СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА
ТИПОЛОШКА ПРОУЧАВАЊА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

ГОДИШЊАК XXV

Серија Ц: Теоријска истраживања
Књига 15

Уређивачки одбор
Јана М. Алексић (секретар)
Марија Грујић
Милена Илишевић
Александра Манчић
Милица Мустур
Кристијан Олах (оперативни уредник)
Игор Перишић
Милан Радуловић

Рецензенти
Др Славко Гордић
Др Марко Недић
Др Михајло Пантић

СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

ТИПОЛОШКА ПРОУЧАВАЊА

Уредник
Милан Радуловић

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД, 2013.

Зборник је резултат истраживања на пројекту *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* (178013). Истраживања и публиковање резултата финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Србије.

САДРЖАЈ

Уредник
УВОДНА НАПОМЕНА 9

I

Предраг Палавестра
ПРОУЧАВАЊЕ И ИЗДАВАЊЕ ГРАЂЕ ЗА ИСТОРИЈУ СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ
Историја једног научног подухвата 13

Стојан Ђорђић
КЊИЖЕВНА КРИТИКА И ЕВОЛУЦИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ У XX ВЕКУ 47

Марија Грујић
НЕКИ ПРОБЛЕМИ СИСТЕМАТИЗАЦИЈЕ КРИТИЧКОГ РАДА: ТИП, ПЕРИОД ИЛИ ОРИЈЕНТАЦИЈА 73

Ненад В. Николић
ПОЕТИКА И КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА ЈОВАНА ДЕРЕТИЋА 87

Владимир Гвозден
ПОЕТИКА, ЕСТЕТИКА И ПОЛИТИКА РОМАНТИЗМА У СХВАТАЊИМА ДРАГИШЕ ЖИВКОВИЋА 145

II

Игор Перишић
ЕСТЕТИЧКА КРИТИКА И КЊИЖЕВНА ТЕОРИЈА
Прилог за типологизацију српске књижевне критике 165

Кристијан Олах
УВОД У ПРОУЧАВАЊЕ ПСИХОЛОШКЕ КРИТИКЕ
Могућности, искушења и ограничења психолошког приступа
у српској књижевној критици 183

Милица Мустур
ТЕОРИЈА КОМПАРАТИСТИКЕ И СРПСКА КЊИЖЕВНА
КРИТИКА 229

Марко Аврамовић
РЕЦЕПЦИЈА РУСКОГ ФОРМАЛИЗМА У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ 261

Јана М. Алексић
ДОМЕТИ СРПСКЕ МЕДИЈЕВАЛИСТИКЕ У ДРУГОЈ
ПОЛОВИНИ XX ВЕКА 285

Мина Ђурић
ЗАШТО ПЕВАЧ НИЈЕ ПЕСНИК
Токови изучавања српског усменог стваралаштва
у другој половини XX века 319

Милена Илишевић
ПИСЦИ КАО КРИТИЧАРИ У ЕДИЦИЈИ
„СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА“ 349

Александра Манчић
ТЕЗЕ О КЊИЖЕВНОМ ПРЕВОДИОЦУ КАО ИСТРАЖИВАЧУ
И КРИТИЧАРУ 375

III

Сава Дамјанов
ПЕРИОДИЗАЦИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ
НА ПОЧЕТКУ XXI ВЕКА 397

Александар Јерков
ШТА БИ СРПСКА КРИТИКА БИЛА..... 413

Милан Радуловић
СИСТЕМАТИЗАЦИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ..... 435

РЕГИСТАР ИМЕНА..... 471

УВОДНА НАПОМЕНА

Тематско-проблемски зборник радова *Српска књижевна критика друге половине XX века – Типолошка проучавања*, урађен на пројекту *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* (178013) у Институту за књижевност и уметност, део је припремних радњи за наставак едиције „Српска књижевна критика“. Од 1975. до 1995. године у овој едицији је објављено 25 обимних томова (антологија и хрестоматија) у којима је презентовано књижевнокритичко наслеђе из периода 1768–1940. године. По истој научној методологији и техници научног истраживања планирано је да се обради књижевна мисао друге половине XX века.

У првом раду у Зборнику (Предраг Палавестра) и последњем (Милан Радуловић) разматрају се следећа питања: 1. каква је методологија и који су критеријуми примењени у систематизацији српске критике од њених почетака до средине 20. века; 2. да ли је методологију и технику научног презентовања грађе какве су примењене у 25 томова потребно и могућно иновирати; 3. у колико томова треба да буде представљена српска књижевна мисао 1950–2000. године; 4. који критичари из овог периода треба да буду заступљени у едицији на основу књижевноисторијских и аксиолошких критеријума који су утврђени и примењени у првих 25 томова; 5. ко од критичара треба да буде представљен у засебном тому; 6. на који начин треба разврстати и повезати критичаре у заједничке хрестоматије (по генерацијској, хронолошкој или по поетичкој сродности). У овим радовима није садржан целовит и коначан научни елаборат о наставку едиције „Српска књижевна критика“ него је предложено више радних варијанти, са циљем да се представе отворена питања систематизације и типологизације српске савремене критике и да се формулишу теоријски и методолошки проблеми са којима се суочава савремена метакритика.

У први одељак Зборника сврстани су радови који се баве местом и улогом српске књижевне критике у еволуцији српске књижевности (Стојан Ђорђић), терминолошким и методолошким питањима у систематизацији критике (Марија Грујић), значајним књижевним историчарима који су извршили периодизацију целокупне српске књижевности (Ненад В. Николић и Владимир Гвозден).

Други, најобимнији одељак Зборника посвећен је проучавању појединих типова критике. Обрађено је шест карактеристичних типова српске књижевне критике у другој половини XX века: *естетичка критика* (Игор Перишић), *психолошка критика* (Кристијан Олах), *компаратистичка критика* (Милица Мустур и Марко Аврамовић), *научна критика*: медијевалисти (Јана М. Алексић) и фолклористи (Мина Ђурић), *стваралачка критика*: писци као критичари (Милена Илишевић) и *преводилачка критика* (Александра Манчић). Иако непотпуна (недостају нпр. *историјска* и *културолошка* критика), ова типологизација је поуздана и инструктивна за израду коначног елабората о наставку едиције „Српска књижевна критика".

Трећи одељак Зборника садржи текст о отвореним проблемима периодизације српске књижевности (Сава Дамјанов) и о дометима српске књижевне критике у другој половини XX века (Александар Јерков).

На пројекту *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* припремљен је за штампу још један тематско-проблемски зборник радова, у којем су настављена, проширена и продубљена истраживања започета у овом зборнику.

Уредник

I

821.163.41.09(091)

Предраг Палавестра
(САНУ, Београд)

ПРОУЧАВАЊЕ И ИЗДАВАЊЕ ГРАЂЕ ЗА ИСТОРИЈУ СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ*

Историја једног научног подухвата

Апстракт: Рад обрађује историјат научноистраживачког пројекта „Српска књижевна критика“, на коме се у Институту за књижевност и уметност из Београда радило пуних двадесет година (1971–1991). У току тих опсежних истраживања припремљено је и објављеио 25 књига грађе за историју српске књижевне критике. Тај подухват представља један од највећих научних и издавачких послова Института за књижевност и уметност.

Кључне речи: српска књижевна критика, књижевна мисао, историјска свест, форме духовне културе, типологизација српске књижевности

Досад најобимније систематско проучавање српске књижевне критике остварено је у Институту за књижевност и уметност из Београда. Дуже од две деценије ту се организовано и тимски, према јединственим научним мерилима и провереној методологији истраживања, обавио голем посао на изучавању, сакупљању и сређивању српског критичког наслеђа. На пројекту је штампано двадесет пет обимних књига велике библиотеке „Српска књижевна критика“, коју је Институт издао у заједници са Матицом српском из Новог Сада. Из истог пројекта, као плод истих истраживања, изашло је још десетак опсежних критичких монографија и студија, докторских дисертација и магистарских радова, шест тематских зборника научних расправа и мноштво мањих осврта и чланака. У Институту је рађена резонирана библиографија српске књижевне критике 1900–1990. године, за коју је прикупљено и обрађено неколико хиљада библиографских јединица. Сарадници пројекта „Српска књижевна критика“ организовали су пет научних скупова и остварили шест циклуса предавања на интерном семинару за постдипломце и докторанте Института посвећених најновијим кретањима и идејама у теорији књижевне критике и науке о књижевности.

---

* Рад је написан и објављен 1996. године у *Књижевној историји*, као уводна студија за Округли сто *Српска књижевна критика – Разговор поводом окончавања издања*.

На остваривању пројекта, који је званично постојао двадесет година (1971–1991), било је, што непосредно што посредно, укључено више од стотину научних радника и књижевних критичара из готово свих културних и универзитетских центара тадашње Југославије. Истраживачки тим сачињавали су чланови сталне институтске екипе, у којој су, дуже или краће време, радили као приправници, а потом као магистри и доктори књижевних наука, асистенти, самостални истраживачи и научни сарадници: др Хатица Крњевић, др Слободанка Пековић, др Весна Матовић, др Светлана Слапшак, мр Зденка Петковић, мр Милан Радуловић и мр Татјана Росић. У припреми појединих књига за колекцију „Српска књижевна критика“ било је ангажовано двадесет универзитетских професора, научних радника и књижевних критичара из Београда, Новог Сада, Загреба и Сарајева, и то: Јован Деретић, Драгиша Живковић, Предраг Протић, Божидар Пејовић, Радмило Димитријевић, Иво Тартаља, Фрањо Грчевић, Предраг Палавестра, Драгиша Витошевић, Славко Леовац, Павле Зорић, Душан Пувачић, Вук Крњевић, Хатица Крњевић, Марко Недић, Света Лукић, Светлана Слапшак, Слободанка Пековић, Милан Радуловић, Ханифа Капицић Османагић и Гојко Тешић. Научно руководство пројекта сачињавали су од почетка исти чланови Уређивачког одбора едиције „Српска књижевна критика“: др Драгиша Живковић, др Иво Тартаља, др Предраг Палавестра (главни уредник и руководилац научноистраживачке групе Института), др Радован Вучковић, др Хатица Крњевић, др Славко Леовац и Предраг Протић (секретар Уређивачког одбора). Стручну и научну оцену свих истраживачких послова и научних резултата сваке године редовно давали су чланови Научног већа Института за књижевност и уметност, који су разматрали мишљења рецензената о рукописима спремним за штампу. Изван Института, стручну верификацију, одобравање послова и финансирање истраживања и штампања књига вршили су чланови стручних тела и експертских комисија у ондашњој Републичкој заједници за научни рад Србије (касније Републичка заједница науке Србије), која је у целини, путем јавног конкурса, обезбедила средства за истраживања и издавање грађе за историју српске књижевне критике у Институту за књижевност и уметност из Београда.

Рад на пројекту започео је на предлог тадашњег директора Института др Предрага Палавестре у јесен 1971. године, подношењем писменог предлога и учешћем Института на јавном конкурсу Републичке заједнице за научни рад. Стручну оцену предлога, на тражење Заједнице, дали су проф. др Димитрије Вученов и проф. др Владан Недић, редовни професори Универзитета у Београду. На основу њихове препоруке, Републичка заједница за научни рад усвојила је предлог и пред-

виђена истраживања уврстила у програм свога рада, преузевши обавезу да ће до краја посла финансирати рад пројекта и издавање грађе. Почетком 1972. године у Институту је израђен основни стручни елаборат о правцима, циљевима, методологији и динамици истраживања, на коме су радили Предраг Палавестра, Предраг Протић и Хатица Крњевић. Већ у јуну 1972. године елаборат је поднет јавности на стручну оцену, и то на посебном научном саветовању одржаном 3. јуна 1972. године на Филолошком факултету у Београду. Елаборат је првобитно предвиђао истраживање у року од пет година и издавање само двадесет књига грађе, уз неопходне претходне радње: грубу поделу и радну периодизацију српске књижевне критике, ритам истраживања, општу методологију, стручно и научно заснивање пројекта, техничке припреме итд.

Прве три фазе у остваривању предвиђених послова обухватиле су окупљање сарадника и формирање језгра институтске екипе, организацију научног скупа о оправданости пројекта и карактеру истраживања, предлог о распореду и техничком изгледу предвиђених књига, као и утврђивање полазних пропорција за израду пратећих студија које ће бити штампане као предговори у појединим књигама, а на основу којих би се на крају посла могла склопити једна колективна историја српске књижевне критике. Четврта фаза предвиђала је вишегодишњи појединачни и тимски научноистраживачки и стручни, махом библиографски и редакторски, рад, уз редован стручни надзор Уређивачког одбора над радом приређивача, потом сталне научне консултације руководиоца пројекта и појединих чланова Уређивачког одбора око избора грађе, отклањања разних тешкоћа и недоумица, прибављања литературе итд.

Услед неусклађеног и неуједначеног ритма финансирања пројекта и прикупљања средстава за штампање, које је непрекидно поскупљивало и постајало све теже, четврта фаза продужила се знатно преко првобитних очекивања. Уместо предвиђених пет година, припрема књига трајала је петнаест година, првенствено зато што суиздавач, Матица српска из Новог Сада, није могла постићи да у оквиру наменских дотација, добијених преко Института, уз стално драстично повећавање цена штампарских услуга, издаје више од пет књига једном у две-три године. Првих пет књига колекције „Српска књижевна критика“ изашло је 1975. године; других пет 1977, трећих пет 1979; четврто коло од пет књига изашло је тек 1983. године, док је последњих пет књига, припремљених у Институту још 1985. године, излазило појединачно од 1987. до 1995. године, када су после другог застоја објављене и две последње књиге у колекцији „Српска књижевна критика“.

Према Елаборату, основни циљ рада на пројекту „Српска књижевна критика“ био је научно књижевноисторијско истраживање целокупне

критичке традиције у српској књижевности од првих почетака до модерног доба. Рад се, према замисли, развио у два смера: 1) издавање грађе, састављене од пробраних најважнијих текстова српских критичара у раздобљу од краја XVIII до средине XX века; 2) припреме за издавање *Историје српске књижевне критике*. Та *Историја* требало би да буде крајњи, идеални циљ свих претходних истраживања и систематизација, провере и сређивања грађе и имплицитне књижевноисторијске оцене главних токова, домета и поетичких одлика српске књижевне критике.

Научно саветовање о будућем пројекту, на коме су говорили Светозар Петровић, Јован Христић (писмено мишљење), Славко Леовац, Драгиша Живковић, Мидхат Бегић, Мухсин Ризвић, Фрањо Грчевић, Никша Стипчевић, Вук Крњевић, Борислав Михајловић Михиз, Светлана Велмар-Јанковић, Павле Зорић, Иво Тартаља, Мирослав Егерић, Александар Петров, Драгољуб Драгојловић, Радомир Ивановић, Чедомир Мирковић, Богдан А. Поповић и Предраг Палавестра као руководилац скупа – дало је читав низ корисних предлога за бољу организацију посла. Замисао и предлог пројекта, образложени у Елаборату, прихваћени су у целини и подржани у научном смислу, док је највише речи било о томе шта непосредно може и треба да уђе у корпус српске књижевне критике. Поред расправе о мерилима, расправа се водила о распореду грађе и о начелима поделе, о периодизацији критичког наслеђа, оквирима и граничним тачкама истраживања, о начину обраде одабраних текстова, о месту и улози појединих изразитих и прекретничких личности, о утврђивању књижевне и националне припадности аутора, о одликама хронолошког и типолошког приступа итд. На основу готово једнодушног предлога, на скупу се одустало од првобитног предлога садржаног у Елаборату, да распоред књига у колекцији „Српска књижевна критика“ буде искључиво типолошки. Превладало је мишљење да природа саме српске књижевне критике захтева примену двојаког, комбинованог истраживачког метода, те да се, поред примарно књижевних типолошких мерила, при изучавању и издавању грађе мора водити рачуна и о хронолошким, историјским и контекстуалним оквирима.

У току расправе која је трајала готово читав дан, највише предлога и запажања имали су Славко Леовац, Светозар Петровић, Драгиша Живковић, Мидхат Бегић и Фрањо Грчевић, професори Универзитета у Сарајеву, Новом Саду и Загребу. Запажено је било излагање Јована Христића и посебно Борислава Михајловића Михиза, који се као један од најпознатијих дневних критичара залагао за разумевање критичког поступка у свим врстама и слојевима критичког мишљења, како у новинској критици и критичкој публицистици по часописима, тако и у књижевној есејистици и у научној универзитетској критици, која се, по

природи својих усмерења, дели на историјску, теоријску и компаративистичку. Предложено је, такође, да се ниједној критичкој врсти не даје предност, као и да се ниједна врста не занемари и не потцени. Указано је на потребу да се истраживањем обухвати целокупна српска мисао о књижевности, да се признају и у сразмерној мери обухвате битни видови културолошке критике, као и за књижевност важни радови лингвиста, историчара и философа културе, теолога, антрополога и свих других српских списатеља чије је деловање у одређеном времену помогло духовни развој српског народа и унапређење књижевног и уметничког укуса.

Научни скуп о пројекту „Српска књижевна критика“ дао је предност оним пословима који су могли бити брже остварени – издавању великог корпуса грађе, и то не у двадесет него у двадесет пет књига, од којих би три последње требало да буду посвећене књижевној критици после Другог светског рата, када се она силовито развила и бујно разгранала у многим правцима, афирмишући велики број врло угледних и утицајних професионалних критичара. Предложено је да се рад на *Историји српске књижевне критике* остави за касније, пошто ће једна таква (групна или лична ауторска) синтеза лакше моћи да се напише и среди када буде објављена и систематизована сва потребна грађа. Непосредни закључак скупа био је да се при Институту за књижевност и уметност што пре именује Уређивачки одбор будуће колекције „Српска књижевна критика“, који ће имати права и одговорност научног руководства пројекта, разграничити књижевна раздобља и разделити предвиђене књиге, одредити ауторе за сваку књигу и предложити приређиваче, садржај, обим, рокове и јединствени технички изглед књига.

Уређивачки одбор „Српске књижевне критике“ образован је у марту 1974. године одлуком Научног већа Института за књижевност и уметност. Задатак му је био да обједини научни и издавачки посао на пројекту, да помогне руководиоцу при усмеравању рада истраживача и да стручно оцењује приређене књиге, подносећи своје реферате Научном већу Института. У Одбор су ушли: др Драгиша Живковић, др Иво Тартаља, др Радован Вучковић, др Хатица Крњевић, др Славко Леовац, Предраг Протић (у својству секретара Уређивачког одбора) и др Предраг Палавестра (у својству главног уредника едиције „Српска књижевна критика“). За релативно кратко време, Уређивачки одбор је обавио велики и осетљив посао на подели, систематизацији и распореду грађе и аутора који би требало да уђу у предвиђене књиге. Понуђена ранија радна подела, садржана у Елаборату, размотрена је већ на првом радном састанку Уређивачког одбора, који је касније одлучио да колекција „Српска књижевна критика“ буде подељена у пет већих целина, одређених по историјском критеријуму, тј. хронолошки, а да свако од тих раздобља

обухвати различите тадашње видове критике и призна важност ширења критичких врста и све већег разграничења типолошких и морфолошких својстава српске књижевне критике. Та подела, коју су предложили главни уредник и секретар Уређивачког одбора, подразумевала је и одређену књижевноисторијску периодизацију српске књижевне критике, ослоњену на углавном познате и признате главне етапе у развоју новије српске књижевности.

Према грубој подели, у којој је долазило и до природних преклапања и неопходних померања и раскорака, прва целина, за чијег је редактора одређен др Драгиша Живковић, обухватила је три књиге и време од првих критичких радова Доситеја Обрадовића (1788) и Вука Караџића (1815) до појаве Светозара Марковића. Друга целина, такође са три књиге, под редакцијом др Иве Тартаље, обухватила је раздобље од појаве Стојана Новаковића и Светозара Марковића до покретања „Српског књижевног гласника“ (1859–1901); трећа целина са седам књига (редактор др Предраг Палавестра) покрила је тзв. „златно доба“ српске књижевности (1892–1918), док је четврта целина, са пет књига (1919–1929) поверена др Радовану Вучковићу. Др Хатица Крњевић и др Славко Леовац поделили су редакторску бригу за преосталих пет књига из раздобља 1930–1941. године. Тако се, одлуком Уређивачког одбора, одустало од замисли да колекција „Српска књижевна критика“ обухвати и послератно раздобље (1945–1970), као и од предлога да последња, двадесет пета књига у колекцији буде *Историја српске књижевне критике*, чије је издање било предвиђено Елаборатом.

Радна група Института израдила је такође и оквирни списак аутора, па чак и главних наслова, што их приређивачи треба да имају у виду када буду бирали текстове. Начињен је и општи алфабетар аутора чије критичке радове треба проучити у току истраживања, и израђено техничко упутство за обраду рукописа. С друге стране, Уређивачки одбор преузео је научну одговорност за предложену поделу грађе, која је, после научног скупа у јуну 1972. године, била извршена на основу чврстих – мада не идеалних – научних разлога. Ти разлози подразумевали су компромис две различите, подједнако легитимне, концепције у приступу историји књижевности – спољашњег (историјско-хронолошког) и унутрашњег (књижевно-типолошког) приступа – од којих ниједна није у изразитој предности над другом. Као и сваки компромис у науци и у животу, овај спој два неједнака поступка изазвао је одређене слабости и одступања у уједначавању опште методологије рада на пројекту, и то не толико у врсти (типу) истраживања, колико у начину представљања научних резултата.

Свака књига, по упутству главног уредника и захтеву Уређивачког одбора, припремљена је према истим научним претпоставкама и методолошким упутствима, али је код припремања појединих књига предност давана стилским, односно жанровским одликама изабраних текстова, док су код других књига превагнули хронолошки и историјски разлози. Због тога уз књиге које су посвећене одређеним типовима критике – као што су филолошка, историјска, социолошка или културолошка критика – стоје књиге састављене према доминантним одликама датих књижевних раздобља – доба националног романтизма, Скерлићево доба, међуратна критика, итд. Недостаци таквих компромиса јасни су и очигледни, ма колико да су били неизбежни: од укупно двадесет пет књига, четири групне књиге везане су за исто (међуратно) раздобље, свака под друкчијим називом и одређењем – писци као критичари после Првог светског рата, међуратни критичари, авангардни писци као критичари и критичари из покрета социјалне књижевности.

Такви несклади у начину објављивања грађе могли су се донекле избећи тврђим опредељењем за један, било хронолошки било типолошки, поступак, мада би се, у том случају, отворили други и друкчији проблеми. Строга типолошка подела грађе могла би да пригуши, па чак и сасвим потисне, историјски ток развоја критике и критичке свести у српској књижевности, да поништи развојне процесе и поступно изоштравање критичких мерила према расту духовне културе и цивилизацијских потреба и норми српског народа. То би видно осиромашило и ослабило српску књижевност и њену критику, пошто би се тако занемариле моћне, понекад чак и одлучујуће, везе књижевних облика и критичких стилова са ширим духовним контекстом. Са тзв. „језиком културе“, који својом природом може пресудно да утиче на семантику књижевне речи, на књижевни исказ и стилске форме, односно да управо преко критике – и то најпре и најочигледније преко критике! – своју идеологију преноси у јавност, у књижевни живот, где се утврђују и испробавају, па и намећу, стандарди и вредности дате културе.

С друге стране, строга хронолошка подела, која је у Уређивачком одбору имала доста присталица, могла је избрисати богате типолошке и морфолошке одлике српске књижевне критике, која се из епохе у епоху све више приближавала некој врсти критичког плурализма или тзв. „тоталног метода“, обухватајући у себи како филолошке и историјске, тако и књижевно-естетске, психолошке, философске, социолошке и културно-антрополошке приступе, затим дневну критику, приказ дела, оглед, расправу, преглед, студију, полемички осврт, књижевни есеј, па чак и књижевна сећања и критички дијалог писан према класичним узорима.

Будући да је живот језика и стила књижевности увек јачи од књижевних норми и правила, превладало је мишљење да би искључива примена хронолошког или типолошког начела у колекцији „Српска књижевна критика“ дала нетачну и искривљену, сужену слику духовног и стилског става и кретања у српској критици XIX и XX века. У Уређивачком одбору постигнут је једногласан договор у тачки најмањег отпора, чиме су, уз неизбежна огрешења у детаљу, отклоњени много већи пропусти у целини. Хронолошки везан за епоху националног романтизма, Лаза Костић као критичар није био само најјача опрека Светозару Марковићу и његовој књижевној идеологији. У исти мах, он је био и зачетник српске авангардне естетике порицања и непокорности, која се слободније почела рађати тек када је Лаза Костић умирао. С тврдоглавог типолошког гледишта, место Лазе Костића у прегледу српске критике природно је пре уз Светислава Стефановића, Димитрија Митриновића и Станислава Винавера, него уз Светозара Марковића и Милана Савића, с којима је у животу и ратовао и пријатељевао, док своје духовне следбенике готово није ни познавао.

Исто тако, и Јован Скерлић би, у типолошком смислу, изван свога доба, као прекретничка критичка личност, био готово неодржив, јер је и пре и после њега у истој врсти импресионистичко-публицистичке речитости било изразитијих критичара од њега, али је он једини тако срећно у себи и свом тексту спајао дух времена и успон грађанске самосвести са индивидуалним талентом вође и трибуна пробуђене нације. Као критичар импресионистичког кова, Скерлић свакако стоји ниже од Бранка Лазаревића, а као човек догме и фаланге свакако испод Марка Ристића. Као научник он заостаје за Павлом Поповићем, као што у теорији и естетици није раван са Љубомиром Недићем и Богданом Поповићем. Па ипак, један је Скерлић у српској књижевности. Међу свим српским критичарима пре и после њега нема ниједнога који је тако пресудно и моћно утицао на карактер, дух и мерила свог времена. Такве личности у новијој српској култури били су још само Вук Караџић и Светозар Марковић, који су имали срећу да их понесе талас историјског успона одакле су, као и Скерлић, упркос својим слабостима и манама, успели да обележе своје доба, да уобличе и изразе владајуће идеје, морал и очекивања своје средине. Више него иједан други критичар, Скерлић је заслужио да се у историји српске књижевне критике читаво једно доба назове његовим именом. И то без обзира на то што је као критичар грешио, што су му многи ставови били крути а оцене нетачне, што је као судија био осоран, искључив и неправичан и што је књижевним животом и књижевном јавношћу у Србији владао више као идеолог, тактичар и

вођа једне књижевне групе, него као разложит творац мишљења и мудар стратег националног културног препорода.

Сабити целог Скерлића само у једну од двадесет пет књига „Српске књижевне критике“ било је, без сумње, неправедно, па је и његова школа добила засебну књигу *Критика у Скерлићево доба*. С историјског гледишта, та одлука имала је научног оправдања, јер је скерлићевска критика силовито утицала на развој стила и израза потоње српске књижевне критике, чак и тамо где су критичари рушили и оспоравали Скерлићеву идеологију и Скерлићеве судове. Међутим, с гледишта књижевне типологије, која заступа књижевно-естетску и стилску аутономију форме, многи истакнути Скерлићеви потомци, једнако и следбеници и противници, нису ни нарочито важне ни особито изразите критичарске појаве без свога идеолошког знака и своје страначке боје – без скерлићевске тапије. Историја их признаје само као настављаче једне критичке школе или заступнике неке књижевне идеологије. Њихова су места често скромнија него место неког одбаченог и заборављеног својеглавог самотника који је у име своје визије, ишчашене из свога времена, нејасним речима и мутним стилом наговештавао сутрашња значења и отварао духовне видике преко будућности. С тога становишта, место Лазе Костића или Димитрија Митриновића у историји српске књижевне критике надмашује заслуге многих признатих и моћних Скерлићевих ђака, без обзира на то да ли су у његовој школи били надмени и дрски одликаши, сјајни импровизатори или вечити осредњаци.

Суочен са таквим унутрашњим законима критике и критичког развитка, Уређивачки одбор „Српске књижевне критике“ трудио се да очува основну замисао и конструкцију целине. Велики корпус грађе са двадесет пет опсежних књига посматран је доследно и свагда као *јединствено дело*, као целовито и недељиво научно остварење које има своју унутрашњу логику и свој ред величина, свој систем вредности и своје иманентне законитости. Једна антологија српске књижевне критике, макар и у двадесет пет књига, могла се начинити и друкчије, по другим начелима и мерилима, али је ова и оваква селекција грађе наметала и захтевала примену особених начела, која су до краја поштована и очувана искључиво по мери сопствене функционалности. На основу тих начела, у свим фазама рада на пројекту очуван је унутрашњи однос заступљености појединих аутора, утврђене су међусобне пропорције текстова, одређено је који ће критичари ући у заједничке, а који ће добити засебне књиге. Самосталне књиге добили су Светислав Вуловић, Љубомир Недић, Богдан Поповић, Јован Скерлић, Исидора Секулић, Бранко Лазаревић, Станислав Винавер, Милан Богдановић, Перо Слијепчевић, Велибор Глигорић и Марко Ристић, док су Стојан Новаковић, Лаза Кос-

тић, Светозар Марковић и Павле Поповић истакнути као носиоци књижевних епоха и критичких школа.

Таква процена значаја и вредности појединих критичара признала је првенство само оним ауторима који су се личним својствима, стилом, дометима и целовитошћу дела наметнули као најизразитији представници српске критичке мисли. Мада би, несумњиво, неки друкчији научни приступ истом критичком наслеђу према својим мерилима могао установити друкчији систем вредности, распоред остварен у колекцији „Српска књижевна критика“ поштовао је објективну слику развоја српске књижевне критике. С незнатним колебањима у процени појединачних критичарских доприноса – који су били претежно условљени тражењем компромиса међу различитим приступима критичком наслеђу и двојаким методима у обради грађе – у границама датих могућности пронађена је прихватљива скала вредности, у највећој мери заснована на потврђеним и неспорним основама.

Иако су током времена неки истакнутији српски критичари губили, или сасвим изгубили, онај углед и утицај што су га имали када су били моћни књижевни арбитри свога доба, поједини аутори добили су више места првенствено као заступници одређеног стила и начина мишљења, као носиоци и тумачи књижевних идеја што су их, у датом раздобљу, управо они најбоље и најјасније истицали и носили као своју заставу. Тачно је да понеки од њих нису свагда имали ни довољно ширине у погледима, ни довољно гипкости у мишљењу; тачно је да су им каткада књижевни судови зависили од личног расположења или од политичких наклоности и омраза; да им се стил понекад гасио или био одвећ поједностављен, немаран и бахат, да се губио у самоувереностима и каћиперним празнинама или претеривањима. Па ипак, остаје неспорно да су управо ти људи, како својим врлинама тако и својим слабостима, достојно и верно изражавали дух свога времена и језик свога учења. Храбро су и уверено исповедали своја књижевна уверења и за собом тако остављали видан и изразит траг у српској књижевности и култури.

После дугих припрема, Уређивачки одбор „Српске књижевне критике“ 1974. године предложио је распоред грађе и приређивачки тим који се највећим делом одржао до завршетка посла. Од предвиђених приређивача најпре су одустали проф. др Радомир Ивановић и мр Ђорђије Вуковић, чије су књиге, касније прилагођене новим истраживачким сазнањима, преузели мр Милан Радуловић *(Међуратни критичари)*, односно др Слободанка Пековић и др Светлана Слапшак *(Научна критика компаративистичког смера)*. Знатно касније одустали су проф. др Васо Милинчевић и мр Ненад Љубинковић, па су њихове приређивачке обавезе преузели Предраг Протић (*Лаза Костић и критика у доба*

националног романтизма) и др Предраг Палавестра *(Павле Поповић и историјска критика)*. Као приређивач књиге *Критички радови Марка Ристића,* др Мато Лончар ни после дугих преговора није постигао споразум са аутором о изгледу његове књиге, па је његов посао, на Ристићев предлог, преузела проф. др Ханифа Капицић-Османагић као истакнути познавалац српског надреализма. Првобитно предвиђена књига *Критика групе надреалиста,* коју је такође припремала др Ханифа Капицић-Османагић, на основу стручних рецензија била је подвргнута тако темељним изменама да је сам приређивач одустао од даљег посла. После тога је, под новим насловом *Авангардни писци као критичари*, на припреми исте књиге радила др Светлана Слапшак, која није ваљано обавила посао, па је, радећи све изнова, на основу обимних нових истраживања авангарде, књигу коначно припремио за штампу мр Гојко Тешић. Делимично довршени рукописи књига *Писци као критичари после другог светског рата* (приређивач Богдан А. Поповић) и *Послератни критичари* (приређивач Драгољуб С. Игњатовић) заустављени су још у току истраживања, пошто је Уређивачки одбор одлучио да обрада и издавање грађе уопште не обухвати првобитно предвиђено послератно раздобље (1945–1970). Уместо та два тома, по одлуци Уређивачког одбора, накнадно су приређене књиге *Критички радови Пере Слијепчевића* (приређивач Предраг Протић) и *Критичка мисао философа и научника* (приређивач мр Милан Радуловић).

Тако је коначно уобличен читав корпус грађе у колекцији „Српска књижевна критика“ која је обухватила двадесет пет књига неједнаког обима са укупно 860 штампаних табака научно обрађеног текста. Иако књиге нису излазиле редом по бројевима, распоред књига углавном је поштовао и до краја одржао основне предлоге из почетног Елабората, одступајући од првобитних ставова искључиво под притиском нових научних спознаја и открића утврђених у току самих истраживања. У колекцији „Српска књижевна критика“ објављене су следеће књиге грађе: Књига 1: *Почеци српске књижевне критике*, приређивач Јован Деретић (1979); Књига 2: *Заснивање националне критике*, приређивач Драгиша Живковић (1983); Књига 3: *Лаза Костић и критика у доба националног романтизма,* приређивач Предраг Протић (1987); Књига 4: *Стојан Новаковић и „филолошка“ критика*, приређивач Божидар Пејовић (1975); Књига 5: *Светозар Марковић и реални правац у књижевности*, приређивач Предраг Протић (1987); Књига 6: *Студије и критике Светислава Вуловића,* приређивач Радмило Димитријевић (1979); Књига 7: *Студије и критике Љубомира Недића*, приређивач Иво Тартаља (1977); Књига 8: *Критички радови Богдана Поповића*, приређивач Фрањо Грчевић (1977); Књига 9: *Критички радови Јована Скерлића*, приређивач Предраг Пала-

вестра (1977); Књига 10: *Критика у Скерлићево доба*, приређивач Драгиша Витошевић (1975); Књига 11: *Павле Поповић и историјска критика*, приређивач Предраг Палавестра (1979); Књига 12: *Писци као критичари пре Првог светског рата*, приређивач Предраг Протић (1979); Књига 13: *Критички радови Исидоре Секулић*, приређивач Славко Леовац (1977); Књига 14: *Критички радови Бранка Лазаревића*, приређивач Душан Пувачић (1975); Књига 15: *Критички радови Станислава Винавера*, приређивач Павле Зорић (1975); Књига 16: *Критички радови Пере Слијепчевића*, приређивач Предраг Протић (1983); Књига 17: *Критички радови Милана Богдановића*, приређивач Вук Крњевић (1979); Књига 18: *Критички радови Велибора Глигорића*, приређивач Хатица Крњевић (1983); Књига 19: *Писци као критичари после Првог светског рата*, приређивач Марко Недић (1975); Књига 20: *Међуратни критичари*, приређивач Милан Радуловић (1983); Књига 21: *Критичари из покрета социјалне литературе*, приређивач Света Лукић (1977); Књига 22: *Научна критика компаративистичког смера*, приређивачи Слободанка Пековић и Светлана Слапшак (1983); Књига 23: *Авангардни писци као критичари*, приређивач Гојко Тешић (1995); Књига 24: *Критички радови Марка Ристића*, приређивач Ханифа Капиџић-Османагић (1987); Књига 25: *Критичка мисао философа и научника*, приређивач Милан Радуловић (1995).[1]

Уређивачки одбор је све своје одлуке доносио самостално, најчешће уз пуну сагласност свих чланова. Они се нису мењали током пуних двадесет година осетљивог и одговорног научног и издавачког посла, који се често повијао под притиском променљивих и све неповољнијих спољашњих услова. У првим годинама, када се највише радило на припремним истраживањима и утврђивању смерова и динамике посла, Уређивачки одбор се састајао по неколико пута годишње. За свој рад, стручно и научно руковођење пројектом и за велики број рецензија које су сами писали, не тражећи спољну арбитражу, чланови Уређивачког одбора једно време примали су симболичан хонорар, као и други спољни сарадници Института. Од 1977. године Институт је обуставио сва давања члановима Уређивачког одбора изузев ауторских хонорара за написане и прихваћене текстове. Иако је тиме рад Уређивачког одбора био отежан, а његово окупљање сведено на најмању меру, чланови Одбора наставили су скоро двадесет година да раде бесплатно. За тих

[1] Услед великих застоја у штампању, која су понекад трајала годинама, као и услед честих промена штампарија и места штампања, на неколико места у колекцији дошло је до погрешне нумерације књига, што се овде исправља како је горе наведено, и уз дужно извињење даје на знање читаоцима.

двадесет година рада Одбора, чији су чланови из Сарајева и Новог Сада сваки пут морали да путују до Београда, припремљено је, редиговано, прегледано и оцењено 25 објављених књига грађе и неколико обимних и компликованих рукописа који нису прихваћени; стручно је обрађено 860 штампаних табака текста, или 13.760 страница одабране, сређене и систематски распоређене грађе, снабдевене свим стручним тумачењима, уводним студијама, редакторским објашњењима, као и биографским и библиографским подацима о свим заступљеним ауторима.

Архивска грађа пројекта „Српска књижевна критика“, где се налазе и сва стручна мишљења и рецензије чланова Уређивачког одбора – њих више од шездесет на броју – обухвата око 500 страница густог научног текста и докумената. Ту су прегледно, тачку по тачку, сабрани корисни ставови, процене, савети и мишљења од изузетне вредности за проучавање како историјата самог пројекта, тако и српске књижевне критике уопште. Научно веће Института за књижевност и уметност и Комисија за публикације у Републичкој заједници науке Србије, који су редовно разматрали стручна мишљења Уређивачког одбора, ниједном нису довели у питање предложене оцене и одлуке, нити су икада са стране потражили треће, арбитрарно мишљење.

Главне тешкоће при проучавању и издавању грађе за историју српске књижевне критике биле су везане за утврђивање мерила вредности и успостављање научно заснованих пропорција, како међу текстовима и ауторима, тако и међу књигама у едицији „Српска књижевна критика“. Неке недоумице остале су до краја нерешене; друге су решаване у току самог рада, на основу нових открића и сазнања до којих се долазило непосредним увидом током проучавања грађе. Решавање извесних питања – као што су одређивање временских граница од којих треба поћи и код којих треба стати – одлагано је за каснију фазу истраживања, јер се од почетка знало, а после све боље увиђало, да је предвиђени обим едиције од двадесет пет књига недовољан за ваљан и целовит приказ најзначајнијих критичких доприноса српских писаца и да ће убрзо бити нужне знатне допуне.

Прва три кола „Српске књижевне критике“ са петнаест књига сређене грађе припремљена су у Институту за сразмерно кратко време од свега неколико година, чак брже него што је издавач, Матица српска из Новог Сада, био спреман и расположен да их објави. Ритам издавања књига био је у основи задовољавајући, будући да је у питању био научноистраживачки, а не само издавачки подухват. Сваке друге године штампано је по пет књига: 1975. године књиге: *Стојан Новаковић и „филолошка“ критика, Критика у Скерлићево доба, Критички радови Бранка Лазаревића, Критички радови Станислава Винавера* и *Писци као крити-*

чари после Првог светског рата. Године 1977. штампано је друго коло са књигама: *Критички радови Богдана Поповића, Студије и критике Љубомира Недића, Критички радови Јована Скерлића, Критички радови Исидоре Секулић* и *Критичари из покрета социјалне литературе*. У трећем колу 1979. године штампане су књиге: *Писци као критичари после првог светског рата, Студије и критике Светислава Вуловића, Павле Поповић и историјска критика, Писци као критичари пре Првог светског рата* и *Критички радови Милана Богдановића*. У последњем комплетном колу од пет томова 1983. године изашле су књиге: *Заснивање националне критике, Критички радови Пере Слијепчевића, Критички радови Велибора Глигорића, Међуратни критичари* и *Научна критика компаративистичког смера*. Четири године касније, 1987. године, изашло је непотпуно коло са три књиге: *Лаза Костић и критика у доба националног романтизма, Светозар Марковић и реални правац у књижевности* и *Критички радови Марка Ристића*. Пуних седам година касније, и то искључиво у издању Института за књижевност и уметност (мада је формално, ради одржања јединства едиције, као суиздавач и на тим књигама потписана и Матица српска), 1995. године изашле су из штампе две последње књиге, припремљене пуних десет година раније: *Авангардни писци као критичари* и *Критичка мисао философа и научника*.

Први застој у раду и публиковању едиције „Српска књижевна критика“ наступио је након што је у Институту 1977. године погоршан стручни и професионални статус пројекта. Четврто коло објављено је 1983, пуне четири године после трећег кола (1979), док је пето коло објављено у окрњеном саставу још четири године касније (1987), да би две последње књиге изашле из штампе тек 1995. године. Уређивачки одбор и руководилац пројекта нису могли да утичу на многе разлоге тога застанка и заостајања. Њихове одлуке биле су везане искључиво за стручна а не развојна или финансијска питања, а молбе, упозорења и савети нису наилазили на разумевање и подршку. Суочен са насталим тешкоћама у току припрема петог кола, које су се од 1977. године пренеле и изван Института – када је Марко Ристић писмено спречио објављивање његових радова у било којој засебној или групној књизи, а др Ханифа Капицић-Османагић затражила раскид уговора о приређивању књиге *Критика групе надреалиста* – Уређивачки одбор је наложио да главни уредник као руководилац институтског пројекта пронађе и понуди ново решење како би се, у главним цртама, ипак остало у оквирима предложеног и научно верификованог распореда грађе у двадесет пет књига. Како је у томе тренутку треће коло било већ у штампи, а четврто коло у поодмаклој фази припреме, распоред књига могао се мењати једино у том последњем, петом колу.

Предлог главног уредника пошао је за тим да се, у новонасталим условима, остваре неки захтеви изречени на научном *скупу* у јуну 1972. године, тј. да на основу предлога проф. Мидхата Бегића, Перо Слијепчевић добије засебну књигу у колекцији „Српска књижевна критика“ и да се поново размотри могућност представљања послератне критике (1945–1970). У једној од те три књиге били би радови песника и прозаиста, међу њима и бивших надреалиста, који су се бавили критиком и есејистиком (Душан Матић, Милан Дединац, Оскар Давичо; потом Ерих Кош, Меша Селимовић, Миодраг Павловић, Радомир Константиновић, Јован Христић, Светлана Велмар-Јанковић, Данило Киш, Бранко Миљковић). У другој књизи би се штампали радови послератних критичара (Борислав Михајловић Михиз, Зоран Мишић, Зоран Гавриловић, Драган М. Јеремић, Зоран Глушчевић, Петар Џацић, Никола Милошевић, Света Лукић, Милош И. Бандић, Павле Зорић, Мирослав Егерић), а у трећој радови новијих историчара књижевности, компаративиста, лингвиста, и аутора из других граничних области (Војислав Ђурић, Димитрије Вученов, Сретен Марић, Миодраг Поповић, Павле Ивић, Зоран Константиновић, Мирослав Пантић, Радован Самарџић, Светозар Петровић, Димитрије Богдановић, Милорад Павић). Према предлогу главног уредника, чланови Уређивачког одбора не би требало да буду заступљени у књигама које потписују и уређују; истраживачки рад млађих сарадника на пројекту требало би преусмерити на проучавање грађе из области ликовне и позоришне критике, затим на истраживање културолошке критике у граничним областима које се додирују и преплићу с науком о књижевности и са књижевном критиком, те на сакупљање и припрему Библиографије српске књижевне критике.

Тако предложени нови распоред књига у петом колу Уређивачки одбор није одобрио. Питање послератне критике остало је отворено, јер би, по примеру Марка Ристића, и други аутори могли забранити објављивање својих текстова, чиме би читав пројекат био доведен у питање. Неки наговештаји у томе смислу могли су се наслутити из поступка Радована Зоговића и Елија Финција који су, сваки из својих разлога, такође забранили уношење својих радова у књигу *Критичари из покрета социјалне литературе*, која је штампана те исте 1977. године. Не доносећи коначну одлуку, Уређивачки одбор је решио да се не жури са припремањем последњег кола; да евентуални избор послератне критике буде што строжи; да библиографија српске књижевне критике као двадесет и пета књига у колекцији замени предвиђену *Историју српске књижевне критике* коју свакако неће бити лако остварити; да до даљега остану отворена врата за преговоре са Марком Ристићем, како би се без већих потреса што боље очувала раније усвојена начела поделе

и распореда књига у колекцији „Српска књижевна критика“. Та одлука остала је на снази све до почетка 1984. године, када је, пола године пре своје смрти, Марко Ристић променио мишљење и дозволио да се приреди књига његових радова, али под условом да приређивач буде проф. Ханифа Капицић-Османагић. У договору са Ристићем, она је ту понуду прихватила и за кратко време, већ у току 1985. године, припремила књигу *Критички радови Марка Ристића*, објављену две године касније, 1987. године.

Решењем овог случаја заокружен је и закључен један од најтежих научних и издавачких задатака Уређивачког одбора – распоред књига и подела грађе. Идеја о укључивању послератне критике 1984. године коначно је напуштена и остављена за неки будући наставак рада на овом или сличном пројекту, којим би била обухваћена искључиво бујна и разуђена српска књижевна критика писана у другој половини XX века. Мада је било мучно и непријатно, јер је у једном тренутку претило да ће пореметити полазну концепцију читавог пројекта, уплитање Марка Ристића у рад Института и Уређивачког одбора било је ипак само једна од уобичајених тешкоћа са ауторима и њиховим наследницима. Једнако дуго трајали су и преговори око дозволе за објављивање критичких радова Велибора Глигорића. Незадовољан избором, Глигорић је лично од главног уредника захтевао одређене измене, пре свега да из избора буде изостављена његова младалачка критика о приповеткама Иве Андрића из 1926. године, која је оспоравала Андрићеве могућности и била видан доказ Глигорићевог критичарског промашаја. После Глигорићеве смрти 1977. године, његова удовица неколико година није хтела да уступи ауторска права, тако да је књига, коју је др Хатица Крњевић припремила и предала још 1975. године, чекала на објављивање до 1983. године, све док разним уступцима и дугим преговорима није нађено задовољавајуће решење. Нешто краће, али зато много драматичније, трајале су непријатности око издавања књиге *Критичари из покрета социјалне литературе*, коју је припремио Света Лукић. Истраживања за ту књигу била су темељна и свестрана, везана за два ранија подухвата Института за књижевност *(Књижевна критика и марксизам*, 1971. и *Марксизам и књижевна критика у Југославији*, 1978) у којима је Лукић такође имао знатног удела. Лукић је нека истраживања обавио и у иностранству, у Москви и у (тадашњем) Источном Берлину, и успео да прибави и први пут да објави на нашем језику дотад непознати и недоступни интегрални текст Ота Бихаљи Мерина „Пролетерска и револуционарна литература Немачке“, поднет у виду реферата 1930. године на историјском Харковском конгресу Међународног удружења револуционарних писаца (МОРП).

Под притиском Матице српске, која је као извршни издавач, стално захтевала скраћења обима готово свих књига, приређивач и Уређивачки одбор пристали су да се из избора за ову књигу изоставе радови Милована Ђиласа и Чедомира Миндеровића, с климавим оправдањем да су одабрани радови тих аутора „у периоду који обухвата ова књига првенствено политичког а не књижевног карактера“.[2] Оба писца, међутим, остала су обрађена у Предговору, тако да је пажљив читалац могао наслутити како је дошло до тога несклада. Пред само излажење те књиге из штампе, у јуну 1977. године, у Београд су из Новог Сада са табацима ревизије допутовали уредници Матице српске Мирослав Ранков и Александар Тишма захтевајући од главног уредника доказе колико су текстови Радована Зоговића „О једној страни борбе за нову социјалистичку културу и умјетност“ (1948) и Јована Поповића „Партија и књижевност“ (1948) значајни за књижевност и књижевну критику. Према мишљењу уредника Матице српске, без тих текстова „књига би добила на квалитету“.[3] Иако је у усменом разговору било прихваћено тумачење да се, са научног гледишта, ничим не може оправдати прикривање или прећуткивање историјских чињеница – чиме се, по своме уверењу и упутама Уређивачког одбора, руководио и сам приређивач – књига *Критичари из покрета социјалне литературе* изашла је окрњена, без неких текстова предвиђених у избору Свете Лукића. Притисак су појачали двојица аутора, Радован Зоговић и Ели Финци, који, после свега, нису дозволили да њихови радови буду уврштени у књигу. Један зато што уопште није прихватао назив „социјална литература“, а други зато што је имао начелне примедбе на однос нових истраживача према томе времену. Сматрајући да су тиме нарушена његова ауторска права приређивача, Света Лукић се одрекао ауторства већ скоро одштампане, оштећене књиге и повукао свој потпис.[4] Главни уредник био је дужан да накнадном напоменом, у последњем часу убаченом на самом крају књиге, објасни зашто је књига остала без имена приређивача:

> Упознат са категоричним ставом двојице аутора, Уређивачки одбор није имао другог избора него да, са жаљењем, прихвати ново стање ствари. Не доводећи ипак у питање објављивање књиге у целини, Уређивачки одбор руководио се пре свега научним и издавачким потребама, посебно с обзиром на то да већина текстова данашњим читаоцима није лако доступна

[2] Записник са састанка Уређивачког одбора од 23. децембра 1974. године. Архив ,,Српске књижевне критике“ у Институту за књижевност и уметност у Београду.

[3] Записник Уређивачког одбора од 6. јуна 1977. о захтеву и посети уредника Матице српске Мирослава Ранкова и Александра Тишме. *Исто*.

[4] *Исто*.

> и да, ради научне презентације грађе за историју књижевности и књижевне критике, бар донекле треба сачувати овај (у ствари први) послератни избор критичких радова писаца из покрета социјалне књижевности у коме се доносе текстови од несумњивог значаја за формирање критике марксистичке оријентације у српској књижевности. Приређивач Света Лукић сматрао је, међутим, да без Зоговићевих и Финцијевих текстова књига битно мења његову приређивачку концепцију, детаљније изложену у Предговору, и није се сагласио с тиме да окрњени избор буде објављен под његовим именом. У таквим околностима, главни уредник едиције 'Српска књижевна критика' и директор у Издавачком предузећу Матице српске били су принуђени да реше да књига *Критичари из покрета социјалне литературе*, са предговором и додацима Свете Лукића, у едицији 'Српска књижевна критика' буде објављена без наведених текстова Радована Зоговића и Елија Финција и без имена приређивача.[5]

Најдуже су, ипак, трајале неприлике око објављивања последње, двадесет и пете књиге у колекцији „Српска књижевна критика", коју је под насловом *Критичка мисао философа и научника* приредио мр Милан Радуловић. Приређивач је од првог тренутка радио уз сагласност Уређивачког одбора, главног уредника и редактора за ту књигу, а у току истраживања имао је више научних и стручних консултација са познаваоцима различитих области науке коју је проучавао. Списак аутора који улазе у књигу одредила су највећим делом опсежна истраживања дотад запостављене грађе, на основу којих је постигнут широк увид у значај дотад књижевно необрађених културолошких области и радова оних српских научника и интелектуалаца који су у своме времену били несумњиви творци идеја и јавног мишљења и са тог места знатно утицали, између осталог, и на књижевну свест, па и књижевна кретања. Нека истраживања у земљи тешко доступне или забрањене грађе приређивач је обавио у иностранству, пре свега у Минхену, где је стекао увид у радове неких српских писаца и научника из емиграције. Пошто је рукопис 1985. године био довршен, прошао је кроз уобичајен и устаљен процес рецензирања. По обичају, први рецензент је био редактор за ту групу књига, у овом случају др Славко Леовац, док је други рецензент био сам главни уредник као непосредни научни руководилац истраживања.

Признајући већ на почетку да је приређивач имао тежак задатак да обради културолошку критику у српској књижевности и да одабере радове оних изразитих научника и философа који су у првој половини XX века на одређен начин утицали на књижевну мисао и критичко ту-

[5] „Напомена главног уредника", *Критичари из покрета социјалне литературе*, Српска књижевна критика, књ. 21, Институт за књижевност и уметност – Матица српска, Београд – Нови Сад, 1977, стр. 548–549.

мачење књижевности, др Леовац је у рецензији, датираној 15. јануара 1986. године, посебно нагласио приређивачку тезу да је мисао укључених научника и философа културе (Јована Цвијића, Тихомира Ђорђевића, Божидара Кнежевића, Бранислава Петронијевића, Николаја Велимировића, Душана Недељковића, Јустина Поповића, Владимира Вујића и Ксеније Атанасијевић), ма колико међусобно била различита по пореклу и усмерењу, „утицала на развој модерне књижевне мисли у првој половини XX века, посебно на књижевну мисао експресиониста и неосимболиста".[6] Оцењујући појединачно све, крајње неједнаке, књижевне доприносе наведених аутора, др Леовац се осврнуо и на радове двојице познатих православних теолога, Николаја Велимировића и Јустина Поповића. Њих двојица, каже др Леовац, приређивач је:

> посматрао осетно више као мислиоце и говорнике, а мање као теологе, значи више као писце који су утицали на извесне српске писце особито између два рата (на тзв. православно оријентисане експресионисте и симболисте). Радуловић је настојао да критички објективно осветли духовност њихове мисли у њиховим радовима и уопште, а не да прикаже њихову полемику с другима, и других с њима.

Предлажући, на крају, да приређивач прошири и допуни избор текстова Душана Недељковића, рецензент је закључио да такву књигу, у чијој је припреми непосредно учествовао кроз консултације и разговор са приређивачем,

> која мисаоно деликатно настоји и не ретко успева да ухвати и представи књижевну духовност научне и философске мисли ових мислилаца, врло радо препоручујем.[7]

Други рецензент др Предраг Палавестра нагласио је да је књига рађена према пропозицијама које је утврдио Уређивачки одбор, да у највећој мери представља органски и саставни део опште концепције остварене у свих двадесет пет књига „Српске књижевне критике", те да је сам Уређивачки одбор утврдио оквирни списак аутора који треба да уђу у књигу, одредио основне пропорције и одобрио нацрт избора текстова. Датирана децембра 1985. године, рецензија указује на то да књига:

> обухвата оне текстове који објективно проширују уобичајени појам критике и испитује широки културни контекст духовног наслеђа српске књижевности. Наизглед граничне или суседне области, као што су филосо-

[6] Архив „Српске књижевне критике" у Институту за књижевност и уметност у Београду.

[7] *Исто*.

> фија, антропогеографија, фолклористика, теологија, културологија или етика – као и лингвистика, историја, етнологија, социологија или критичка теорија – заједно са књижевношћу улазе у простор културне антропологије која чини општи духовни контекст свих дискурзивних и стваралачких дисциплина међу којима посебно место припада критици [...] Истраживање и сређивање грађе, која је ушла у ову књигу, послужило је Радуловићу као основа за аналитичке и синтетичке захвате у историји српске књижевне критике, међу којима уводна студија представља озбиљан и вредан научни допринос. Она осветљава и јасно дефинише саму појаву 'културолошке критике' у српској књижевности, одређује њену област и њено значење, утврђује њене носиоце и оцењује њен културни, књижевни и историјски значај – што пре Радуловића нико није урадио. [...] Сви изабрани и протумачени текстови везани су за главне стилске, што значи и духовне, смерове у модерној српској књижевности и култури, посебно за филозофију и поетику симболизма и експресионизма као главних и доминирајућих стилских опредељења с краја XIX и у првој половини XX века. Истражујући те често невидљиве и дубоко скривене међусобне везе између филозофије културе, духа времена и опште мисли о књижевности, Радуловић је дошао до закључака који битно мењају досадашњу и устаљену свест о српској критици између два рата. Он је открио оне њене подземне токове који су били чак јачи и моћнији од спољашњих и на тај начин изменио историјску слику духовнога и културнога значења критике и критичке мисли у модерној српској књижевности.[8]

Закључујући да би без текстова и тумачења садржаних у тој књизи цео замашни подухват на издавању грађе у колекцији „Српска књижевна критика" био непотпун и без једне важне димензије, рецензент је без иједне примедбе књигу такође препоручио за штампу.

Већ у јануару 1986. године Уређивачки одбор и Научно веће Института за књижевност и уметност усвојили су обе рецензије и прихватили за штампу рукопис *Критичка мисао филозофа и научника*. Пошто је на јавном конкурсу добила финансијску помоћ Републичке заједнице науке, књига је 26. септембра 1986. године по уобичајеном поступку предата Матици српској у Новом Саду ради штампања. После дужег погађања око смањења обима књиге, када су се, као најпогоднији аутори који би сс могли безболно изоставити, помињали Јован Цвијић, Николај Велимировић и Јустин Поповић, почетком 1987. године у Матици српској заустављена је техничка припрема рукописа књиге *Критичка мисао филозофа и научника*. У званичним разговорима као разлог за то помињао се једино неприлагођени обим књиге, пошто добијена дотација није могла да покрије трошкове штампе, али се у незваничним и

[8] *Исто*.

личним контактима између представника Матице српске и Института за књижевност све чешће и све јасније примећивало да су права сметња Цвијић, Велимировић и Јустин Поповић, и то не толико њихови одабрани текстови, колико они сами као озлоглашени и политички неподобни аутори.

Пошто главни уредник није био спреман да прихвати никакву, макар и прикривену, цензуру у рукопису који је уредно прошао цео уобичајени поступак јавне и научне верификације и био прихваћен за штампу на свим надлежним местима по устаљеним прописима, на захтев представника Матице српске директор Института и приређивач Милан Радуловић отпутовали су 10. априла 1987. године у Сарајево на накнадне консулатације са редактором и првим рецензентом књиге др Славком Леовцем. Према забелешци, која се налази у Архиву пројекта „Српска књижевна критика“ у Институту за књижевност и уметност, директор Института др Миодраг Матицки:

> обавестио је професора Славка Леовца да је Издавачко предузеће Матице српске преко свог уредника Мирослава Ранкова, а на основу консултације са др Божидаром Ковачеком, одбило да објави рукопис *Критичка мисао философа и научника*, да је рукопис враћен Институту за књижевност и уметност на поновно разматрање и оцењивање – уз образложење да у њему има текстова у којима се формулишу 'неприхватљиве' идеје, да је предговор неутрално и некритички написан, избор тенденциозно састављен, а књига као целина страна утврђеној концепцији едиције 'Српска књижевна критика'. Рецензент проф. др Славко Леовац саопштио је др Миодрагу Матицком да у потпуности стоји иза рецензије и да је спреман да о спорним ауторима и текстовима разговара са представницима Матице српске.

Идући од једног аутора до другог и разматрајући поново све уврштене текстове, предложене су и неке евентуално могуће измене у избору, али се у основи остало при ранијем и прихваћеном списку аутора, чиме су подржане и оснажене првобитне стручне оцене књиге, одобрене у Уређивачком одбору и Научном већу Института.

Иако је у томе послу накнадне провере рукописа био заобиђен, главни уредник и руководилац пројекта поново је, на тражење директора Института, прегледао избор и предговор за књигу *Критичка мисао философа и научника* и у мају 1987. године службеним писмом известио директора: а) да у свему остаје при својој ранијој рецензији и израженом мишљењу да је приређивач „у овој књизи извршио праву књижевноисторијску ревизију критичког наслеђа у модерној српској књижевности“; б) да прихвата све оне тачке договора са проф. Леовцем које је прихватио

и већ спровео сам приређивач, тако да рукопис може ићи у штампу; в) да се у књизи ни раније ни после није нашло ни спорних текстова ни „неподобних“ аутора, јер је:

> задатак науке и научног објављивања грађе утврђивање истине а не удовољавање пролазним потребама неких владајућих кругова или идеологија. Јован Цвијић, Бранислав Петронијевић, Ксенија Атанасијевић, Владимир Вујић и други [...] објективно припадају духовном наслеђу српске културе и треба да буду обрађени као стубови српске националне културе у којој се уобличавала и критичка мисао о књижевности. То исто важи и за религијске мислиоце и богослове Николаја Велимировића, Јустина Поповића и друге православне теолошке писце. Они се не могу избрисати из културног наслеђа и не смеју се заобилазити у научним разматрањима и сређивању историјске грађе. Историја српске критике и књижевности не може се ни писати ни изучавати без познавања њиховог дела.[9]

Истрајавајући на своме захтеву, Матица српска је за себе затражила трећу, накнадну рецензију, коју је написао проф. др Мирко Зуровац са Филозофског факултета у Београду. Руковођена својим разлозима и потребама, наговештеним у тражењу да се из књиге одстране „неподобни“ аутори, Матица српска је на тај начин – први пут после седамнаест година сарадње и више од двадесет заједнички објављених књига – одустала од споразума по коме се Институт обавезао да ће за сваку књигу у колекцији „Српска књижевна критика“ обезбедити рукописе, стручне рецензије, ауторска права и потребне дотације, док ће Матица српска преко свог Издавачког предузећа водити рачуна о штампању, коректури и продаји издања. У рецензији, написаној по захтеву Матице српске, мимо Уређивачког одбора и Научног већа Института за књижевност и уметност, др Зуровац је негативно оценио рукопис књиге *Критичка мисао филозофа и научника* задржавши се у доказима првенствено на уводној студији приређивача где је нашао:

> нејасне и сумњиве хипотезе, којих заправо има двије: 1) да радови наших филозофа представљају једну специфичну 'филозофију умјетности' и 2) да је њихова филозофија сродна духу симболизма и експресионизма.[10]

На основу те наручене рецензије, Издавачко предузеће Матице српске испоставило је захтев да се из књиге изоставе радови Николаја Велими-

[9] *Исто*.

[10] Рецензија М. Зуровца од 10. децембра 1987. године. Архив „Српске књижевне критике“ у Институту за књижевност и уметност.

ровића и Јустина Поповића, јер им, наводно, ту није место, а „њиховим уношењем одступа се од концепције едиције".[11]

Уређивачки одбор и Научно веће Института пажљиво су размотрили захтеве Матице српске, поготову што је отуда више пута поновљено да редакција и Издавачки савет Матице српске стоје иза накнадне рецензије проф. Зуровца која доводи у питање стручно и научно познавање одабране грађе, због чега Матица „ову књигу у понуђеном облику не може објавити".[12] Оба научна тела Института одбила су да разматрају накнадну рецензију, пошто ју је наручила за то ненадлежна издавачка а не научна установа, и у потпуности остали при својим ранијим одлукама да признају прихваћене рецензије др Леовца и др Палавестре и да одобравају штампање књиге *Критичка мисао философа и научника* у за штампу предатом облику. Ради тачног упознавања јавности, Институт је предложио јавну научну расправу о ставовима др Зуровца и главним поставкама у оспореном Предговору приређивача Милана Радуловића, али одлука Уређивачког одбора и Научног већа Института није долазила у питање. Свако је остао при своме: Институт да књигу такву каква је треба штампати (за шта су обезбеђене и Матици српској већ биле уплаћене наменске дотације), а Матица српска да књигу са радовима Николаја Велимировића и Јустина Поповића неће објавити.

Из читаве непријатне и мучне историје са књигом *Критичка мисао философа и научника* најбољу и праву жетву побрао је једино приређивач Милан Радуловић: принуђен да више пута проверава свој избор и своје критичке поставке, он је неколико година под повишеном температуром испробавао издржљивост и носивост властитих мишљења и на крају о томе објавио посебну научну студију, са вредним доказним материјалом, под насловом *Модернизам и српска идеалистичка философија* (1989). Већим делом, та расправа представља допуњену и проширену верзију предговора, написаног за издање оспорене књиге, и ненаметљиву научну и критичку полемику са ставовима из необјављене али злоћудне цензорске рецензије Матице српске о књизи *Критичка мисао философа и научника*. У неколико поглавља Радуловић је обрадио философско-културолошки контекст српског модернизма, однос метафизичког мишљења и модерне књижевности, антрополошка истраживања и модерну књижевну свест, православну духовност и модерну књижевност и тзв. философију живота према модернизму, доказујући оно што

[11] Писмо Издавачке радне организације Матице српске Институту за књижевност и уметност (потпис: директор Радован Ждрале) од 23. маја 1988. године. *Исто*.

[12] Писмо Издавачке радне организације Матице српске Институту за књижевност и уметност (потпис: директор Радован Ждрале) од 22. фебруара 1988. године. *Исто*.

је показао и својим избором у последњој књизи колекције „Српска књижевна критика“: да филозофи и научници у тој књизи представљају и образују засебан тип критике у модерној српској књижевности, и да је ту врсту критике могућно назвати „културолошком критиком“.

> Њен предмет није само уметност као једна од форми културе, већ сама култура као посебна стварност – њен онтички и телеолошки смисао, њена егзистенцијална и хуманистичка суштина, национална и историјска улога, генеза и карактер различитих типова културе.[13]

Шест година касније, изван издања Матице српске, мада и под њеним именом, новим средствима што их је поново личним залагањем обезбедио директор Института за књижевност и уметност др Миодраг Матицки, у јуну 1995. године на 648 страна нецензурисаног текста изашла је дуго ометана и спречавана књига *Критичка мисао филозофа и научника* са радовима Божидара Кнежевића, Бранислава Петронијевића, Јована Цвијића, Тихомира Р. Ђорђевића, Николаја Велимировића, Јустина Поповића, Владимира Вујића, Ксеније Атанасијевић и Душана Недељковића.

Мучних искушења и напетих тренутака у издавању грађе за историју српске књижевне критике било је и у неким другим приликама. На срећу, такве напетости су решаване у самом Уређивачком одбору и отклањане су брзо, најчешће обостраним попуштањем и договором који није излазио из куће нити је служио за политичка покрића. Културна клима и друштвени односи у току истраживања, одобравања готових рукописа и штампања књига на пројекту „Српска књижевна критика“ били су, на махове, прожети јаким политичким набојем који се непосредно одражавао у свим јавним пословима везаним за деловање државе и политику власти. Рад на пројекту започет је у неповољном тренутку, после „маспока“ у Хрватској и пада либерала у Србији, у току припрема и доношења Устава из 1974. године, када је и сам руководилац пројекта имао неприлика због своје управо објављене књиге *Послератна српска књижевност 1945–1970*. и 1973. године био уклоњен са места књижевног критичара *Политике* и уредника часописа *Савременик*. Једино захваљујући доброј вољи и тактичкој вештини оних који су у то време руководили научним радом у Србији – као што су били секретар Републичке заједнице науке Живорад-Жика Ерчић, председник и потпредседник Савета Заједнице проф. др Александар Дедијер и проф. др Димитрије Вученов, члан Савета академик Бранко Раковић и други – сви важни национални

[13] Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка филозофија*, Београд, 1989, стр. 32.

пројекти задржали су статус капиталних дела *(Речник* САНУ, *Историја српског народа* СКЗ и други). Уз њих су ишле и тек започете припреме на пројекту „Српска књижевна критика“ до кога тако нису допирали најјачи партијски прогони „неподобних“. Када су се представници Матице српске пожалили да прва два кола „Српске књижевне критике“ (1975. и 1977.) не могу да пласирају у Босни и Херцеговини, где књижари неће ни да купе ни да изложе књиге са српским атрибутима у наслову, – пошто је то било супротно званичној политици локалне и савезне партијске бирократије, која је тада предано радила на јачању и успону босанске самосталности и на стварању муслиманске нације – савет Ж. Ерчића је био да се књиге у Босни и не нуде: књиге нису кварљива роба и неће се покварити, а оно што се не прода данас продаће се сутра.

Поред великог броја ограничења обима свих књига предвиђених у едицији „Српска књижевна критика“, на присуство и распоред аутора у појединим књигама утицали су понекад и други ванкњижевни мотиви, актуелне политичке и идејне прилике, опрез, подозрење, унутрашња цензура, страх и самоцензура самих приређивача, као и отворен притисак владајуће бирократије и партијске свести. Уређивачки одбор у начелу није унапред водио рачуна о могућним облицима спољашњег притиска на избор и објављивање историјске грађе, тежећи да се у проучавању критичке традиције иде отвореним и широким путем. У припремним израдама општег алфабетара писаца, чији је критички рад требало истражити и проучити, нису постављана никаква ограничења, изузев научних и књижевних. Игнорисане су све постојеће мутне и неодређене црне листе са именима непризнатих и одбачених српских књижевника. Стручну оцену и допуну спискова дали су угледни старији познаваоци међуратне српске књижевности, проф. др Бошко Новаковић и књижевник Божидар Ковачевић. Да би се избегле неприлике, списак аутора, чији је рад требало истраживати, био је првобитно означен као путоказ у изради широке резониране научне тематске библиографије српске књижевне критике, одакле се, сужавањем према научним и књижевним мерилима, ишло ка избору и редукцији историјске грађе.

Тако су се, неприметно, sine ira, ширили простори за слободно истраживање и обраду критичког наслеђа и постепено, корак по корак, отклањале предрасуде и неприлике које су могле угрозити пројекат и неком несмотреном и неочекиваном политичком афером у јавности зауставити даље финансирање започетих проучавања. Не желећи, на пример, да се одрекне Слободана Јовановића – једног од твораца модерног српског критичког стила и израза, који је деценијама био на свим црним листама српских књижевника и интелектуалаца – Уређивачки одбор је, приликом сужавања списка аутора, жртвовао мање значајног позо-

ришног критичара Драгомира Јанковића – некадашњег министра Двора – да би у истој књизи *Критика у Скерлићево доба* научним и књижевним разлозима одбранио присуство Слободана Јовановића, Милана Грола и Владимира Ћоровића, који су, као и неки други писци из истога доба (на пример Светислав Стефановић), у време објављивања првих књига „Српске књижевне критике" (1975–1979) још били под печатом проклетства и изгона из српске књижевности. Исто тако, у избор српских критичара без већих тешкоћа и сметњи ушли су и неки писци и критичари из Босне и Херцеговине (Јован Дучић, Перо Слијепчевић, Милош Видаковић, Димитрије Митриновић, Иво Андрић, Јован Кршић, Скендер Куленовић) чија су имена и дела управо у тим годинама била предмет оштрих спорова око националне и завичајне припадности.

Договором о заједничком издавању колекције „Српска књижевна критика", који је Институт за књижевност и уметност утврдио са Матицом српском из Новог Сада, било је предвиђено да ће Институт припремити рукописе свих двадесет пет књига, покрити све трошкове истраживања и припреме, приредити књиге за штампу, научно их оценити стручним рецензијама и за сваку књигу обезбедити потребне ауторизације и део средстава за штампање. Матица српска сносиће трошкове штампе и коректуре, живих ауторских права и дистрибуције. Читав приход од продаје ишао је искључиво Матици српској, док је Институт за научну размену – без права на продају – добијао по сто примерака од сваке књиге. Тираж је био 2000 примерака, изузев за две последње књиге, *Авангардни писци као критичари* и *Критичка мисао научника и филозофа*, које је Институт објавио самостално у тиражу од по 500 примерака. Уговор са Матицом српском предвиђао је да књиге, по правилу, неће бити веће од 20–40 штампаних табака, што се већ у првом колу 1975. године показало неодрживим. Приређивачи су настојали да у књиге унесу што више углавном непознате и тешко доступне грађе, а издавачи да трошкови штампе не прелазе износ обезбеђених дотација како се не би умањила добит. Тако се, силом материјалних прилика, већи део сарадње Матице српске и Института за књижевност и уметност у издавању „Српске књижевне критике" свео на две теме: да се у једном објављеном колу не пређе две стотине штампарских табака и да се не направи нека политичка грешка. Услед тог сталног притиска, који је повремено добијао драматичне и тешке облике – да би, на крају, две, последње књиге, иако технички већ потпуно припремљене трудом Мирјане Јовановић, лежале у Матици нештампане скоро пуних десет година и тек 1995. биле објављене – Уређивачки одбор и сви приређивачи морали су пажљиво да воде рачуна о расположивом простору. У избор се уносило само оно што је било најосновније; појединачне књиге скраћиване су на рачун

групних, а из избора су изостављани чак и они аутори који су иначе били најављени и обрађени у предговорима. Где год је било могућно, обављена су и накнадна прегруписавања аутора у оквиру истих раздобља, без обзира на типолошке, стилске, морфолошке или жанровске одлике њихових текстова.

Тако је, на пример, из књиге *Светозар Марковић и реални правац у књижевности* у последњем часу изостављен Стеван Павловић, а у књигу унесен Радован Кошутић, за кога није било довољно места у књизи *Научна критика компаративистичког смера*. Милан Јовановић Морски и Милан Савић лакше су нашли места у књизи *Лаза Костић и критика у доба националног романтизма*, а Алимпије Васиљевић, Живојин Жујовић и Мита Ракић у књизи *Светозар Марковић и реални правац у књижевности*, мада би, строго узевши, по научним и књижевним мерилима они подједнако могли да стоје у обема тим књигама. Исто тако, приликом коначног сређивања и обликовања рукописа по захтевима рецензената и Уређивачког одбора, из готово сваке групне књиге изостајало је по неколико писаца које су приређивачи били обрадили и чије су текстове уврстили у избор грађе за историју српске књижевне критике. На тај начин изостали су: Љубомир Ненадовић, Владан Ђорђевић, Ђорђе Рајковић, Јован Бошковић, Милан Будисављевић, Димитрије Руварац, Драгиша Станојевић, Александар Арнаутовић, Пера С. Талетов, Илија Ивачковић, Владимир Бабић, Јован Палавестра, Катарина Богдановић, Паулина Лебл-Албала, Боривоје Стојковић, Ђуро Гавела, Бранислав Миљковић, Момир Вељковић, Нико Бартуловић, Драгиша Васић, Владимир Велмар Јанковић, Милован Ђилас, Душан Милачић, Илија Петровић, Душан Стојановић, Првош Сланкаменац и други.

Да би се отклонили ти, махом наметнути и изнуђени, пропусти, секретар Уређивачког одбора Предраг Протић израдио је предлог да се празнине попуне допунским књигама одабране грађе. Како је и иначе, код израде општег алфабетара, његово изванредно познавање историјске грађе било драгоцено, и највећма искоришћено при утврђивању списка аутора чије доприносе српској критици треба научно проверити и истражити, Уређивачки одбор и главни уредник поверили су му да тај предлог уобличи, што је он и учинио. Једним краћим елаборатом, у јесен 1989. године, Протић је предложио да се припреми пет допунских књига: Прва би обухватила епоху српског романтизма и реализма у XIX веку, друга Скерлићево доба и епоху раног модернизма, трећа раздобље између два рата, четврта критички рад писаца у међуратном времену, а пета критичку мисао научника и професора из граничних области српске духовне културе. Уз напред већ набројана имена назначени су још: Михаило Петровић Алас, Јеремија Живановић, Антун Фабрис, Вељко

Милићевић, Хајим Алкалај, Калми Барух, Радоје Кнежевић, Миодраг Стајић, Милан Стојимировић Јовановић, Александар Видаковић, Бранко Машић, Милан Ђоковић, Јела Спиридоновић Савић, Бранислав Лоренц, Ратко Парежанин, Владимир Дворниковић, Јорјо Тадић, Ђоко Слијепчевић, Миодраг Пурковић, Лазо Костић, Марко С. Марковић, Димитрије Најдановић, Момчило Селесковић и други. Институт је Протићев предлог прихватио у начелу и поверио му даље старање с припремним истраживањима, на која су одмах упућени претежно млађи сарадници (Ана Вукић, Татјана Росић, Гојко Тешић, Милан Радуловић) како би се, ако и када прилике буду дозволиле, прихваћене књиге могле припремити у сразмерно кратком року.

Круг научних питања, која су се разбистрила током вишегодишњих систематских истраживања и издавања грађе за историју српске књижевне критике, показао је колики су били обим, важност и тежина предузетих послова. Научну оцену постигнутих резултата даће стручни кругови, као и будући непосредни корисници књига „Српске књижевне критике“, посебно историчари српске књижевности и српске књижевне критике, који ће се моћи лакше кретати по раскрченом терену и тако непосредно примењивати свој метод и сопствена мерила у оцењивању и тумачењу критичког наслеђа. Избор грађе, сакупљене у двадесет пет књига едиције „Српска књижевна критика“, понудио јс одговор на питање: шта може бити обухваћено појмом српске књижевне критике и шта све улази у њен састав. Размотрено је питање схватања критике и одређење променљивог појма критике, као и утврђивање карактера критике као посебне књижевне форме духовне културе. Испитан је однос критике према владајућим идејама и идеологијама културе појединих историјских и књижевних епоха. Назначене су главне морфолошке и типолошке промене критике, измена критичког поступка и развој система књижевних вредности; разјашњене су основне етичке и естетичке претпоставке српске критике, њене везе са језиком и духом културе, њене књижевне, уметничке и јавне функције, као и главне етапе у развитку свести о књижевности. Значајно питање, изражено у току истраживања, односило се на друштвени положај јавне речи и на право критичког духа да поставља и мења духовне стандарде, односно на општу теорију историје књижевности органски повезану са књижевном критиком, јер је критика сама по себи једна жива историја преображаја књижевних облика и идеја насталих у процесу измена културних модела и промена у језику културе.

У истраживањима и приликом обраде грађе такође је утврђено да у српској књижевности појам критике обухвата мноштво облика и значења, те да се критички израз и форме критике не везују само за

књижевност него и да прелазе преко њених граница. Критика задире у многе суседне и сродне области хуманистичких и духовних наука, као што су граматика и лингвистика, стилистика, семантика, културна и структурална антропологија, семиотика, логика, аксиологија, психологија, философија, религија, историја, правне и политичке науке итд. У разматрању питања шта све може да уђе у корпус српске књижевне критике превладало је мишљење да у српској књижевности појам књижевне критике може да обухвати све текстове који су, непосредно или посредно, везани за књижевност и који на тај начин доприносе општој мисли о књижевности. На тај начин установљено је да српску књижевну критику и свест о књижевности на првом месту одликује њена мисаона и стилска разноврсност. Као природно унутрашње својство, српска књижевна критика одувек је у себи носила и чувала изразиту црту духовног и естетског плурализма, гипкост форме и метода, јасан израз и отворен приступ према свим књижевним творевинама и идејама. Иако су различити модели културе у појединим раздобљима сасвим различито деловали на књижевна мерила, књижевне идеје и сам језик књижевности, за протекле две стотине година српска књижевна критика у потпуности је очувала своје унутрашње разногласје, своју пуну естетску и мисаону полифонију, изразиту прилагодљивост својих облика и свога језика живим променама у духовној култури као трајном процесу преображавања цивилизацијских модела и општих историјских знања.

Целокупан слојевити и широко разуђени систем проучавања и публиковања критичке грађе у Институту за књижевност и уметност у Београду, обављен између 1972. и 1995. године, био је усмерен ка своме главном и коначном циљу: издавању *Историје српске књижевне критике.* Сва сакупљена, сређена, проверена и обрађена грађа јачала је научне претпоставке за такав подухват – да се згусне, повеже и склопи јединствена историјска монографија о основним токовима, носиоцима и доприносима књижевне критике у духовној култури српског народа. Кроз остварена дугогодишња истраживања назначене су све важније теоријске и методолошке основе за такав синтетички посао, утврђени ослонци књижевноисторијске поделе и периодизације, разрађена типолошка својства и хронолошки оквири и у великој мери рашчишћена мерила за процену вредности. Како су, по правилу, предговори у свих двадесет пет књига „Српске књижевне критике“, према унапред датом техничком упутству, писани по јединственом моделу који је у већини књига доследно био поштован и сачуван – у првом делу дат је општи контекст и културноисторијски приказ књижевне ситуације; у другом преглед основних теоријских ставова и опредељења у критичком тексту, а у трећем портрети водећих критичара тога доба – предвиђена *Ис-*

Историја српске књижевне критике могла би се остварити као колективно дело под јединственом научном редакцијом. Тим више што су сва институтска истраживања критичке традиције остварена заједнички, према општем договору и са пристанком свих приређивача који су на почетку били обавештени да ће се њихове уводне студије по завршетку читавог посла прилагодити структури једне колективне *Историје српске књижевне критике*.

Истраживања српске књижевне критике показала су да у српској духовној култури нису пресушиле потребе за историјским синтезама и да чак и у савременом свету стапања великих система у малим културама историје књижевности могу имати конститутивну снагу обнове народнога самоспознања.

> Колико год је природно што је у неким књижевностима, с обзиром на различите моделе владајуће културе и културне идеологије, дошло до изумирања и распадања књижевне историје на мноштво појединачних и парцијалних истраживања у микро-структурама, исто је тако природно да у великом диференцираном јединству савременог света негде још увек може да постоји потреба за историјском свешћу о књижевности као форми духовне културе. Свака национална књижевност у себи садржи и кроз дијалоге епоха обнавља трајне вредности своје националне културе, улазећи са оним што је *њено* у духовну заједницу читавог света. Исти модели критичког мишљења не важе свугде и за сваког, поготову не у истом часу. Уопштавање појединачних искустава, чак и када долази из великих култура, и њихово претварање у парадигме, често може више да укочи и догматизује критичко мишљење о књижевности него да га приближи или изједначи са светским стандардима.[14]

Историја српске књижевне критике органски је део опште историје српске културе, преглед духовног живота и стила најмлађе књижевне врсте која је свагда представљала спону између текста н контекста, између књижевне речи и јавности, и творила књижевни живот, храбро утврђујући и саопштавајући естетичке и етичке ставове свога доба.

Да су такве претпоставке за *Историју српске књижевне критике у* доброј мери остварене проучавањем и издавањем грађе на пројекту „Српска књижевна критика“ у Институту за књижевност и уметност у Београду, донекле показује широка научна примена, као и јавно прихватање научних резултата. Голема библиотека грађе са двадесет пет обимних књига, објављена у току пуних двадесет година (1975–1995), лако је налазила читаоце и кориснике. Иако је била штампана у укупном тира-

[14] Предраг Палавестра, „Критичка теорија и историја књижевности“, *Критичке расправе*, Београд, 1995, стр. 35.

жу од близу 50.000 примерака, едиција „Српска књижевна критика“ постала је убрзо права реткост. Комплета нема довољно, јер у тешка времена примерци нису били чувани него су продавани на парче, често у бесцење. Немајући прави увид у целину, критика је подухвату ипак дала високу оцену, тек спорадично замерајући појединим књигама одсуство неких имена или недовољну заступљеност извесних аутора.[15] За Свету Лукића, на пример, издавање колекције „Српска књнжевна критика“ означило је „пресудан корак“ у остварењу „импозантног подухвата“:

> Многи аутори, мање истакнути или мање признати, добили су у новој презентацији и тумачењу праведније место. [...] Они се рељефније истичу и природније одскачу са великог таласа, дочараних у свим његовим гранањима, рукавцима и скретањима, у духу еволутивних идеја модерне књижевне науке. [...] Ето прилике за нове критичке коментаре и синтезе![16]

По мишљењу критичара листа *Политика* Милана Влајчића,

> истраживачки и издавачки подухват Института за књижевност и уметност [...] указује се као насушан преглед врхунских домета српске књижевне критике и припрема за писање њене историје. Развијање и неговање књижевно-критичке свести је неопходан предуслов модернијег схватања књижевности, а без критичких издања наше књижевно-критичке баштине овај захтев би остао само реторички украс.[17]

Критичар *Књижевне речи* Мирослав Јосић Вишњић оценио је „Српску књижевну критику“ као „једну од значајнијих и хвале вредних едиција у послератној издавачкој делатности“, као „својеврсну неизбрисиву азбуку критичке мисли у српској књижевности“.[18]

У опширном прегледу махом неуспелих ранијих покушаја да се начини једна општа историја српске и југословенске књижевности, Божидар Ковачевић је посао на проучавању и издавању грађе у Институту за књижевност и уметност означио као једини подухват који се остварује „веома успешно, јер је интелигентно замишљен и са планом“, па се може рећи „да је ова збирка за поштовање због свога добро замишљеног распореда и солидног приређивања“.[19] Слично мишљење о пројекту дао је и угледни амерички часопис за светску књижевност *World Literature*

---

[15] Душан Иванић, „Између историје књижевности и филолошке критике“, *Књижевна историја*, 1976, IX, 34, стр. 281–288.

[16] Света Лукић, „Један пресудан корак“, *Политика експрес*, 20. VI 1976, стр. 10.

[17] Милан Влајчић, „Ни успаванка, ни ругалица“, *Политика*, 29. IV 1978, стр. 14.

[18] Мирослав Јосић Вишњић, „Једном у једном веку“, *Књижевна реч*, 10. XI 1976, стр. 4.

[19] Божидар Ковачевић, „Ка историји књижевности“, *Весник*, 1. I 1984, стр. 5.

Today, који је о „Српској књижевној критици“ писао неколико пута називајући је:

> монументалним послом који у облику антологија из разних раздобља представља српску књижевну критику од почетка до данашњих дана.

Када се доврши, тај посао ће бити:

> не само најбољи преглед српске књижевне критике него такође и богати извор података за књижевне историчаре, јер мноштво новог материјала и различитих гледишта и закључака упућује на оно што се досад није довољно знало, што ће свакако значајно допринети бољем разумевању српске књижевности у последње две стотине година.[20]

У свом каснијем осврту на колекцију „Српска књижевна критика“, проф. Васа Д. Михаиловић са Универзитета Чепел Хил у Северној Каролини позвао се на раније приказе те едиције у часопису *World Literature Today* и рекао да се „вишегодишњи пројекат за издавање најзначајнијег материјала српске књижевне критике у два туцета књига, започет још 1975. године, полако примиче завршетку“, а све објављене књиге „дају јединствен избор грађе кроз целокупну историју српске критике“.[21] У коментару о недопустивом застоју на издавању последњих књига, критичар листа *Политика експрес* Драган Орловић „Српску књижевну критику“ назвао је „чувеном едицијом“.[22]

Нашавши тако своје место у простору савремене српске културе и књижевности, подухват Института за књижевност и уметност на проучавању и издавању грађе за историју српске књижевне критике обавио је обиман и користан посао. У распону већем од две стотине година претресена је, прегледана, научно оцењена и систематизована огромна књижевноисторијска грађа, расута по безбројним, затуреним и незнаним књигама, часописима и листовима. У двадесет пет књига сабрани су најзначајнији критички текстови у српској књижевности; сређени су основни биобиблиографски подаци о великом броју познатих и непознатих писаца. Оцењени су и распоређени многи појединачни и групни доприноси српских критичара и на увид књижевној и научној јавности пружено је велико духовно благо настало трудом више наратаја. У току

[20] Vasa D. Mihailovich, „Serbian Literary Criticism“, *World Literature Today*, 1977, No. 51, 3, стр. 647.

[21] Vasa D. Mihailovich, „Serbian Literary Criticism“, *World Literature Today*, 1989, No. 61, 4, стр. 826.

[22] Драган Орловић, „И крај и почетак: оживљава колекција *Српска књижевна критика*“, *Политика експрес*, 14. X 1990, стр. 13.

истраживања, обучени су, усмерени и подигнути бројни млађи научни радници, нови магистри и доктори књижевних наука чија су дела, настала у току рада на пројекту, постала значајни и важни прилози познавању српске књижевне критике.

❖[23]

Било би корисно наставити издавање 25. књига Српске књижевне критике и са још 5 књига обухватити послератно разобље 1945–2000.

Предлоге за те књиге урадили смо давно у Институту за књижевност и уметност, али би тај предлог сада требало сажети и ревидирати, а ипак сачувати основну концепцију, како би се по истим начелима у 30 књига покрила два најплоднија века српске критике (XIX и XX).

Три зборника: а) Теоријски, философски и културно-идеолошки аспекти српске књижевне критике у другој половини XX века; б) Типологизација српске критичке мисли у другој половини XX века и в) Српска критичка мисао и теорије других уметности – могли би бити урађени планом сарадње Института за књижевност и Одбора за историју књижевности САНУ у раздобљу 2011–2015.

Требало би посебно припремити нове књиге по угледу на старе:

1. Сумрак критичких ауторитета
2. Послератни критичари
3. Писци као критичари
4. Научна критика и компаратисти
5. Критика на крају XX века

Књига 1: Борислав Михајловић Михиз, Зоран Мишић, Зоран Гавриловић, Драган М. Јеремић, Зоран Глушчевић, Никола Милошевић

Књига 2: Петар Џацић, Света Лукић, Предраг Палавестра, Милош И. Бандић, Павле Зорић, Славко Леовац, Радован Вучковић, Мирослав Егерић, Душан Пувачић, Богдан А. Поповић, Предраг Протић

Књига 3: Ерих Кош, Меша Селимовић, Миодраг Павловић, Милорад Павић, Радомир Константиновић, Данило Киш, Иван В. Лалић, Слободан Селенић, Борислав Пекић, Јован Христић, Светлана Велмар-Јанковић

Књига 4: Младен Лесковац, Драгиша Живковић, Сретен Марић, Новица Петковић, Јован Деретић, Светозар Петровић, Иво Тартаља, Зоран Константиновић

[23] Овај део текста написан је 2012. године.

Књига 5: Михајло Пантић, Марко Недић, Радивоје Микић, Љубиша Јеремић, Милан Радуловић, Јован Делић, Станиша Тутњевић, Сава Дамјанов, Александар Јерков, Љиљана Шоп, Јасмина Ахметагић, Миливој Ненин

Приређивачи би требало да буду из редова млађих сарадника Института и афирмисаних спољних сарадника.

Predrag Palavestra

THE STUDY AND PUBLISHING OF THE MATERIAL FOR THE HISTORY OF SERBIAN LITERARY CRITICISM

Summary

In the course of full twenty years /1971–1991/ research project "Serbian Literary Criticism" existed in the Institute for Literature and Art in Belgrade. During the time the main attention of the members was focused to the publishing of a corpse of material /documents/ for the history of Serbian literary criticism in 25 volumes, which were between 1975 and 1995 published in cooperation with Matica srpska from Novi Sad. During the many years of work on the project many literary historians and critics were engaged in the study, often in turbulent and unfavourable social and political conditions, who tried to undertake an objective scientific and literary revalorization of the critical heritage in Serbian literature. Faced with a number of problems, among which funding was if constant not the least of them, the members of the project succeeded in studying an enormous number of documents, and to in reviewing and publishing 13760 pages of expert text, accompanied with detailed commentaries, studies and bibliography in 25 volumes. Thus project "Serbian Literary Criticism" contributed to a synthetized perception of one of the most recent, most vital and most influential literary genres in Serbian literature and completed the entire work necessary for the writing of a *History of the Serbian Literary Criticism*.

Key words: Serbian literary criticism, literary idea, historical consciousness, forms of spiritual culture, classifications of Serbian literature

821.163.41.09(091)

Стојан Ђорђић
(Филозофски факултет Универзитета у Нишу)

КЊИЖЕВНА КРИТИКА И ЕВОЛУЦИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ У XX ВЕКУ

Апстракт: У доба српске модерне књижевна критика је била покретач главних еволутивних промена (европеизација и модернизација) истичући начело књижевне имманенције и естетизације књижевне продукције, односно, мерило уметничког (естетског) квалитета у вредновању и афирмацији књижевности. Од тада, па током целог XX века та начела и тај критеријум су основ књижевне еволуције у којој учествује и књижевна критика, у слабијој или јачој позицији у односу на књижевну продукцију, и то на разне начине, у разним формама књижевнокритичког и поетичког дискурса и са различитим дометима. Критика остаје у матици те еволуције као битан чинилац континуитета и артикулације књижевне самосвести и књижевнокритичког и аксиолошког профилисања српске књижевности. Ту своју конструктивну и незамењиву улогу књижевна критика потврђује и током тридесетогодишњег јединственог еволутивног динамизма, који се може означити као врхунац у процесу естетизације и јачања књижевне имманенције и аутономије (1950–1980), када српска књижевност достиже и највећи обим продукције и најдинамичније иновирање књижевних форми и поступака и најинтензивније књижевнокритичко, естетичко и вредносно преиспитивање и афирмацију, што се све потврђује и највишим уметничким дометима и чини драгоцену подлогу еволутивног процеса на прелазу из XX у XXI век.

Кључне речи: књижевна еволуција, српска модерна, авангардизам, естетизација, књижевна имманенција, постмодернизам, књижевнокритичка артикулација, усавршавање, канонизација

На прелазу из XIX у XX век у српској књижевности започиње процес промена чији су главни покретач књижевни критичари који преузимају водећу улогу у књижевном животу, што истиче и Јован Деретић у својој *Историји српске књижевности* придружујући се оценама неких својих претходника. Таквом оценом се високо вреднује деловање најзначајнијих књижевних критичара тога периода, од Љубомира Недића, преко Богдана Поповића и Јована Скерлића до Бранка Лазаревића, чији се текстови, према томе, сматрају довољним аргументом за поменуту оцену. Има међу критичарима подоста оних који сматрају да њима, а не писцима, припада право првенства у матици књижевног стварања, али

врло ретко се догађа да они ту улогу потврде иновацијама већег значаја и трајније вредности. Тако се, на пример, десило да већ после модерне писци претекну критичаре не само својим смелим уметничким трагањима већ и не мање смелим поетичким иновацијама.

Ту предност писци ће, углавном, одржати током целог XX века, тако да ни они најактивнији критичари више неће моћи да се баш пробију испред писаца новатора, но ће се на путу књижевне иновације налазити у позицији на корак-два иза њих, а у најбољем случају стизати да својим критичким или поетичким конкретизацијама тек потврде подстицајност неке од списатељских иновација. А тако је и данас, иако има на стотине оних који се баве књижевном критиком, а међу њима бар десетак оних који су у самој матици књижевног стварања.

Па ипак, не бисмо морали баш толико апсолутизовати нечији новаторски удео у књижевном животу, било само писаца, било само критичара, поготово не a priori, пошто то може бити само једна предрасуда. Јер у иновирању књижевности подела улога није апсолутна, нико није унапред одређен да одигра улогу новатора, поготово не да је одигра на најбољи начин, а исто тако, може да се деси и то да неко, у некој ситуацији, у неком тренутку, понеког и замени, на пример, писац да иновира књижевне потенцијале поетичким исказима, а може и критичар да се огледа у писању новаторске поезије или прозе. Важне су иновације и промене, ко год да их започиње, а још је важније какав је њихов стваралачки потенцијал и којим дометом се он потврди.

Јер књижевност је домен квалитета, а то важи и за новостворена књижевна дела. Ако је књижевност уметност, то јест стварање лепог језичким средствима, онда је и те како важан тај квалитет новостворених дела, дакле, њихова лепота. Зато су у књижевности важне и једне и друге иновације, и оне у књижевноуметничкој пракси, и оне у књижевнокритичком вредновању, односно, у књижевнопоетичкој и критичкој свести. Као што има иновација у књижевноуметничком обликовању, тако их има и у вредновању и сазнавању књижевности; могу се иновирати и поетичке идеје, а и мерила. Књижевност и не настаје друкчије, и не траје друкчије него у међусобном односу и прожимању тих двеју стваралачких енергија и динамизама које те енергије производе: како енергија и динамизам стварања тако и вредновања и сазнавања, у каквој год сразмери и интерференцији да се нађу.

Због свега тога и вреди вратити се на почетак века и видети чиме су то Недић и остали критичари успели да превратнички и стваралачки динамизују наше књижевно стварање и књижевно вредновање, а још је важније видети шта се све мењало, шта више, шта мање, шта у књижевној свести, шта у стварању, у ком правцу, шта се постигло и постизало,

који су квалитети, а који промашаји, ко је какву улогу одиграо и како, кад се шта окончало, или променило, или пак касније поново јавило, или изазвало нове или супротне промене. Књижевна креација има своју врло сложену динамику у којој се меша и преплиће много шта са много чиме. За разумевање промена у српској књижевности XX века важно је како се мењала и књижевноуметничка пракса и како свеколико књижевно мишљење, али не само одељено, већ и повезано, у јединству процеса настајања и трајања српске књижевности у XX веку.

Главно обележје српске модерне, како се у новије време означава та епоха у историји српске књижевности, састоји се у европеизацији, у преусмеравању књижевног стварања ка оним поетичким идејама и развојним токовима који су увелико владали у водећим европским књижевностима – француској, немачкој, енглеској, италијанској. До тада српска књижевност је била у вишедеценијском закашњењу за европским због своје усредсређености на локални видокруг, у коме је основна покретачка идеја била и остала идеја борбе за национално ослобођење, за стварање српске државе и других неопходних услова за националну еманципацију, за друштвени и културни развој – наравно, по узору на остале слободне европске народе и државе. Преусмеравање српске књижевности ка европским токовима иницирали су и матицу књижевног стварања убрзали и снажно повукли напред управо књижевни критичари у доба модерне.

Поменути књижевни критичари су се школовали на западноевропским универзитетима и ту су стекли непосредне увиде у водеће стваралачке тенденције тога доба, то јест пред крај XIX века, тако да су могли, по повратку у Србију, да пренесу, тачније речено, да примене неке од главних новаторских идеја и концепата из Европе. У то доба, не само на Западу, већ и на Истоку, у култури и стваралаштву владала је атмосфера „краја века“ (la fin de siècle), атмосфера извесне засићености реализмом и позитивизмом, односно, раслојавања стваралачких трагања, када се насупрот инерцији стварања у духу великих постигнућа позитивизма, сцијентизма и еволуционизма у науци и филозофији, односно, врхунца миметичке парадигме у реалистичкој уметности, јављају посебни покушаји иновирања са различитим ужим усмерењима и одељеним дометима. Уместо ка објективности, поузданости и прогресији, све мање подстицајним, тежи се субјективности, релативности и дигресији, ако не и хотимичној произвољности, фрагментарности и декадентности. Кад је реч о култури и уметности, најзапаженији су напори и резултати француских натуралиста, парнасоваца и симболиста у књижевности, импресиониста у сликарству, немачких и средњоевропских представни-

ка модерне, необидермајера, најзад, и суморнијих провокација у виду декаденције и гротеске, односно, естетике ружног и болесног.

Боравећи у неком од европских универзитетских средишта, или у више њих, а та су средишта најчешће средишта и научног и уметничког стварања, четворица поменутих књижевних критичара се суочавају са многим подстицајним идејама, али не прихватају све одреда, нити механички и епигонски, већ праве избор, сваки у своје време, према својим склоностима и стваралачким афинитетима, с једне стране, а и према приликама и потребама код нас, с друге стране, односно, према својим проценама тих прилика и потреба. Свој четворици је заједнички снажан стваралачки активизам и снажна амбиција да примењујући неке од модерних европских идеја и концепција утичу на развој науке и стваралаштва код нас.

Недића највише фасцинира модерна књижевна компетентност, заснована на примени научних достигнућа у новим хуманистичким дисциплинама: у социологији, психологији, логици и естетици. У почетку он показује способности луцидног поклоника и тумача нових тенденција у науци и стваралаштву уопште. Привлачиле су га логика и психологија и њихова примена у истраживањима језика, али касније превагу добија управо књижевна критика, чијем осавремењивању он приступа с највећом одлучношћу и борбеношћу, не устежући се да недвосмислено оспори и одбаци ондашње критичарске праксе код нас, како ону која је „природна“, то јест „примитивна“ (лаичка, незналачка), и ону која је „политичка“, то јест подложна ванлитерарним утицајима, тако и ону која је „реална“, заснована на идејама Светозара Марковића – значи застарела, реалистичка. Ниједна од те три најчешће врсте књижевне критике код нас у то доба није уопште у стању да вреднује литерарну продукцију, пре свега поезију која, по Недићевом мишљењу, има естетски квалитет и утолико призива компетентну критичку конкретизацију и афирмацију.

Свој напад на ондашњу нашу књижевну критику Недић не прави ради напада, нити насумице, већ ради промена у књижевном животу, а на основу новог упоришта за вредновање књижевности, које он, аутентични превратнички стваралац, након непосредних увида у европске токове, луцидно проналази у самим основама критичке креативности, у новој дефиницији књижевности, у новим књижевним дистинкцијама. То, пре свега, подразумева сазнање, односно, начелно одређење да је књижевност уметност, а да је први захтев сваког бављења књижевношћу, сваког приступа књижевном стваралаштву, уважавање те њене посебности, то јест њене уметничке, естетске природе. Свој поетички приступ Недић изводи из идеје о уметничком карактеру књижевности, а из те посебности проистиче и идеја о првом услову заснивања књижевног

мишљења, а то је уважавање начела аутономности књижевности, према томе, њених уметничких својстава и домета, што је могуће постићи једино научним заснивањем свеколиког приступа књижевности. То значи да се тај приступ изводи из естетике, науке о лепом, да се општа начела књижевног стварања и методологија књижевног мишљења изводе из естетике и естетичких начела, естетичких мерила и методолошких упутстава. А прва општа тема у том заснивању новог модерног и доследног књижевног мишљења је тема васпитања естетског укуса, која је привукла Недића и којом је он почео да се бави теоријски у „Покушају о васпитању укуса" (1892), полазећи од начелне претпоставке да је о укусима могуће расправљати, како о естетском укусу уопште, тако и о литерарном укусу. Иако тај спис није завршио, Недић је у њему недвосмислено образложио идеју о могућности не само неговања већ и сазнавања естетског укуса, који јесте веома променљив и веома сложен, али и потпуно утемељен у јединственом феномену лепоте, у ономе што се признаје као лепо без обзира на све промене током времена које га релативизују.

Своја естетичка начела Недић је употпунио низом метакритичких дистинкција, као што је, на пример, разликовање филозофских и уметничких исказа, раздвајање у писцу књижевног дела, стваоца, то јест уметника, од његовог ванкњижевног појављивања у друштвеном статусу појединца и грађанина. Тако је овај критичар изградио свој метод књижевнокритичког вредновања којим је процењивао уметнички домет ондашње књижевне продукције показујући, с једне стране, примењивост и поузданост естетичких начела и мерила и, с друге стране, дотле невиђену меру конкретизације уметничких значења и квалитета при вредновању појединачних књижевних дела.

У Недићевој укупној књижевнокритичкој пракси европеизација књижевног стварања значила је начелно преусмеравање књижевности ка књижевној имманенцији, то јест ка лепоти – главном уметничком квалитету књижевних дела, односно, ка естетичкој компетенцији, кад је реч о приступу књижевности и уопште мишљењу о књижевности и вредновању, јер естетичку заснованост и релевантност приступа подразумева естетска природа књижевности. А однос између књижевног стварања и књижевне критике се поставља и динамизује у процесу естетичког, дакле, компетентног сазнавања и вредновања књижевног стварања. Књижевност је уметност, и њен је суштински елеменат и квалитет лепота, а књижевна критика је естетичко сазнавање те уметности у њеној иманентности, у њеном суштинском квалитету, и утолико најпоузданије и најподстицајније сазнавање. Основно начело Недићеве књижевнокритичке естетике и праксе је, дакле, начело књижевне имманенције. Прелазак на то начело је главна еволутивна промена за коју се он залагао да је српска

књижевност начини. У томе је онај први конкретни импулс и смисао европеизације српске књижевности, то њено преусмеравање ка естетској иманенцији и унутарњој потенцији књижевне уметности.

Мада је било и начелно засновано, и доследно артикулисано, али и критички супротстављено ондашњим моделима књижевнокритичког вредновања, Недићево критичарско деловање није било довољно снажно и надмоћно да би довело до потпуног преокрета у српској књижевности који би пресекао све остале токове, али је било довољно подстицајно за промену основног усмерења, коју ће одмах прихватити и подржати на свој начин неопходан број критичара и писаца да то усмерење добије превагу у књижевној еволуцији и обележи то доба у историји српске књижевности.

Осим тога, три главне идеје тога преокрета: европеизација, модернизација и естетизација, које су, свака за себе, значиле много, кад се још и складно повежу онако како су то учинили критичари модерне, онда оне значе и много више. Када се открију и истакну унутарњи извори стварања, а уведу такође унутарњи критеријуми вредновања, онда то није није тек продукција, већ и вредновање, односно, усавршавање, развој превасходно у квалитету. У доба модерне, српска књижевност је себи прокрчила управо такав пут, пут књижевног усавршавања. Када је процес развоја једне националне књижевности тако доследно ослоњен на унутарње потенцијале, макар и први почетни импулси стизали са стране, онда је то, заправо, самоусавршавање те књижевности. Двадесети век у историји српске књижевности је био век самоусавршавања; тако је започео и теко протекао до краја, то јест стално на путу активирања властитих књижевноуметничких потенцијала и верификације квалитета, то јест вредносне артикулације и кристализације књижевне продукције.

Да српска књижевност крене путем самоусавршавања, заслуга припада, осим Љ. Недићу, и критичарима Б. Поповићу и Ј. Скерлићу, који су врло брзо и надмашили у понечему Недића, пре свега у примени тих принципа и мерила модерног приступа књижевности. Да естетичка начела нису пуке апстракције и теоријске експликације, већ да могу бити поуздан инструмент сазнавања и вредновања књижевне продукције, па утолико и битан чинилац саме те продукције и књижевне еволуције, показује и Богдан Поповић својим недвосмисленим одмеравањем уметничког домета, већег или мањег, кад год би се бавио конкретним књижевним остварењима. Понекад је Поповић ишао тако далеко да је давао упутства неким песницима како да поправе своје стихове, то јест да повећају њихову уметничку вредност. Овај критичар је прихватио и развио до краја захтев за уважавање критеријума лепоте у поезији и

поставио уметнички квалитет на прво место релеванције, и то и у стварању и у вредновању књижевности, а својом знаменитом *Антологијом новије српске лирике* (1911) демонстрирао како се постиже несумњива поузданост тог новог, модерног, значи – естетичког вредновања песничке продукције на нивоу целокупне националне књижевности. Колико зналачким толико и одлучним избором најквалитетнијих појединачних песничких остварења Поповић, заправо, показује да је за песничко стварање и трајање поезије важније оценити песму, открити јој уметничку вредност, него написати је. Никад пре, ни после тога књижевна критика није толико потенцирала своју улогу у настајању и трајању књижевности, стављајући, дакле, функцију арбитра уметничке вредности једне песме изнад функције творца песме!

Шта је крајњи могући дериват, која хипотетичка консеквенција, оваквог Поповићевог приступа, ако не апсолутизација лепоте у песничкој креацији, и њој подударна апсолутизација тог истог начела и из њега изведеног мерила у критици поезије, то јест мерила уметничког квалитета, што је, према томе, апсолутизација естетичког критеријума у вредновању и уопште у књижевном мишљењу да би то вредновање и то мишљење имало неопходну релеванцију.

У својим потенцијама овакав Поповићев поступак има јак елеменат иреверзибилности, импликацију континуитета уметничког квалитета на одређеном ниву (стандарду), то јест без спуштања естетичког мерила испод достигнутог нивоа, који ако се и не достиже у пракси, остаје на снази у улози узора и норме за свако новостворено књижевно дело.

А убедљивост коју је Поповић постигао у својој конкретизацији апсолутизације естетског начела види се најбоље по томе што је Поповићева верификација врхунског домета у српској поезији тога доба, пре свега у песништву Ј. Дучића и М. Ракића, послужила за књижевноисторијску квалификацију целе епохе атрибутом „златног доба“, то јест највећег уметничког домета у целокупној историји српске књижевности, што ће неки књижевни историчари и критичари преузети, мада је то, свакако, претеривање – макар се најбоље песме ових песника могу некоме и данас учинити савршеним или ненадмашним.

На путу промоције уметничке вредности у први критеријум књижевног стварања, Недићу и Поповићу придружиће се Јован Скерлић, који то чини, рекло би се, ex tempore, али их овај критичар и врло брзо престиже, јер пише много више, а уз то он успева да и све више и све подробније конкретизује уметничка значења и њихову вредносну димензију у делима о којима пише. Јер он је написао више текстова и критика, студија и чланака него Недић и Поповић заједно. Повећао је још више, а и не мање убедљиво демонстрирао сазнајне и интерпретатив-

не предности аналитичког књижевнокритичког приступа супериорном дескрипцијом уметничких значења нових књижевних дела, тако да је књижевнокритичко вредновање довео до недвосмислене арбитрaности за уметнички домет. Главно својство Скерлићевог критичког приступа није толико у постављању начела књижевног самоусавршавања актуелне продукције, а на основама модерног европског поимања књижевне уметности, у чему суделује заједно са двојицом великих претходника, колико у парадоксалном споју аналитичког, рекло би се, потпуно позитивистички усмереног метода, и импресионистичке критичарске инвенције, што је била комбинација која је Скерлића учинила супериорним критичарским гласом тога доба, јачим од свих осталих, па и од Недића и Поповића. Захваљујући тој својој креативној критичарској инвенцији Скерлић је деловао убедљиво и надмоћно и онда кад би био оптужен да је погрешно оценио неко ново књижевно дело, као што се то догодило у полемици са Симом Пандуровићем, који је покушао да одбрани нову песничку праксу од Скерлићевих објекција. Пандуровићу није ништа помогло што је био у праву, јер му је аргументација била оскуднија него Скерлићева, иако је овај омануо у процени. Чак се и данас сматра да је Скерлићева величина не само у томе што је био активнији од свих других критичара него што је најмање грешио у проценама вредности, иако је он подоста и грешио баш у неким примерима јачих иновација уметничког сензибилитета. У почетку своје критичарске активности Скерлић је знатно доприносио откривању и афирмацији нових домета у књижевном стваралаштву, али неће проћи много времена кад он почиње да касни за еволутивним променама, тако да ће својим критичарским инструментима све мање детектовати нове домете и све више отежавати њихову вредносну афирмацију.

Највећа Скерлићева критичарска заслуга састоји се у томе што је примену модерних начела књижевне имманенције, односно своју конкретизацију естетског начела и уметничког критеријума извео у најширем контексту колективне егзистенције, што је пронашао место лепоте, то јест врхунске књижевности, у културном и општем напретку српског народа и друштва, и то у европским и светским оквирима, снажно афирмишући улогу књижевности, то јест важност њеног уметничког елемента и домета за колективну егзистенцију. Он је успео као ретко који критичар да пронађе и успостави јединство, односно пуну меру међусобне усклађености књижевне имманенције и колективне егзистенције, скоро идеалну конвергенцију књижевног стварања и друштвеноисторијског процеса, а све у духу европеизације и модернизације, односно, несумњивог стваралачког и квалитативног обогаћивања српске културе и цивилизације у европском хоризонту. Оно што је амбициозног и непоколебљивог зналца

вредности и идеалних вредносних пројекција, какав је био Скерлић, највише поколебало и највише демантовало, то ће бити нешто што ће уследити попут више силе, онај злокобни заокрет у друштвено-историјским процесима, превага импулса ратничког вођења и решавања социјалних и националних, европских и светских дилема и процеса, импулса који је двадесети век обележио највећим ратним катастрофама и страдањима. Сав ужас тог импулса и развоја догађаја у том правцу Скерлић је осетио 1912. и 1913. године, у ратној стварности Балканских ратова, а од још стравичнијих искустава које су донели Први и Други светски рат поштедела га је прерана смрт. Његов опус био је аутентични критичарски, можда и најартикулисанији критичарски глас српске модерне, епохе с краја XIX и почетка XX века, када српска књижевност, дакле, у контексту модерних стваралачких тенденција и токова проналази своје место и своје највиталније потенције на том путу, путу књижевноуметничке иманенције, пре него што тај пут пресеку и закрче импулси ратне деструкције и агресије, знатно смање развојне могућности и угрозе континуитет стваралачких друштвено-историјских промена.

Специфичност српске модерне у односу на сличне европске процесе огледа се, највише, у исходима, то јест дометима. Док је у Европи највећи допринос модерне, пре свега, у заокрету ка истраживању и артикулацији човекове субјективности, у откривању њених потенцијала, нове, изоштреније и тананије сензибилности, у вредносном обогаћивању и раслојавању човекових потенцијала, дотле су стваоци српске модерне, пре свега они критичарске вокације, допринели да се наша модерна развије у правцу иманенције и вредносне арикулације, и на тој основи критичког канонизовања и конзервације највећих доприноса, све до институционализације епохе као „златног века“, то јест поузданог ослонца, уједно и високе норме будућег књижевног стваралаштва.

И поред оваквог исхода главних токова књижевнокритичке свести у доба српске модерне, који се окончао у недвосмисленој канонизацији, нормативизму и конзервативности, треба рећи да све време, па и на самом крају своје доминације у матици књижевног стварања и усавршавања, сви наши водећи књижевни критичари нису губили смисао за иновацију, за препознавање нових могућности књижевноуметничког обликовања. И онда када су стизали до потпуне вредносне артикулације својих књижевнокритичких сазнања, ти критичари су остајали у позицији несмањене отворености, а на основама књижевне иманенције и естетичког вредновања, па се тако, сваки од њих, у одређеном моменту, нашао у прилици да уступи водећу улогу ономе ко показује већи потенцијал за то да о књижевности говори на књижевни начин. Лепо се може пратити у српској књижевности како, у одређеном критичном моменту,

један водећи критичар уступа своје место новом водећем критичару, на пример: Недић своје место уступа Богдану Поповићу, овај Јовану Скерлићу, а он Бранку Лазаревићу. И при томе је сваки од њих, укључујући се у одређеном тренутку књижевне еволуције а на магистралном путу самоусавршавања књижевноуметничке праксе, начинио свој оригинални помак. Та комплементарност у сукцесији водећих критичара српске модерне омогућила је разноврснији и бржи, а ипак, несмањено функционалан, континуиран и јединствен стваралачки размах књижевне критике, и уопште јачање књижевнокритичке свести на основама књижевне имманенције, уз осцилације које уопште нису реметиле главни еволутивни ток.

Свој изоштрени слух за иновацијске промене у књижевном стварању критичари модерне показали су и у следећој еволутивној фази, која ће почети одмах по завршетку Првог светског рата, и то тако што ће се пре повући из матице књижевних промена, него пристати на компромис. Бранко Лазаревић ће убрзо престати да се бави критиком у најужем смислу, то јест оцењивањем нових дела, и посветиће се есејистичком дискурсу заговарајући једну општу, рекло би се трансвременску уметничку креативност и филозофију креације, а критику нове продукције препустити млађима. И Богдан Поповић ће се повући из књижевног живота, али ће пре тога одиграти свој последњи али делотворан потез, делотворан попут провокације. Назваће авангардистичку поезију Црњанског трабуњањем, оспорити јој уметничку вредност, доследно својој естетичкој норми, али ће, доследно свом уредничком отвореном разумевању књижевне креативности, позвати Црњанског да покаже у чему би могла бити вредност те нове поезије. Захваљујући том изазаву, који је био заправо најјачи могући, Црњански је схватио шансу која му се указује, сео и написао „Објашњење *Сумашре*“, своје подробно сведочење у одбрану нове поезије, које је уједно и програмски текст те нове песничке сензибилности. Тај текст Црњанског, који, дакле, није уметнички текст, већ полемичко-програмски, нови је искорак у еволуцији књижевнокритичке свести и књижевноуметничког мишљења код нас. Тим текстом књижевна мисао поново успоставља непосредну стваралачку везу са најснажнијим песничким иновацијама у том тренутку, и не само да остаје у првим редовима књижевне еволуције већ снажно искорачује напред. Околност да то не чини критичар, већ песник који полемише са дотад неприкосновеним арбитром естетског укуса, говори само о промени еволутивне позиције књижевних критичара у односу на песнике и прозне писце. Нема сумње да критичари увелико заостају за писцима, али не и књижевна свест, која баш у тим полемичким интервенцијама и експлицитним поетичким изјашњењима писаца добија не-

опходну стваралачку подстицајност и пуну актуелност, наравно, у домену трагалачке, провокативне експликације нових поетичких усмерења, док у најужем критичком домену вредновања новостворених књижевних дела сличне иновације не стижу до пуне критичарске убедљивости, но та критика остаје у видокругу традиционалних мерила и норми.

Ова дивергенција унутар књижевне критике, која се најбоље види у подели књижевнокритичких форми на традиционалистичке (прикази књига, књижевноисторијски огледи) које пишу углавном критичари и универзитетски професори, и на модернистичке (полемике, манифести) које пишу песници и есејисти јаке новаторске инвенције, главно је обележје еволутивног динамизма у српској књижевности после Првог светског рата. Тај динамизам је много већи, продуктивнији и плодоснији него у добе модерне, нарочито у домену поетичко-програмских иновација, које су тада постале и бројније, разноврсније и далекосежније него било када пре, и било када после.

Никако не треба сметнути с ума да је толики динамизам уследио након највеће светске ратне катастрофе, највеће провале убилачких и деструктивних енергија, каквих до тада није било у историји човечанства. Тако снажно обнављање стваралачких импулса у култури и уметности широм Европе имало је обележја жустрог одговора на ратну катастрофу у коме је било и очајничког призивања спасења, и неслућеног активизма и наде у нови стваралачки препород човечанства. Српски писци су се сада још више него српски критичари модерне окренули ка европским књижевним и уметничким токовима, а неки се и непосредно укључили у њих сарађујући у неким од водећих европских часописа, најзад, укидајући временски застој наше књижевности за најдинамичнијим европским књижевностима. И својим поетичким иновацијама и својим експерименталним текстовима српски писци су постали део тог европског иновирања модерне уметности и књижевности, које је добило својства модернизма и авангардизма, то јест отвореног и бунтовничког стваралачког експериментисања.

У српској књижевности почињу тада да се догађају највећа померања и промене и у књижевноуметничкој пракси и у књижевнокритичкој свести, чији су главни протагонисти писци, односно песници изузетних новаторских потенцијала. Они, у ствари, експериментишу трагајући било за новим уметничким ефектима и поступцима обликовања, било за новим поетичким идејама, било за проналажењем новог смисла и нових вредности у књижевној уметности. У свом песничком прогласу модернистичке поезије Црњански дефинише поезију преусмеравајући је у чист облик екстазе. Винавер у „Манифесту експресионизма“ (1920) и другим својим авангардистичким текстовима открива нове принци-

пе стварања sui generis, дакле, како он сликовито каже, попут природе, али не миметички, опонашајући створени свет, већ стварајући неки нови свет, нове облике, нове поступке и средства, што у књижевности значи нове уметничке форме, пре свега испитујући и проширујући могућности иновирања језичким средствима, јер је језик основно средство и велики потенцијал књижевноуметничког стварања. Главно упориште књижевне уметности су стваралачки поступци обликовања и развијање семантичких потенцијала језика.

Иако српски писци модернисти и авангардисти оштро нападају поетику и праксу српске модерне, али пре свега, поетику и праксу критике и критичара, они ипак не праве прекид у књижевној еволуцији, већ само појачавају удео стваралачког трагања на путу европеизације и књижевноуметничке иновације, и у томе постижу несумњиве стваралачке продоре, који међутим, због застоја књижевнокритичке праксе вредновања, не добијају ни одговарајућу критичку афирмацију ни канонизацију, тако да остају, углавном, у зони неизвесног експеримента.

А када после десетак година бучних поетичких изјашњења за књижевно стварање иновацијама без икаквих ограничења, и не мање бучне и бујне књижевноуметничке продукције, наступи извесна осека, заправо сужавање трагања и усредсређивање (и овога пута, не без снажних европских подстицаја, пре свега француског надреализма) на изазове социјалне еманципације и друштвених промена, смањиће се и динамизам и поетичке осцилације у самоусавршавању српске књижевности. То у другој половини овог периода доводи до обнове традиционалистичких подстицаја и у пракси књижевноуметничког обликовања и у књижевној критици, тако да ће се тежиште иновација пренети у сферу тематске актуелности и миметичке поетике, уз то, усмерене ка артикулацији нових могућности у равни колективне егзистенције, овога пута, више у духу социјалне правде и хуманизације односа међу људима. А текст Милана Богдановића, једног од ведећих критичара тога доба, „Слом послератног модернизма“ (1934) је отворени покушај дисквалификације и елиминисања из књижевне републике првобитних авангардистичких и експериментаторских тенденција и продора. Главни аргумент за то и главна критичарска инструкција Богдановићева заснива се на оцени да иновације књижевних форми и поступака нису више довољне за пуни стваралачки одговор књижевности на главне изазове времена, пре свега на изазов стварања новог друштва.

Највећи доказ заостајања књижевне критике у њеном најужем виду огледа се у томе што наша ондашња критика није била у стању да артикулише несумњива уметничка постигнућа, не само у оквиру најзначајнијих експериментаторских покушаја насталих на таласу европских

развојних тенденција, већ ни изузетан уметнички домет једног таквог ствараоца какав је Момчило Настасијевић, писац самоникле и танане уметничке инвенције и имагинације, уз то веома естетски успеле. Ни његови аутопоетички текстови, ни критичко-есејистичка подршка Станислава Винавера, нису могли да обезбеде довољно релевантну критичку аргументацију уметничког домета и потпунију рецепцију и верификацију Настасијевићеве оригиналне и естетски несумњиво плодоносне прозе и поезије, него је то дело остало неоцењено и неасимиловано у процес књижевног самоусавршавања све до шездесетих и седамдесетих година двадесетог века. Тај пример је уједно и пример највећег заостајања наше књижевне критике за достигнућима у књижевноуметничкој продукцији. Пунију књижевнокритичку афирмацију почеће да добијају највећа достигнућа наших писаца између два светска рата тек деценијама касније, у компетентнијој критичарској рецепцији, а уметнички потенцијали неких достигнућа, као што су то, рецимо, бујна модернистичка остварења Растка Петровића, неће ни касније, па ни до данас, доживети пуну конкретизацију својих експерименталних уметничких потенцијала.

Може се рећи да се српска књижевност између два светска рата, нарочито у првих десетак година, мења интензивно и убрзано, како бујним експерименталорским трагањима и иновацијама у поезији и у прози, тако и у многобројним и разноврсним поетичко-програмским иновацијама и полемичким изјашњавањима, све у духу најамбициознијих модернистичких и авангардистичких продора. Иако су водећу улогу у иновирању и књижевне свести и књижевне продукције имали писци, а не критичари, иако је тај след промена у оба та своја тока био врло бујан, ипак је главни утисак да су новаторске поетичке идеје само делимично искоришћене, да многе нису ни у покушају потврђене, а да је, исто тако, и књижевноуметничка пракса била бујна, разноврсна, квалитативно сасвим неуједначена, али је у појединачним примерима ишла даље и од најбучнијих поетичких идеја и преокрета, тако да су највеће уметничке домете постигли они писци који су се ослањали, пре свега, на своје индивидуалне уметничке предиспозиције и предилекције. Тако се десило да се – и поред најинтензивнијег иновирања књижевноуметничког стварања и књижевнокритичког мишљења – те иновације нису потврдиле у пуној мери својих самопрокламованих потенцијала, те су остале, пре свега, у равни потенцијала и почетничког ентузијазма.

У време Другог светског рата, процес усавршавања књижевног стварања се одржава и не протиче без промена и резултата, што се може учинити помало и парадоксалним. Нови рат, пресудно одређујући егзистенцијалну ситуацију тих година, мењајући најопштије оквире и

друштвене основе егзистенције, доноси нова велика непријатељства и убилачку агресивност у светским размерама, значи и нова разарања и страдања, већа но икада раније, а окончава се успостављањем нових геополитичких релација и промена у односу снага, са новим идеолошким поларизацијама на глобалном и унутрашњем плану. Рат је утицао на то да се књижевно стварање сведе на скромније размере, углавном на пригодну продукцију, да књижевна критика у свим својим видовима замре. Ова инерција ниске креативности потрајаће и после завршетка рата и пренеће се и обележити и послератних четири-пет година. Ипак, а по логици индивидуалних списатељских подухвата, у том периоду, у окупираном Београду, рекло би се, у тами подземнога стварања, Андрић пише своје чувене историјске романе, које ће објавити одмах по ослобођењу, а за које ће петнаестак година касније добити Нобелову награду, што је био и остао до данас највећи успех српске књижевности. И колико год изгледало парадоксално да у периоду највећег јењавања књижевног стварања, па самим тим и еволутивних токова, и у уметничкој продукцији и у критици, настану уметничка дела највећег домета, ипак такав исход и није толико зачуђујући. Ако је Андрић своје романе написао баш тих ратних година, 1942, 1943. и 1944. године, никако не треба губити из вида околност да их је започео две деценије раније, да се, дакле, дуго припремао за писање. А сами ти романи, и *Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја*, дела су дуготрајнијих и амбициозних списатељских трагања и акумулације повећих и списатељских и животних искустава. Нема сумње да су та остварења плод пишчеве синтетичке стваралачке инвенције и имагинације, а у варијанти у којој пишчево поетичко усредсређивање акумулира и селектира најзначајнија епохална постигнућа током вишедеценијског књижевноуметничког усавршавања у динамичној и критички профилисаној еволуцији српске књижевности.

Интензивнији еволутивни процеси у српској књижевности обнављају се већ током педесетих година XX века, на пример, променама у новој ратној књижевности, у делима Д. Ћосића, М. Лалића, А. Исаковића и О. Давича, или пак у песничким трагањима која карактерише, у поетичком и уметничком погледу, велики искорак у сасвим другом правцу, у правцу артизма, чак и херметичности. Управо је *обнова* права реч за све те промене, јер су то промене у духу модернистичких трагања, насупрот једноставним миметичким и пригодним преокупацијама током и непосредно после Другог светског рата. И у књижевноуметничком стварању и у поетичким усмерењима, и у полемичким и критичким текстовима наших писаца, превагу добијају идеје еманципације књижевности од уских и ограничавајућих норми, било застарелe миметичке провенијенције, или још брже обеснажених епохалних

идеолошко-политичких налога. По томе су нове еволутивне тенденције сродне ранијим модерним усмерењима, тако да их треба назвати неомодернистичким, а не модернистичким, будући да је модернизам био отворено и скоро недвосмислено оспорен и потиснут током тридесетих година XX века. Осим тога, за еволутивне импулсе у књижевном животу током педесетих не би се могло рећи да су означили повратак, ни модерне, ни модернизма, мада се враћају у књижевни живот неки од писаца модерниста, на пример надреалисти, већ су нови импулси означили управо обнову књижевног стварања са свим елементима аутентичног стваралачког трагања за новим епохалним књижевним стварањем, новим списатељским амбицијама и аутентичним стваралачким изазовима и покушајима артикулисања актуелне новонастале друштвено-историјске стварности, испуњене захукталим социјалним активизмом, епохалним оптимизмом, великим колективним и индивидуалним амбицијама, и то у све сложенијим општим друштвено-историјским процесима и променама егзистенцијалног хоризонта.

Први и најуочљивији знак промене у књижевној еволуцији догађа се по стандардној динамици и моделу сукоба старих и нових, традиционалиста и новатора, снага инерције и снага промене и преокрета. Иако је тај сукоб био много оштрији у књижевнокритичким полемикама, него у пракси књижевноуметничког обликовања, чини се да је он ипак био сасвим парцијалан, да се дотакао само мањег сегмента књижевног стварања и мањег броја писаца из саме матице књижевног стварања, и да је његов значај и домет био, углавном, у оној нешто бучнијој објави промене, која је, заправо, била много дубља и плодоноснија. Ако се узму у обзир и сви остали књижевнокритички жанрови, пре свега експлицитни поетичко-програмски текстови појединих песника и писаца, ипак се показује да су трагања у поезији и прози била инвентивнија и подстицајнија у поређењу са ефектима књижевнокритичких конфронтација и експликација у полемици између ондашњих реалиста и модерниста.

За српску књижевност у том периоду много је важнија околност што се књижевноуметничка продукција непрестано повећава, што она постаје све разноврснија, и све амбициознија и све квалитетнија, тако да се матица књижевног стварања истовремено све више шири и све више убрзава. Може се рећи да тада књижевност отвара све своје потенцијале и све више их увећава те, захваљујући томе, постаје све истакнутији и релевантнији чинилац у контексту целокупне колективне егзистенције.

Овај велики, не само развојни већ и квалитативни скок, који је толики да се период од 1950. до 1980. може сматрати и великим препородом наше књижевности, није плод неке посебне револуционарне промене, неког великог преокрета и новог продора у књижевној умет-

ности, изненадног открића неке нове књижевноуметничке праксе или препородилачке поетичке идеје, или пак новог естетичког критеријума, већ плод комплексног стваралачког процеса, то јест свестраног, континуираног и интензивног стваралачког трагања, не једног или неколицине писаца новатора, већ великог броја писаца различитих генерација, и свакојаких поетичких опредељења, естетских потенцијала и амбиција. У основи, то је било једно мирније раздобље, без већих турбуленција, раздобље тихог динамизма, мањих сукоба и великог рада, када свако ради у свом врту, а да сви могу да виде све, и да сваки писац и критичар ствара и ради како мисли да постиже највећи домет.

Јер и онај најбучнији догађај у књижевној еволуцији на почетку тога доба, сукоб између традиционалиста и модерниста није садржао ни неке превратничке ни јаче новаторске подстицаје, но је означио само померање од већ увелико истрошене и у сваком случају преуске поетике предратног новог реализма и послератног социјалистичког реализма, превасходно традиционалистичке миметичке поетике, ка неупоредиво подстицајнијој поетици иновирања и естетизације. А та поетика је одраније већ продрла у еволутивне процесе, у јачем или слабијем интензитету, најпре у доба модерне, а онда још јаче у модернистичким и авангардистичким прогласима и експериментима.

А сада ће та поетика књижевноуметничке иновације моћи да делује још подстицајније, и то у два правца: ка синтетичкој артикулацији модерних стваралачких преокупација и ка новом експериментисању. И у једном и у другом току српски писци постижу изванредне резултате. Поменимо само најуочљивије примере. Андрић 1954. објављује *Проклету авлију*, ремек-дело литерарне евокације прошлости, којим се уједно сажима егзистенцијално искуство прве половине двадесетог века – на подлози селективног историјског искуства, али се проблематизују и кључне најопштије теме будућег развоја човечанства, посебно етичке и аксиолошке.

Владан Десница и Меша Селимовић пишу дела у којима се модерни субјективни сензибилитет у њиховом уметничком дискурсу, и мисаоно и емотивно толико обогаћује и усложњава, да се та дела могу сматрати класичним остварењима, то јест најсуптилнијим и најпунијим дометом модерног погледа на свет.

Утицај модернистичке списатељске праксе постаје све јачи у делима са ратном тематиком, нарочито код Добрице Ћосића и Антонија Исаковића који пишући о рату, али не баш у оквирима жанра, раде то тако да не заостају у стваралачким иновацијама за осталим писцима, но држе корак с њима. Они ће успети да одрже континуитет ратне историјске прозе, поврх тога и да је обогаћују знатним новим уметничким дометима.

Насупрот свима, издваја се Миодраг Булатовић који својим једностраним, сасвим провокативним, али не мање и новаторским усмерењем ка гротескној слици света постиже уметничке ефекте који су, по интензитету доживљаја, врхунац какав су у модерној уметности и књижевности постизали још једино ескпресионисти. Зато није чудно што он брже и успешније но и један писац из његове генерације стиже на европску сцену и што на тој сцени његова дела тамошњи књижевни критичари подробно конкретизују и истичу њихову високу експресивност и уметничку вредност, можда боље и убедљивије него српски књижевни критичари, а што њему омогућује сасвим респектибилну међународну афирмацију. Булатовић није написао много дела, али је по поетичкој оригиналности и уметничком домету то сасвим довољно да се говори о неоекспресионизму као посебном току у бујној феноменологији еволутивних процеса у књижевном стварању на прелазу из педесетих у шездесете године XX века. Дуго је у нашој књижевној јавности, па и критици, Булатовић сматран чудаком, што је само доказ ниског нивоа критичке рецепције Булатовићевог дела, будући да није толико чудак, већ заправо, врло даровит уметник у домену естетике ружног и одвратног.

Водећи песници тога доба, на челу с Миљковићем, који су се поетички дефинисали интензивнијим активирањем наслеђа модерне поезије, али са јасном свешћу о својој посебности, и назвали се неосимболистима, начинили су, такође, веома значајан еволутивни искорак – искорак у смеру онтичког лирског дискурса, и ка поетици онтологизације књижевног стварања. Тај спој наглашено симболичко-метафоричког лирског доживљаја и изоштрене филозофске мисаоности показао се врло плодоносним не само у поезији, којом ови песници достижу прворазредни уметнички квалитет, већ и у књижевнокритичком и есејистичком дискурсу, достижући врхунски домет у Миљковићевим поетичким и програмским експликацијама.

Може се рећи да је највећи значај овог најдужег и најинтензивнијег периода самоусавршавања српске књижевности у XX веку у ономе што српски писци постижу на плану стварања књижевних поступака и форми и на плану артикулације егзистенцијалног доживљаја. У свему томе суделује и књижевна критика, која сада врло успешно врши улогу дестилатора најамбициознијих нових књижевних иновирања књижевне форме, као и естетског осмишљавања у хоризонту актуелне егзистенцијалне стварности. У књижевном животу створена је таква атмосфера надметања међу писцима да свако новостворено дело мора имати оригиналну уметничку форму, која је основа уметничке непоновљивости и вредности, а да сваки писац мора створити, не више свој стил, издвојити се својим тематским преокупацијама, или својим изоштреним сензи-

билитетом, новим еманципаторским идејама и порукама, потпунијом уметничком истином и пројекцијом савременог доба, већ да се мора потврдити и издвојити својом уметничком индивидуалношћу. Зато се сваки српски писац тога доба, који претендује на то да остане у матици књижевног стварања, труди да свако ново дело које ствара обликује у посебној форми, и то постиже мањим или већим иновацијама форме, то јест одступањима или обогаћењима жанровских норми и оквира. Скоро да је форма постала најважнији елемент уметничке структуре; нису више важни ни фабула, ни ликови у прози, већ измене наративне форме, а у поезији, где је форма и иначе на највишој цени, тежи се усавршавању свих чинилаца и аспеката форме, од пречишћене лексике, разноврсне метрике, тананијег ритма, све до пуне музикалности, лирске вишезначности и семантичке изнијансираности.

А највећу меру уметничке самосвојности писац постиже стварањем свог особеног поступка књижевног обликовања, односно „рукописа“, „дискурса“, како су то српски књижевни критичари почели тада да означавају преузимајући термине француских структуралиста. Захваљујући овом поетичком усмерењу српски писци тога доба су постигли такву међусобну различитост у самој артикулацији уметничког значења, да се један прозни писац може препознати већ на основу неколико страница, а песник на основу једне песме.

Захваљујући томе српска књижевност у овом периоду достиже највећу динамику, највећи обим и највећу разноврсност форми, поступака, уметничких ефеката и домета. Јер, то тихо бујање стваралачких енергија и конструктивно суделовање критике омогућује да се на разним тачкама и нивоима књижевне креативности, као у неком великом постројењу дестилације уметничких домета, добијају различити књижевни производи. Зато су српски писци у овом периоду написали тако много дела, и тако разноврсних дела и толико квалитетних дела, од којих се многа могу мерити са највећим остварењима претходних епоха. Жетва је била из деценије у деценију све богатија, а род све бољи.

Иако у ондашњој стварности писци нису имали баш неке значајне догађаје за описивање, па су се многи држали ратних тема, ипак су и једни и други успевали да активирају своје старалачке потенцијале и да постигну највеће домете у оквиру својих могућности. Највише су постигли они који су имали највеће уметничке потенцијале. Повратак Црњанског у земљу 1965. године као да на симболички начин обележава тај високи степен највеће књижевноуметничке продуктивности и самоусавршавања, када су активирани скоро сви потенцијали, и они најкреативнији и они најквалитетнији.

Могло би се рећи да су и у домену артикулације егзистенцијалног хоризонта резултати које српска књижевност постиже у овом раздобљу, несумњиво релевантни, што тек треба афирмисати. Проблем је у томе што ти резултати нису артикулисани у књижевнокритичкој рецепцији, тако да су остали непримећени. Писац који је показао изузетан смисао за то да осети промене у егзистенцији, уједно и способност за сугестивну уметничку артикулацију егзистенцијалних изазова доба је Павле Угринов, који, у сталној потрази за уметничком истином доба у коме живи, активно суделује у матици књижевне ецолуције више од пола века и ствара врло обиман књижевни опус. Напунио је осамнаест година 1944, када се рат завршавао, стигао да у њему кратко учествује и заради лакшу рану, а почиње да пише када у пуном младалачком ентузијазму уметника, без икаквих предрасуда и оптерећења, прихвата општи ентузијазам епохе, па је вођен амбициозним надахнућем да своје доба опише балзаковски подробно и истинито, то јест из промене у промену, уметнички сведочећи не само о томе како теку историјски догађаји, промене и застоји, а како идеолошко-политички сукоби и мене, већ и како се мења егзистенцијална ситуација појединца, како се живот и постојање тог појединца у конкретној друштвено-историјској стварности и непредвидивој динамици времена пуни и празни смислом и лепотом. Како се мења хоризонт егзистенције, из године у годину, из деценије у деценију, тако и Угринов из дела у дело трага за уметничком истином епохе и лепотом егзистенције. Може се видети и то да он пише две врсте романа и приповедака: у једнима стално појачава меру фактографских елемената да би постигао што већу стварносну убедљивост, док друге романе и приповетке доследно гради на основама фикционалности уметничке структуре, а и у једнима и другима трага за уметничком артикулацијом отвореног хоризонта – не историје, већ егзистенције.

Могло би се рећи да су то и два доминантна тока усавршавања српске књижевности током целе друге половине XX века, значи и после 1980. године, и да су српски писци, баш као и Павле Угринов, постизали све снажније уметничке ефекте, и у једној, и другој, и у трећој димензији уметничке креативности, то јест и у стварносној (фактографској) и у симболичко-имагинарној (фикцијској) сугестивности и у естетско-аксиолошкој артикулацији егзистенције.

Али у том периоду, а нарочито почетком деведесетих година, опет под утицајем европских и глобалних друштвено-политичких промена, уследиле су нове велике промене егзистенцијалне ситуације код нас, а поготово распадом југословенске државе у крвавим ратним сукобима и завршним апокалиптичним расплетом тог трагичног друштвено-историјског процеса – НАТО-бомбардовањем Србије 1999. године. Након

предугог периода слабијег друштвено-историјског развоја и стагнације, све већег опадања креативности друштвених и политичких елита, и усред све дубљих друштвених криза, поготово у агонији распада друштва и новог ратног хаоса, стварност живота и размере егзистенције редукују се на врло скромне и све мање мере, са обележјима пропадања и регресије. Писац тако изоштреног егзистенцијалног сензибилитета, какав је у то доба Павле Угринов, доживеће у једном тренутку ту агонију не само као друштвену катастрофу, која се догоди и прође, већ као кобну катаклизмичну промену током које може да нестане све, па и његов књижевни опус, као да уопште није написан. У том најинтензивнијем доживљају потпуног егзистенцијалног промашаја, написао је своју списатељску ретроспекцију, рекло би се, аутобиографски плач *Поглед преко света* (2004). То дело ипак неће остати његово опроштајно дело захваљујући околности да је имао у ладици један свој рани роман у рукопису, што га је подстакло да га сада објави, а што му је дало снаге да напише и још неколико љубавних новела и тако обнови своју списатељску виталност и неопходну веру у смисао и вредност и књижевности и свога властитог списатељског опуса.

Од почетка друге половине XX века развојни процеси у српској књижевности су веома слични онима после Првог светаског рата – пре свега по јачању и ширењу модернистичког надахнућа и по императиву естетизације. Захваљујући томе, може се говорити о континуитету књижевноисторијског процеса у нашој књижевности током XX века, заснованом на јединственој развојној линији која се профилисала, искристалисала у духу и на принципу модерне књижевне иманенције. Један од три главна импулса од почетка овога процеса, импулс европеизације књижевног стварања, почиње да слаби, пошто је сам развојни процес у довољној мери ојачао изнутра да није постојала толика потреба за европским узорима и нормама, мада су и даље они деловали, док су преостала два импулса, импулс модерне, односно модернистичке иновације и амбициозне естетизације, све више добијали на снази, да сасвим испуне својом високом подстицајношћу матицу књижевне еволуције. Пуне три деценије овакав еволутивни процес биће у успону и, што је још важније, потврдиће се све обимнијом и све квалитетнијом књижевноуметничком продукцијом, тако да ће српска књижевност за ове три деценије доживети свој велики процват, већи него икада. Ни у једном ранијем периоду тога временског обима српски писци нису толико развили уметност којом се баве и никада пре нису створили толико дела у тако високом уметничком квалитету као у том периоду. Довољно је подсетити на разноврсност и усложљавање поступака и форми, а и на све веће семан-

тичко богатство и нијансирање уметничких ефеката у бројним књижевним делима.

Али, не мање видљиве су и разлике између ова два периода пуна великог динамизма и експанзије књижевног стварања на принципу књижевне имманенције. Једна од већих разлика огледа се у промени односа између књижевноуметничке праксе и књижевнокритичког мишљења, односно њихове улоге у књижевној еволуцији. И у деценији после Првог светског рата и током прве три деценије друге половине XX века предност у иновирању имају писци својим конкретним открићима, било у равни уметничких остварења, било у равни поетике и књижевнокритичке свести, а критичари их прате мање или више бучно, мање или више успешно. Али после Првог светског рата главни елеменат у сегменту књижевнокритичких иновација били су веома бројни, и радикални, чак до ексцентричности и бизарности, различити поетичко-програмски концепти и идеје. Њих је било тако много да је, практично, било немогуће реализовати их у књижевноуметничкој пракси. А током друге половине века књижевнокритички дискурс није ни изблиза тако динамичан и плодоносан у манифестима и програмима; превагу добијају књижевнокритички текстови у ужем слислу, уз све веће амбиције у домену есејистичких форми и књижевнотеоријског и књижевноисторијског приступа. Али је зато разноврсност књижевне продукције толика да је она на известан начин комплементарна оној бујности књижевних манифеста после Првог светског рата. Оно што се чинило само као бомбастична проклamација и мегаломанска демонстрација пуких поетичких лицитирања у доба модернизма и авангардизма, постаје српским писцима доступно, и то у зналачкој селекцији најквалитетнијих могућности иновирања. Јер у међувремену је императив уметничког квалитета толико оснажио да је иновирање постало, заправо, усавршавање. Експеримент ради експериментисања није више имао никакву еволутивну подстицајност, али квалитетна уметничка иновација постаје највећа драгоценост.

Није лако било у књижевнокритичким трагањима отићи даље од модернистичких и авангардистичких манифеста; за књижевне критичаре је довољан изазов био тако разноврсна новаторска списатељска пракса чије је уметничке домете требало конкретизовати и вредновати. То је била главна преокупација српске књижевне критике у другој половини XX века, а главна форма књижевнокритичког дискурса постаје дневна критика, то јест новински приказ појединачног новоствореног књижевног дела. Улога књижевне критике у том најужем смислу своди се на елементарно откривање и вредносно артикулисање бар оних најуочљивијих домета актуелне књижевне продукције, имајући у виду (кад је реч о најбољим критичарима, којих није било тако мало, већ увек бар десе-

так) основно начело књижевне еволуције у тој продукцији, начело књижевне иманенције и уметничке вредности. Да је ту улогу критика добро испуњавала, види се по томе што су се њене оцене и понуђена хијерахија дела и писаца уклопиле у еволутивни процес и остале и до данас релевантне. Књижевна критика је у то време одиграла улогу конструктивног тумача и оцењивача водећих еволутивних тенденција и домета песника и писаца, као и компетентног тумача најзначајних достигнућа у процесу тако интензивне књижевне продукције у естетском успону.

Може се рећи и то да су обим и разноврсност књижевне продукције били леп изазов за развој критике, поготово дневне критике, али можда и претежак за то да критика прави поетичке иновације, да пише манифесте и осмишљава водеће тенденције, да врши синтетичка вредносна разврставања и преиспитивања, тако да су у тој врсти домети наше књижевне критике скромнији.

Али ипак критика је у неким својим видовима и димензијама напредовала. Пре свега методолошки, показујући знатну пријемчивост за велике европске иновације у домену књижевне теорије, естетике и филозофије књижевности. На развој српске књижевне критике веома подстицајно је деловала богата рецепција многих књижевнотеоријских идеја и концепција: пре свега немачке феноменолошке филозофије, руског формализма, енглеске нове критике, француског структурализма, Јаусове теорије рецепције и разних семиотичких школа. Дакле, што се тиче књижевне критике, процес европеизације није нимало слабио, што је свакако утицало на то да се тај импулс одржи у активној позицији и у матици књижевноуметничког стварања, и то у значајним стваралачким потенцијалима.

Нешто интензивнија рецепција значајнијих европских теоретичара књижевности допринела је осавремењивању књижевнотеоријске мисли код нас током целог периода. У процес књижевне еволуције укључују се књижевни теоретичари разрадом модерних поетичких идеја. Несумњиво је подстицајна била разрада средишњег импулса еволутивних процеса, а то је импулс, императив, односно идеја усавршавања заснованог на идеји књижевне иманенције, односно аутономије књижевности, јер идеја иманенције и аутономије нема много смисла ако не подразумева не само стваралачку и поетичку доследност, већ и уметнички квалитет. Идеју аутономије књижевности је поткрепио веома убедљивим аналитичким расправама Никола Милошевић, који је осим подробне, понекад и ригорозне логичке аргументације, давао лепе примере критичарске конкретизације уметничких значења, недвосмисленим разликовањима књижевноуметничке супстанце, зналачким вивисекцијама и одвајањем уметничких значења од филозофских, идеолошких, моралистичких и

уопште свих вануметничких примеса и утицаја у књижевним делима. Најстрожим логичким анализама филозофских учења, али и књижевнотеоријских и књижевнокритичких текстова, па и самих књижевних дела, разлучивао је реметилачке чиниоце и инсистирао на књижевној кохеренцији. Идеја књижевне аутономије није била више само начело, већ је употпуњена врло речитом кристализацијом уметничких значења и налогом пуне кохеренције, то јест доследности. Никада та идеја није била у јачој еволутивној позицији у историји српске књижевности.

Овако делотворан развој књижевне имманенције утицао је и на интензивирање процеса књижевнокритичког осавремењивања и реваловризације целокупне књижевне традиције, што је имало двоструки резултат. Најпре, откривани су многи занемарени делови књижевне традиције, која се тако указивала у свом пунијем богатству, али је још важније то што је та традиција сада подвргнута строжијим естетичким стандардима, па су она дела која су тај испит прошла постали најживотворнији део књижевне традиције који је почео да утиче на савремено књижевно стварање. Реваловризација и ревитализација српске књижевне традиције знатно је проширила потенцијале савремене књижевноуметничке праксе.

У другој половини века иновирање и обогаћивање књижевнотеоријске свести утицало је на пораст и научних амбиција и истраживања у српској књижевности. Наука о књижевности је добила ширу и развијенију теоријску и методолошку основу, поузданија аналитичка средства, нешто мање и књижевнокритичку, ако не релеванцију, а оно бар подлогу. То је допринело развоју књижевноисториографских истраживања на новим основама. Нови развој књижевности, и квалитетно активнија позиције књижевне традиције, и теоријске и методолошке иновације у науци о књижевности, утицали су на то да се све јаче осећао недостатак једне нове целовите и обухватније историје српске књижевности. Да настаје нова амбициознија књижевна историографија види се по покретању часописа *Књижевна историја* крајем шездесетих година. А године 1983. Јован Деретић ће својом *Историјом српске књижевности* означити превладавање те велике празнине у нашој науци о књижевности. Али ће се на том месту показати колико је ту врсту истраживачког и сазнајног помака тешко учинити кад је реч о најновијој књижевној продукцији, која је у Деретићевој књизи много оскудније обрађена него продукција било којег ранијег периода.

Да и сама књижевна критика пролази кроз искуство властитог књижевноисторијског преиспитивања, потврђује неколико научноистраживачких пројеката као што је едиција „Српска књижевност у књижевној критици“. Ипак, књижевна критика још увек није добила одго-

варајућу пројекцију властите историје. Недавно објављена *Историја српске књижевне критике* Предрага Палавестре својеврстан је подвиг у том правцу, само што је њен домет, кад је реч о књижевнокритичкој реваloризацији развоја српске књижевне критике током XX века, половичан. Главни разлог томе лежи у Палавестрином везивању за Скерлићев модел књижевнокритичког вредновања. Ако је тако постављена мрежа књижевнокритичких инструмената и мерила недовољна за потпуну процену развоја наше критике до Скерлића, она за критику и критичку свест после Скерлића не пружа довољно поуздане основе за рекапитулацију и ретроспекцију, већ развој наше критике осветљава у перспективи некакве хипотетичке проспекције, која је по природи ствари слепа за све оно што излази из видокруга Скерлићевог приступа и модела књижевнокритичког вредновања.

Целовита, књижевнокритички делотворна ретроспекција развоја српске књижевне критике у XX веку може се добити једино под условом укључивања у модел интерпретације и вредновања резултата тог развоја, свих оних достигнућа српске књижевне критике које је она постигла у склопу сада већ стогодишњег књижевноисторијског процеса, заснованог, као што смо видели, на начелу књижевне имманенције, у конкретизацији модерне и модернистичке европске иновације и естетизације књижевне уметности, дакле, у процесу који је био врло плодоносан и у коме су српска књижевност, па и књижевна критика, постигле значајне стваралачке резултате. Околност да нема критичара нити писца који је изградио такав свеобухватан модел књижевног стварања и вредновања, наравно да отежава покушај артикулације те нове свеобухватне и синтетичке књижевне самоспознаје. Али зато треба имати у виду – ако не као норму, а оно као велики узор – оне највеће домете у књижевној еволуцији и развијању књижевне самосвести, које су постигли српски писци и критичари друге половине XX века, на пример Пекић и Киш, међу писцима, и Никола Милошевић међу књижевним мислиоцима и критичарима.

Stojan Đorđić

LITERARY CRITICISM AND EVOLUTION OF SERBIAN LITERATURE IN THE 20TH CENTURY

Summary

In the period of Serbian *moderna* literary criticism initiated main evolutionary changes (europeization and modernization), emphasizing the principle of literary immanence and aesthetization of literary production, i.e. the criterion of the artistic (aesthetic) quality in evaluation and affirmation of literature. Since then, during the entire 20th century, those principles and that criterion are the basis of literary evolution in which literary criticism have participated as well, in weaker or stronger position in relation to literary production, in various ways, in various forms of discourses of literary criticism and poetics, and with various achievements. Criticism remains in the core of that evolution as an important factor of continuity and articulation of literary self-awareness and critical and axiological profiling of Serbian literature. Literary criticism confirms its constructive and irreplaceable role in the course of thirty-year-old unique evolutionary dynamism, which can be marked as a peak of the proces of aesthetization and strenghtening of the literary imanence and autonomy (1950–1980), when Serbian literature reached both its largest scope of production and its most dynamic inovation of literary forms and devices as well as most intensive critical, aesthetical and evaluative reassesment and affirmation, which is all confirmed by the highest artistic achievements and creates a precious foundation for evolutionary process at the turn of the 20th into 21st century.

Key words: literary evolution, Serbian *moderna*, avant-garde, aesthetization, literary immanence, post-modernism, literary and critical articulation, improvement, cannonization

82.09 ; 821.161.41.09”19”

Марија Грујић
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

НЕКИ ПРОБЛЕМИ СИСТЕМАТИЗАЦИЈЕ КРИТИЧКОГ РАДА: ТИП, ПЕРИОД ИЛИ ОРИЈЕНТАЦИЈА?

Апстракт: Рад се односи на проблем изучавања и груписања најистакнутијих радова српске критике у другој половини двадесетог века, уз осврт на методологију рада примењену у изради едиције „Српска књижевна критика“, пројекту на коме је радила група истраживача у Институту за књижевност и уметност у периоду 1971–1991. Док је претходна едиција обухватила радове до Другог светског рата, нова издања текстова српске критике односила би се на другу половину двадесетог века, па би, стога, донела и нове методолошке, али и теоријске изазове. Текст укратко осветљава неке методе систематизације оваквих текстова и могућности појмовног и концептуалног груписања текстова и опуса различитих критичара, као и одабира критеријума за њихову класификацију. Нарочито, рад разматра принципијелне разлике између категорија *тип*, *период* и *оријентација* и методе истраживања критичарских радова, засноване на принципу интерсекционалности, и предлаже одређене правце груписања књижевне критике у будућим истраживањима.

Кључне речи: критика, критичар, тип, период, оријентација

Текст представља разматрање о методу и смислу систематизације књижевне критике, имајући у виду сву сложеност текућих проблема при раду на овако сложеној и методолошки осетљивој проблематици. Другим речима, ово је скромни чин узимања учешћа у дискусији о томе шта значи систематизовано разматрање културне продукције у историјском и друштвеном контексту, из перспективе некога ко сагледава однос између текста и контекста а, притом, нарочито, има у виду питање како се у друштвеном дијалогу производи култура и научни дискурс. Уважавајући аутономију уметничког дела, ја припадам онима који су свесни да је уметничко дело самосвојно, јединствено, многозначно и аутономно само по себи. Међутим, држим и да је умесно имати у виду друштвени и културни контекст у оквиру кога се обликује било која критичка и научна апаратура и методологија којом се ишчитава поменуто дело. Другим речима, свесна сам аутохтоности уметничког дела, али нисам спремна да постојање таквог имунитета припишем и теоријском и критичком

разматрању књижевности и књижевног дела. Уметничко дело опстојава изнад сваког појединачног схватања времена, али критичар и теоретичар, који оперишу анализом тог дела, нису у таквој позицији. Из тог разлога, ниједна темељна анализа књижевног дела или правца није коначна, свеобухватна и потпуно аутономна; свака је отворена, и подложна преиспитавању, па је зато и критика о којој ми данас расправљамо предмет многих изазова и отвара многе могућности за дискусију о оквирима у којима се анализира неко дело; затим и о томе на којој позицији аналитичар, књижевни критичар или теоритичар стоји; шта захтева и очекује од културне продукције; које су предности а која ограничења његовог приступа и које параметре филозофије, историографије, психологије уводи на велика врата као аналитичку апаратуру. Другим речима, критика критике и селекција критике може бити узбудљива као књижевност сама, а понекад узбудљивија од саме критике, јер разоткрива механизме и принципе по којима поједини критички гласови настају.

Италијански теоретичар Антонио Грамши (Antonio Gramsci) у својим књижевнотеоријским опсервацијама писао је о томе како критичар увек делује у одређеном времену. Књижевност и књижевна критика не могу бити, ни на који начин, изоловани од проучавања етике, филозофије, политике или проучавања културе. Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu), такође, својим списима *Правила уметности* и *Поље културне продукције,* као и делом *Језик и симболичка моћ,* сугерише да је литература једна врста културног поља, као што је и језик једна врста симболичке моћи која учествује у регулацији социјалне позиционираности. За Фукоа, према његовом делу *Археологија знања,* чин производњења научног и едукативног дискурса јесте грађење односа моћи. Неоспорно је да, ако се бавимо питањем *историјског развоја књижевне критике*, не можемо искључити историјско-културну перспективу и питање разних врста контекста и друштвених умрежености у оквиру којих се фигура критичара и критичарско мишљење формира.

Ја бих се, у овом смислу, осврнула на надасве занимљив текст Предрага Палавестре из 1995. године, под називом „Проучавање и издавање грађе за Историју српске књижевне критике (историја једног научног подухвата)“ објављен у *Књижевној историји,* који, сâм по себи, представља културолошко штиво инспиративно за анализу, као и интригантан осврт на време 1971–1991, време које моја генерација не памти, барем у истраживачком смислу, а које је време настајања едиције „Српска књижевна критика“. Предраг Палавестра, пишући о мотивацијама за покретање ове едиције седамдесетих година, истиче да је главни принцип по коме су критичари бирани био тај да се ниједна критичарска врста не потцени, да се обухвати целокупна српска мисао о књижев-

ности, битни видови културолошке критике и, како сам каже, радови лингвиста, историчара, филозофа културе, теолога, антрополога, итд. Другим речима, сви аутори чије је деловање помогло духовни развој српског народа и унапређење књижевног и уметничког укуса, предмет су проучавања развоја српске књижевне критике. Аутор се овде ни најмање не ограничава на теоретичаре књижевности у неком ужем смислу, већ су му изразито занимљиви и критичари и теоретичари културе. Палавестра се прецизно осврће на методолошке и практичне проблеме присутне при уређивању едиције и наглашава да се уредништво није неизоставно придржавало ни периода, ни типа одређене критике као принципа (иако су они сачињавали почетни оквир критеријума одабира), уколико би се тим принципима нарушила слика стварног утицаја и места које су поједини критичари имали. Тако, на пример, Скерлић не би добио одговарајуће место да је његов рад класификован било по принципу периода, било типа. Уместо тога, ради уређивачке веродостојности, посвећен му је читав том, да би, притом, била објављена и посебна књига у којој су представљени критичари његовог времена, имајући у виду величину утицаја који је Скерлић извршио на формирање укуса и мишљења о књижевности свога доба.

У Палавестрином тексту расправља се и о појединачним проблемима именовања и груписања, поготово случајевима када су сами критичари или њихови потомци покушавали да утичу на одлуке уредника едиције, па је тако забележен и случај интервенције Марка Ристића, који се противио уласку својих текстова у ову антологију, а затим и интервенција појединих аутора који су хтели да се изоставе неки њихови текстови, или случајеви кад се поједини критичари нису слагали са употребом термина и концепта, као што је на пример била *социјална литература*, па контроверзе око тадашње политичке подобности појединих критичара, и тако даље. У сваком случају, може се закључити да је „Српска књижевна критика“ била импресиван подухват који је резултирао не само едицијом од двадесет пет књига, него и опусом од још најмање шест научних скупова и тематских зборника, мноштвом додатних књига и чланака и, све у свему, пројекат је окупио преко стотину учесника.

Очигледно је да је при изради оваквих едиција врло тешко оперисати неким стриктним правилима, систематизацијама, или, пак, етикетирати одређене појаве, јер чак и онда када се сами истраживачи сагласе да се одређена појава може назвати одређеним именом, не мора значити да сви који о томе расправљају подразумевају у том моменту под тим називом исто значење, а поготово не мора значити да онај аутор кога сврставамо у одређени критичарски правац, сам сматра да заиста припада том правцу. Питање је како у том смислу поступити.

У свом раду „Систематизација српске књижевне критике“ Милан Радуловић износи основне поставке проблема досадашње типологизације српске књижевне критике и даје предлоге за истраживања и систематизацију критичарских радова у другој половини двадесетог века.[1] Не улазећи у проблематику детаљнијих решења груписања појединачних аутора, покушаћу овим радом да се укључим у дискусију повод тематике разматране у његовом тексту. У критеријумима за груписање принципа класификовања текстова појединих критичара, примењеним у досадашњој едицији, а које срећемо и у Палавестриној књизи *Историја српске књижевне критике*, највише се издвајају принципи типолошки и хронолошки, а на крају, уколико ниједан од њих не би имао књижевноисторијског смисла, као принцип се уважава значај и величина самог критичара. Ризикујући да направим једну импресионистичку и наивну дигресију, поменућу да је мој први сусрет са оваквим радом на проблему саме књижевне критике био сусрет са *Историјом српске књижевности* Јована Деретића (прво издање). Иако се превасходно бавио делима лепе књижевности, Деретић је у смислу метода укључио, дијахронијски гледано, контекстуално значајне ауторе који су објављивали уметничку књижевност, а то је, чини се, принцип који се налази у свакој амбициознијој историји националне књижевности (на пример, у едицији *Повијест свјетске књижевности*, које је објавила издавачка кућа „Младост-Загреб“). У неку руку се сви овакви аналитичарски подухвати могу називати мишљу о књижевности, ако већ не сасвим књижевношћу самом.

Чини се, ипак, да је код Деретића, а и у поменутој едицији „Младости“, главни разлог за уврштавање дела неког аутора била представа о његовом утицају на књижевну сцену, било у његово сопствено време, било у времену које је уследило, што значи да су ови критеријуми у великој мери историографске и културолошке природе. Такође, чини се да се у својој *Историји српске књижевне критике* Палавестра није стриктно држао, на пример, тог принципа, и то не само у смислу тога да ли је у питању позитиван или негативан коментар нечијег рада, него чак и у погледу простора који је посвећивао појединим критичарима, нарочито у послератном периоду. Тако се у Палавестриној двотомној књизи *Историја српске књижевне критике* поједини критичари који су имали великог утицаја у креирању духа књижевне сцене у двадесетом веку, и били уредници извесних утицајних периодичних публикација и издавачких кућа у Србији и Југославији, приказују готово као ефемерне појаве у тек неколико речи, док се неки други, који су вршили утицај у рела-

[1] О томе видети више у тексту Милана Радуловића у овом Зборнику.

тивно уским круговима, разматрају на простору од по неколико страница. Из тих разлога, може се очекивати да ће на овакву *Историју српске књижевне критике* Предрага Палавестре потпуно различито реаговати читаоци различитих генерација, то јест, разликоваће се рецепција ове књиге оних читалаца који су били савременици извесних књижевноисторијских збивања од рецепције оних који нису упознати са контекстом појединих књижевно-политичких турбуленција на овим просторима. Оставићемо, наравно, сад по страни питање који је од ова два принципа бољи и „поштенији", јер се на то питање не може дати јединствен одговор, пошто је свако решење тог питања условљено неким контекстом – од личног укуса, политичке и друштвене климе која настаје, па све до неких врло појединачних искустава и сазнања. Рецимо само да ипак може бити подстицајно то што ови критеријуми од *Историје* до *Историје* варирају, јер нам то омогућује да ипак стичемо различите увиде и преиспитујемо различита мишљења о појединим ауторима, и откривамо и неке о којима на основу досад стеченог образовања нисмо имали никава сазнања.

Чини се, међутим, да је Палавестрина *Историја српске књижевне критике*, у извесном смислу, барем кад је реч о критици о питању критике која се пише после Другог светског рата, критеријуму друштвеног ангажмана и социјалног статуса критичара о којима је реч, посветила пажњу која се не мери страницама, већ специфичношћу осврта. Палавестра се посебно осврнуо као аналитичар на друштвену позиционираност одређених људи, нарочито оних за које је сматрао да су били у позицијама институционалне моћи, па је углавном њихово дело тумачио гледајући кроз ту призму. Може се полемисати о томе да ли његов оштар критички тон пренебрегава чињеницу да је присуство моћи институција у културној продукцији карактеристично за свако друштвено устројство: сваким текстом који је објављен, а који доживи одређену рецепцију, аутор је на неки начин већ заузео одређено место у друштвеном систему. Уколико се осврнемо на поставке Грамшија, Бурдијеа и Алтисера, јасно је да је практично неизводљиво *не бити у неком систему*. Радикално субверзивни аутори су екстремно редак случај, поготово у систему државног социјализма, али и не само у њему. Све у свему, тешко је рећи да ли овакав оштар критичарски Палавестрин став представља одступање од оног принципа по коме је у едицији „Српска књижевна критика" било надасве важно истаћи појаве које су обликовале културну јавност, без обзира на неке друштвене и политичке аспекте њихове јавне позиционираности.

У односу на став који је заступао у наведеном тексту из 1995. године, Палавестра је у *Историји српске књижевне критике*, на неки начин, субјективизовао метод опсервације културног значаја појединих ауто-

ра, што нас, који приступамо опсервацији ове проблематике, ставља у компликовану позицију, пре свега у методолошком смислу, и приводи кључном питању – шта је пресудно у систематизацији српске књижевне критике: тип, период, или, пак, оријентација.

Рекло би се да је, барем оквирно посматрано, принцип груписања и систематизације критике у досадашњој едицији, а и у Палавестриној *Историји српске књижевне критике*, био у ширем смислу одређен према периоду, а у ужем према типу, осим у оним случајевима када су ти принципи били у супротности са неком комплекснијом сликом, то јест кад су замагљивали представу о величини или значају појединог критичара или покрета. То је замишљени идеални оквир, у коме се по потреби више или мање одступало, и за који се очекивало да ће му тежити и будући истраживачи који буду радили на послератној критици.

На том трагу можемо поставити и друго питање, као предложак за размишљање. Уколико се солидаришемо са принципом груписања критичара по принципу извесног типа критике, чини се да је битно предложити одређене допуне критеријума дефинисања типа. Наиме, подржала бих принцип схватања „типа“, али не схваћен само у смислу чисто методолошке или теоријске апаратуре, јер би, чини се, по таквом схватању, било врло тешко установити неку уједначеност међу текстовима аутора. Ја бих, пре свега, заменила термин „тип“ термином „правац“, или „оријентација“, јер не имплицира неку „строгу“ оријентацију, нити нешто статично, већ више указује на извесну флуидност, динамичност, еволуцију и дискурзивност одређене групе појава, али ипак указује и на то да постоји и нека усмереност и нека симболичка тенденција. У овом радном предлошку користићу наизменично ове термине, и нећу се овог момента определити ни за један од њих искључиво, оставивши могућност да се временом кристалише који је од њих најбољи. У сваком случају, објаснићу шта се под њима оквирно мисли.

Као што је већ споменуто, није тешко одредити шта би био „тип“ критичког мишљења, то јест, утврдити која се врста анализе, апаратуре, појмова или методологије појављује као заједничка у анализи више аутора, па тако чини да се у њихови радовима, или барем оним најглавнијим, уочавају заједничке карактеристике. Код појединих типова критике постоје и добре основе да се о групи аутора говори као о групи, и да се њихов рад посматра као заснован на једној одређеној методологији, као што је то, на пример, случај код психолошке критике. Друга варијанта овог типа критеријума, која се често комбинује са првом, била би, на пример, усмереност групе аутора на тему, неку проблематику, као што су фолклористи или компаратисти, итд. А трећа варијанта, пак, држала би се неког више историографског принципа, као што би било

груписање писаца као критичара, и слично.[2] Ипак, чини ми се да оваква груписања помало редукују принцип по коме се уочава сродност између појединих критичара, и то редукују најчешће на један одређен критеријум, чиме се можда занемарује и искључује цео низ додатних контекстуалних параметара које би требало узети у обзир да би се уочиле сличности, разлике и тенденције међу појединим критичарима. На пример, нека два аутора могу бити слична врло по неким појмовима којима се служе или по одређеној теми на коју су концентрисани, али опет могу имати врло различит предзнак, јер су на пример користили различите језичке културе, или деловали на различитим универзитетима, кретали се у различитим круговима, или чак и писали на различитим језицима. Примера ради, фигура Николе Милошевића као критичара могла би се сврстати у више подгрупа критичара, али опет чини се да ниједна по том принципу не би била самодовољна.

И међу стручњацима који у методолошком и у институционалном смислу представљају иначе врло конзистентну групу, на пример групу образовану у духу структуралистичког приступа проучавању књижевности, могу постојати значајне разлике. То, пре свега, зависи од тога ко се од њих у којем језичко-теоријском духу образовао, и на кога су превасходно остварили утицај који теоретичари. Разлика ће, на пример бити, међу поклоницима америчког и француског структурализма, или оних који су се у руској књижевности бавили пре свега поезијом, од оних који су се бавили прозом, и тако даље.

Најтачнији одговор на питање о сличности појединих критичких приступа можемо дати ако имамо у виду значај такозване *интерсекционалности* (*intersectionality* на енглеском), дакле преведено на наш језик, укрштања више разних критеријума и тенденција, да би се у њиховом пресеку добила једна комплексна слика која не даје фиксиране и коначне одговоре, али најбоље описује, то јест, представља сâм проблем класификације књижевне критике.

Појам интерсекционалности користи се у разним врстама студија данас, и мада је методолошки врло широк и подразумева разне врсте критеријума, и метода, теоријски ипак јасно указује на потребу да се један феномен карактерише не као одраз једног проблема или деловања, већ као резултат пресека више параметара и критеријума који се у са-

[2] Ово је донекле поједностављена напомена о томе шта се, обично, као опште место, у књижевноисторијској пракси подразумева у вези са одредницом „тип критике". Детаљније о вишеструким критеријумима систематизације примењеним у изради едиције „Српска књижевна критика" (у периоду до Другог светског рата) видети у поменутом тексту Милана Радуловића „Систематизација српске књижевне критике".

мом том проблему стичу.[3] Данас се тим појмом у великој мери баве хуманистика и друштвене науке, културне студије, постколонијалне студије, а нарочито феминистичка критика, а занимљиво је приметити да је, на неки начин, Бахтин, на пример, већ био на трагу овог приступа пре много деценија, кад је заступао став да се реч о предмету формира кроз сусрет са многим туђим речима о том истом предмету, које се међусобно сукобљавају (Бахтин 1989). Шта то конкретно значи у тумачењу у другим дисциплинама? На пример, у студијама филма: ако разматрамо проблем конструисања ликова јунака у научно-фантастичним филмовима, узећемо у обзир како је представљена њихова нација, раса, род, образовање, религијска припадност, старосна структура, сексуалност, и друго, да би се стекао увид у то како се сви ти параметри преводе на филмски језик, како се тематизују и како се обрађују у складу са уметничким принципима или принципима производње популарне културе. Или, на пример, у друштвеним наукама, при истраживању проблема сиромаштва у централној Европи, неће се анализирати само подаци који се односе на старосну припадност, већ и то како се подаци о старости, образовању, роду, националности, класној припадности, регионалној припадности, и слично, формирају једни у односу на друге, и какви се закључци о структури и природи сиромаштва могу извући на основу комплексне слике.

У опсервирању и класификовању књижевне критике предлажем као могућу тему за расправу управо овај приступ, како бисмо у игру увели пресек више параметара, и онда установили који су аутори међусобно блиски по свом опусу, а који су можда блиски само по једном критеријуму, док су по другима врло удаљени. Овај приступ, наравно не поједностављује ствари, већ их напротив, компликује, али заузврат представља богатији и веродостојнији увид у неке критичарске опусе, и ипак даје назнаке о томе који су критичари претежно припадали извесној оријентацији, или извесној школи (што је помало можда претенциозно рећи), али и оно што је најважније, ко припада каквом контексту. Примера ради, у случају женске критике, може се рећи да је превише једноставно сврстати опусе готово свих жена критичара из друге половине двадесетог века у исту групу, јер и поред те чињенице да су жене, и што су писале о женама, многе од њих су концептуално врло удаљене једна од друге, па тако готово да ништа не сазнајемо о контексту у коме су оне деловале.

Такође, концепт интерсекционалности подразумева да је људски идентитет компонован од различитих димензија, аспеката, нивоа, дело-

[3] Видети више о природи интерсекционалности у: Davis 2008; Weldon 2006.

ва. Интерсекционалност је аналитичко оруђе за изучавање, разумевање начина на који се нека категорија анализе прожима са разним идентитетима, својствима, тенденцијима, итд. Примењено на нашу тему, то значи да би један од принципа утврђивања критеријума систематизације, или периодизације, могао бити – испитивање на који би се начин неки доминантни одабрани критеријум за систематизацију преламао и прожимао са другим параметрима. Можда би се донекле обухватнији и поузданији критеријум добио када би се пронашла тачка укрштања између једног одабраног принципа, као што је, на пример, значај одређеног критичара за историју српске културе, дакле историјско-културолошки значај, а онда тај принцип комбиновао са другим параметрима, са одређеним методологијама, или са одређеним сферама деловања, политичким уверењима, или, пак, одређеним теоријским апаратурама. Интерсекционалност као приступ увек заговара ослањање на такозвану унутрашњу логику, а мање на неке квантитативне и спољне критеријуме, јер се и културни утицај једног критичара јавља као сложени сплет неких унутрашњих логика писања, оцењивања, вредновања, а не као само директан резултат једног формалног фактора. Унутрашња, иманентна логика значаја неког критичара (или писца уопште) не своди се на једну димензију, нити на лични доживљај приређивача, већ више значи један комплексан живот самог тог критичарског рада, што је резултат многих преплетених фактора, и то у извесној историјској перспективи.

У некој сажетој и сублимираној конфронтацији ова три појма које смо поставили у наслов овог излагања, могло би се, као предлог за будућу дискусију, рећи следеће:

1. *Тип* критике, или критичара (према начину на који га Милан Радуловић дефинише), могао би подразумевати одређене методолошке и стилске одлике, чак и жанровске. Но, шта се збива кад два критичара која стилски и методолошки стварају на врло сличан начин, али су им предмети, импликације, и генерално схватање књижевности у друштву значајно различити, па се тако и кругови у којима се простире њихов утицај веома разликују, у зависности од извесних друштвених струја, и томе слично?
2. П*ериод* се делимично поклапа са појмом књижевне епохе, али не и нужно. Овде се може говорити чак и о изузетним, па и намерно супротстављеним радовима критичара истог периода – што је и данас честа појава. Критеријум књижевне епохе је занимљив, али чини се да тек са велике историјске дистанце можемо да говоримо о карактеристикама одређене епохе а да се у то не уплету дневно-политичке оцене и појединачни инте-

реси. Понекад је величина појединог критичара неоспорна, али је тешко упоредити је са профилима других критичара и поставити као параметар и за друге, јер такво поређење зависи од тога да ли је период заиста изнедрио или није и друге истакнуте фигуре у овом интелектуалној форми.

3. Појам *оријентације* у књижевности – јесте методолошки оквир који би требало испитати, јер колико год звучао неакадемски, може бити да би најбоље окарактерисао оквирни сензибилитет у оквиру ког има смисла расправљати о послератној књижевној критици. Понајвише зато, што појам оријентације дозвољава да замислимо књижевни живот као нешто сложено, противречно и променљиво, а о чему се ипак може дискутовати као о сплету појава. Можемо бити уверени да критичари послератног периода нису стварали у некаквим изолованим лабораторијама, са потпуно задатим координатама, јер (чак) ни оквир државног социјализма није могао наметнути такву монолитност и кохезију њиховог рада.

На известан начин, критичар никад није идеолошки потпуно невин, јер поседује моћ да се уплете у вредновање онога што чини једну националну културу, и да на тај начин представља и утиче на јачање одређених струјања у њему. Зато се не може занемарити ни уметнички опус оних критичара који су били истовремено и писци, нити целокупно њихово јавно деловање, јер су то људи који су својим целокупним угледом и личношћу, пре свега, својим именом као ауторитетом, давали подршку некој појави или оспоравали је, а тај ауторитет је повезан са целокупним њиховим научним и јавним радом.

Другим речима, могло би бити неконструктивно стављати период друге половине двадесетог века стриктно у координате модернизма, неомодернизма, или постмодернизма, како предлаже Милан Радуловић, јер међу проучаваоцима влада значајно неслагање око тога шта се под тим терминима тачно мисли – то јест, ни око термина периодизације нема поузданог академског договора. Ја бих предложила замишљање одређених оријентација у српској критици, насталих као продукт одређених тензија између светских утицаја и националних, домаћих тежњи, а такође и унутрашњих сложених дискретних тенденција, и повремених политичко-културних турбуленција и догађаја.

Као што је речено, интерсекционалност би у овом смислу могла да значи пресецање више параметара релевантних за послератну српску књижевну критику, при чему параметри не смеју бити наметнути, ни позајмљени на вештачки начин из других књижевних сфера. При

том, у том процесу не би требало да играју улогу чисто биографски моменти, уколико нема директне везе између критичарског деловања и тих момената. Даље, могли би се увести принципи разматрања шта одређеног критичара смешта у одређени контекст, и шта нам помаже да боље разумемо поетику према којој се критичар управља. Под контекстом књижевне критике не подразумевам нужно политички нити само друштвени контекст. У проблематику контекста могу да се уброје разни моменти: период, утицаји, образовање, теме, теоријски приступ, врста публикација у којима се појављују њихови критички радови, публика за коју они пишу, о каквој углавном књижевности пишу (преводној или домаћој), итд.

И на крају, ја бих овде нагласила, враћајући се на ону првобитну Палавестрину тврдњу да је битно обухватити критичаре који су важни за српски духовни развој, да би се могло допустити и више флексибилности у погледу именовања саме врсте критике и више се позабавити питањима утицаја, деловања појединих критичара у културном пољу, као и критеријума новине који су пре свега у методолошком и књижевнотеоријском смислу донели, и на неки начин, обогатили читања домаће књижевности. Потребно је више обратити пажњу на однос између намера и прокламованих тежњи одређених критичара, с једне стране, и неких реалних утицаја и кругова којима су они припадали, с друге стране. Сходно томе, критичар је неко ко ипак интензивније „живи“ у свом времену него и сам писац – критичар је тај који то време директније обликује него сам писац, или, у најмању руку, томе тежи. Он тумачи то време, па из тих разлога, можда и није највеће питање ко ће од критичара с ким да „буде у друштву“ у неком одређеном зборнику, већ који критичар ће колики историографски простор да добије, и како ћемо ми данас окарактерисати контекст у коме одређена критичарска фигура делује.

Потребно је имати свест о динамици такозване културне продукције, дискурзивних формација, како би се изразио Фуко, преко којих се успостављају односи моћи у тренутним констелацијама. Ја бих, у складу с тим, принцип преплитања односно интерсекције различитих критеријума, у којима би доминанта била историјско-културолошки значај одређених покрета или аутора, поставила као главну јединицу истраживања. При томе се, наравно, не мисли на утицај у стварању дневно-политичких сила моћи, већ се мисли на културолошки значај рада одређеног критичара, и његовог учешћа у стварању сложених симболичких поља моћи и оних тенденција које имају један комплекснији значај за књижевну и културну климу у друштву, у једној историјско културолошкој перспективи. Такву једну тенденцију у анализи требало би поставити

као методолошку доминанту, око које би се, у складу са контекстом, преплитали и са којом би се укрштали, други критеријуми одабира и разматрања рада појединих критичара.

Литература

Bahtin 1989: M. Bahtin, „Reč u poeziji i reč u romanu“, u: *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.

Bourdieu 1991: P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Mass.: Polity Press.

Bourdieu 1993: P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge: Polity Press.

Weldon 2006: S. L. Weldon, “The Structure of Intersectionality: A Comparative Politics of Gender“, *Politics & Gender*, 2, No. 2, 235–248.

Gramsci 1992: A. Gramsci, *Prison Notebooks*, Columbia University Press.

Davis 2008. K. Davis, “Intersectionality as a Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful“, *Feminist Theory*, 9, No. 1, 67–85.

Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.

Палавестра1995: П. Палавестра, „Проучавање и издавање грађе за Историју српске књижевне критике (историја једног научног подухвата)“, *Књижевна историја*, Београд: Институт за књижевност и уметност, год. XXVII, бр. 96, стр. 237–265.

Povijest svjetske književnosti (osam knjiga-grupa autora). 1974–1982. Zagreb: Mladost.

Радуловић 2013: М. Радуловић, „Систематизација српске књижевне критике“, у овом зборнику.

Foucault 1972: M. Foucault, *Archeology of Knowledge*, New York: Pantheon.

Marija Grujić

SOME PROBLEMS OF THE SYSTEMATIZATION OF LITERARY CRITICISM: TYPE, PERIOD, OR ORIENTATION?

Summary

The paper discusses the problems classification and systematization of the most prominent works of Serbian literary critics in the second half of the twentieth century. First, the paper comments on methods applied in the *Serbian Literary*

Criticism project conducted by the Institute for Literature and Art in Belgrade in the period 1971–1991, which encompassed the selection of works of Serbian literary critics in the period before the World War II. Second, the paper deals with the analysis of the methodological and theoretical problems related to the classification of Serbian Literary criticism, as well as suggestions for the selection criteria regarding the literary criticism of the second half of the twentieth century, based on intersectionality as a conceptual foundation of research and classification of the critical texts. Finally, the paper examines three concepts of analysis and terminology as relevant for the selection criteria – *type*, *period* and *orientation* – and suggests the directions for further work on the anthology of prominent Serbian literary criticism texts.

Key words: criticism, critic, type, period, orientation

821.163.41.09 Деретић Ј.

Ненад В. Николић*
(Филолошки факултет Универзитета у Београду**)

ПОЕТИКА И КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА ЈОВАНА ДЕРЕТИЋА

Апстракт: У раду се испитују поетичке основе књижевне историје Јована Деретића, на основу монографија *Пут српске књижевности* (1996) и *Поетика српске књижевности* (1997). Централност места које Деретић у њима даје историјској парадигми српске књижевности одређеној као „књижевност као историја“ захтевало је и анализу монографија *Загонетка Марка Краљевића: о природи историчности у српској народној епици* (1995) и *Српска народна епика* (2000), у којима је највећа пажња посвећена начину рефлектовања структуре историје-по-себи у епици, а који је у општим поетичким студијама проширен на целу српску књижевност. Претпоставка о „измишљеном, али у бити истинитом“ књижевном стварању као доминантној парадигми српске књижевности утемељена је на метафизичкој претпоставци супстанцијалности која, уз другу доминантну претпоставку о бинарним опозицијама као начину постојања целине, пресудно одређује Деретићева поетичка схватања. У раду је анализирано како се између ових метафизичких претпоставки успоставља хијерархија вредности и како, захваљујући предности супстанцијалности историје као основе књижевности, бинарност у Деретићевом систему добија различите улоге. Коначно, показано је да у Деретићевом схватању књижевне историје доминира идеја о геометријски прецизном систему, чија логика замењује историјски развој.

Кључне речи: историја, Јован Деретић, књижевна историја, поетика, српска књижевност

Репрезентативни израз књижевне историје Јована Деретића свакако је *Историја српске књижевности*, која је за скоро две деценије између првог (1983) и другог издања (2002, постхумно) доживела трансформацију, не само проширивањем одељака о писцима, него и – још значајније – у распореду поглавља, односно дефинисању књижевноисторијских периода, њихових назива, али и припадности појединих писаца одређеним периодима. То се види већ на први поглед, а пажљивије посматрање открива кретање усмерено ка, са једне стране, акцентовању

* nenad.nikolic@eunet.rs

** Рад је настао у оквиру НП 178026 *Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века* који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

модернијих тенденција у књижевним делима, док је са друге стране више пажње посвећено *поетичким* особинама сваке од епоха, а нарочито народне књижевности.

Ова промена последица је и ширег развијања питања постављених у уводу прве *Историје*…, у две монографије – *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње* и *Поетика српске књижевности* – на којима је Деретић паралелно радио. Циљ ових монографија био је „да се српска књижевност представи интегрално, а да слика коју ћемо добити не буде историја књижевности (Пу: 9, цитирано и у: По: 421). Коначни израз те представе је *Поетика*…, јер:

> претпостављена поетика националне књижевности у односу на историју исте књижевности појављивала би се као мишљење другог степена о истом предмету (По: 29).

Пут… је:

> био само етапа у том раду […] Пре него што се проблем унутрашњег јединства постави у средиште пажње, ваљало је одговорити на питање шта је српска књижевност и какви су њени односи са другим књижевностима (По: 421).

Пут…, заправо, преузима основну идеју „која је, у ембрионалном облику, изнесена давно, у уводу у моју *Историју српске књижевности* (1983)“ (По: 421), проширује је и на основу ње се дефинише српска књижевност, која се затим посматра у контексту политичких сукоба око књижевности у СФРЈ, да би потом у *Поетици*… била детаљно представљена њена структура. Због тога би Деретићеву тврдњу да у *Путу*… и *Поетици*… „има много заједничког, на многим местима се укрштају. Па опет, свака је књига за себе, свака има своју одвојену индивидуалност“ (По: 421) требало пре свега разумети у вези са *перспективом* из које посматрају исту појаву: *Пут*… се бави питањима идентитета и граница српске књижевности *споља*, у друштвеном и политичком контексту, док *Поетика*… тим питањима прилази *иманентном анализом*, тражећи у њима основно структурно начело, одређујуће за идентитет српске књижевности.

Није ли, међутим, необично да се однос са другим књижевностима и положај у ширим друштвено-политичким расправама разматра *пре* него што је прецизно дефинисан идентитет српске књижевности? Деретић је у напомени уз *Поетику*… признао да ни претходна књига:

> тежећи да буде што целовитија и да што потпуније одговори на кључна питања српске књижевности, није могла избећи питања њених унутрашњих релација и вертикалне повезаности њених основних формација,

> па је зато, прелиминарно, морала ући у теме којима се исцрпно бави ова књига (По: 421).

Не би ли, онда, било боље да је написана *једна* монографија, која би пошла од питања идентитета и граница српске књижевности, затим детаљно изложила њену структуру, па из перспективе прецизно дефинисане поетике српске књижевности анализирала питања њене политичке злоупотребе и односа са другим књижевностима? Зашто је Деретићу стало да идентитет српске књижевности посматра из *две перспективе*, полазећи у обе монографије од истих претпоставки, због чега међу њима има доста преклапања?

Није ли ту, пре свега, реч о потреби да се српска књижевност посматра и као *институција националне културе* и као *структура*, при чему је редослед – који је Деретић учинио обавезујућим напоменом да је *Пут*... етапа ка *Поетици*... – упућујући: он упозорава да иако „национална књижевна поетика је хипотеза коју тек ваља проверити и доказати“ (По: 31), *јединствена национална књижевност* је за Деретића *аксиом*. Јединство српске књижевности никада није проблематизовано, напротив, оно је управљало избором дела из књижевне прошлости која ће ући у историју и начином на који ће бити протумачена. Такође, ове монографије треба да представе нешто друго у односу на историју књижевности, али се у *Путу*... национална књижевност, најпре, дефинише као историјски феномен, а затим се до питања идентитета српске књижевности стиже и анализирањем њених историја. Потом Деретић расправља о развоју српске књижевности, што је књижевноисторијска тема првога реда. Она је још упечатљивије присутна у *Поетици*..., која се – као и све Деретићеве структуралистичке монографије – завршава погледом ка историји књижевности. Деретић је поставио као циљ да:

> сталним превођењем дијахроније у синхронију и обрнуто врши се трансформација историје књижевности [...] у књижевну структуру (Пу: 11).

Међутим, та структура је битно историјски условљена и она заузима место историје. И овде – као што је већ био случај у монографијама *Поетика Доситеја Обрадовића* и *Милован Видаковић и рани српски роман – структура постаје метафора историје*. Ипак, превођење историје књижевности у књижевну структуру код Деретића никада не успева до краја, јер структуру сагледава у њеном историјском развоју: структура, као увек иста основа променљивих историјских догађаја, мањом или већом актуелизацијом одређених својих елемената и сама добија историју, која се, међутим, опет подводи под структуру. Деретић, тако, српску књижевност и када је поетички испитује сагледава *у времену*, али

је историја код њега лишена *времености*. Она је сведена на различита испољавања једног основног, непроменљивог начела, које представља *супстанцијалност* идентитета српске књижевности: то Деретићев приступ чини *метафизичким*. Читавог живота посвећен питањима српске књижевности кроз осам векова њеног трајања, заинтересован за то *дуго време* српске књижевности, Деретић управо *време* потискује у име *једног* које је увек исто и присутно у свим, без обзира колико различитим испољавањима српске књижевности.

Није случајно што је 1995. године у *Заточетки Марка Краљевића: о природи историчности у српској народној епици* Деретић цитирао Фернана Бродела, 2000. године исти цитат пренео у *Српску народну епику*, али у *Поетици*... – објављеној у међувремену – читалац ће Броделово име узалуд тражити у списку литературе: то је у складу са Деретићевим обичајем да од свакога узима оно што му треба, занемарујући све што се не уклапа у његову концепцију. Управо на оним страницама које Деретић наводи у прилог својој тези да се у епским песмама „много јасније рефлектују датости које спадају у сферу макроисторије него једнократни, појединачни догађаји“ (ЗМК: 206, СНЕ: 92), Бродел говори и о начину избегавања историјског објашњења тако што се „просто-напросто превазилази време замишљајући на крају једне ‘науке о комуникацији’ математичко формулисање ванвременских структура“ (Braudel 1958: 103) и упозорава да:

> када се говори језиком историје [...] готово се никако не може говорити о савршеној синхронији [...]; исто тако, спуштање низ време може се замислити само у виду великог броја спуштања низ безбројне разнолике реке времена (Braudel 1958: 111).

Ако је за Бродела „историја збир свих могућих историја“ (Braudel 1958: 101) и ако „у истраживањима треба непрестано ићи од друштвене стварности до модела, и обратно, и наново у оном првом смеру и натраг, и при том треба дотерати низ ствари у моделу и стрпљиво се непрестано кретати између та два пола“ (Braudel 1958: 124), он од историчара захтева много више херменеутичности него што Деретић у *Поетици*... може прихватити. Зато упркос томе што закључни део *Поетике*... насловљава „Историја и структура“, Деретић се не осврће на Бродела, иако га познаје. Није ли „Броделово лично достигнуће то што је комбиновао проучавање *la longue durée* са проучавањем комплексне интеракције између околине, економије, друштва, политике, културе и догађаја” (Burke 1990: 66) супротно Деретићевој тежњи да у својим истраживањима све разлике сведе на исто?

Да би се разумела Деретићева поетика српске књижевности као основа књижевне историје, у другој *Историји…* измењене повећавањем удела поетичког и акцентовањем модерности – чиме се са једне стране чвршће истичу стабилне структуре, а са друге потенцира време и оно што развој књижевности вуче напред, али увек у оквиру основне структуре – најпре треба разумети *метафизичку природу јединствене српске књижевности као предмета књижевне историје*. За то ће полазна тачка бити начин на који Деретић одређује националну књижевност, а чија се метафизика потом може посматрати на два нивоа: испољена методологијом која развој српске књижевности жели да представи преко *сличности и разлика*, а заправо кроз *бинарне опозиције*, које се постепено губе пред снажним *једним* и као основа *општег Деретићевог погледа на свет*, која се оглашава и у његовом схватању нације и историје. Ова два нивоа су преплетена, јер Деретић супстанцијалност српске књижевности проналази у њеној пресудној одређености националним и историјским.

*

* *

Полазећи у *Путу…* од увида да „живимо у времену националних књижевности“ (Пу: 15), Деретић је упутио на *историчност* појма националне књижевности. Али пошто „ми смо данас толико навикли на историју књижевности па нам се чини да не можемо ни једну књижевну појаву схватити на прави начин ако је не сместимо у њене историјске оквире“ (По: 9), Деретић на почетку *Поетике…* поставља питање:

> да ли национална књижевност која као предмет проучавања налази свој природни израз у историји књижевности може претендовати на неку своју поетику (По: 9).

Ово је реторичко питање и њим се подвлачи оно што је и на почетку *Пута…* наглашено: реч је о *времену* у којем се књижевност схвата као *национална* књижевност, и то у свом *историјском* развоју. То, отуда, није знак *природности* повезаности књижевности и историје књижевности, него *епохалног карактера* разумевања књижевности.

Ако се књижевност „увек јавља у тесној повезаности са заједницом […] Али тек у модерним временима таква заједница примарно постаје нација“ (Пу: 15), то значи да је национална књижевност *модеран* појам који се не може применити на раније односе књижевности и заједнице. Национална књижевност више није „непосредни израз колективног живота народа“ (Пу: 21), као што је била фолклорна књижевност, него

„израста у националну установу“ (Пу: 21). Историја књижевности представља облик „посебне бриге друштва“ (Пу: 21) о њој, због чега:

> као посебна дисциплина она се јавља тек у освиту модерне епохе, крајем XVIII и почетком XIX века, дакле, у исто време када националне књижевности у Европи достижу пуну еманципацију у односу на заједничко класично наслеђе (Пу: 29–30).

Деретић је изричит: „Историја књижевности као национална дисциплина примарно је историја националне књижевности“ (Пу: 30), а „не постоји историја књижевности као таква на онакав начин на који постоји историја уметности“ (Пу: 30). Увереност да се „питање о могућностима поетике националне књижевности као целине и начинима њеног истраживања могу [...] решавати само на терену књижевности о којој је реч“ (По: 31) додатно наглашава историјску условљеност појма националне књижевности, јер ономе што сваку националну књижевност чини *посебном* даје предност над заједничким својствима која омогућавају да се говори о јединственом феномену који се у различитим културама испољава са особеним својствима.

Ипак, „извесна обележја националне књижевности као посебног феномена могу нам послужити као полазна тачка“ (По: 31). Деретић издваја четири таква момента: „плуралистички карактер књижевности [...] национална свест у књижевности [...] свест у књижевности о њој самој [...] појава трајних особина у разним епохама једне исте књижевности и код разних писаца“ (По: 31). Ови моменти представљају додатно диференцирање појма *књижевне националности*, који је у *Путу*... подразумевао:

> да постоје извесни елементи на основу којих се може говорити да то и то дело или тај и тај писац припадају датој књижевности [...] У тим заједничким елементима можемо видети интегративне чиниоце националне књижевности (Пу: 43).

Разматрајући те елементе – „две суштинске претпоставке, отаџбину и језик, и један доминантан циљ, осећање уметности“ (Пу: 43) – Деретић је дошао до закључка о „двоструком идентитету књижевности, лингвистичком и националном“ (Пу: 46), при чему:

> лингвистички елементи су чврсти, стабилни [...] спадају у област чињеница. [...] Насупрот томе, националне компоненте књижевности често су несигурне, флуидне, тешко одредљиве. Оне спадају у сферу значења, а не у област чињеница, те стога подлежу *различитим интерпретацијама*“ (Пу: 46, истакао Н.Н.).

Значи ли то, онда, да је национална књижевност, пре свега, *херменеутичко* питање?

Деретић у *Путу*… тврди да је „национални идентитет књижевности […] примарно чинилац њеног *бића*, њене *суштине*“ (Пу: 46, истакао Н.Н.). То је задржано и у *Поетици*…, за коју:

> књижевна артикулација идентитета заједнице […представља] битни моменат у распознавању националног идентитета саме те књижевности и уједно једну од основних претпоставки у заснивању њене засебне поетике […] и важније: књижевно артикулисана свест о националном идентитету делује као интегративни фактор унутар саме књижевности (По: 32).

Зато Деретић и ту раздваја језички од националног идентитета. Иако је по Деретићу језик лакши за описивање, он није довољан критеријум за одређивање националне књижевности: јер, на једном језику може се стварати више националних књижевности, као што:

> свака књижевност […] може, уколико довољно дуго траје, доћи у ситуацију да више не може […] остварити непосредну комуникацију са удаљеним раздобљима своје историје (По: 33).

Потом понавља оно што је тврдио у *Путу*… – „националне компоненте књижевности често су несигурне, флуидне, тешко одредиве и као такве оне не спадају у сферу научног описа него у сферу интерпретације“ (По: 33) – и одмах додаје да „интерпретације се по самој својој природи међусобно разликују“ (По: 33). Ако непосредно затим истиче да „нестабилан и тешко ухватљив на синхронијском плану […] национални идентитет показује много већу стабилност на темпоралном, дијахронијском плану“ (По: 33), зар ту онда није реч о савременој потреби за *кохерентном интерпретацијом* која ће из књижевних дела прошлости – „различитих, временски удаљених и у погледу лингвистичких обележја веома разнородних или чак инкомпатибилних“ (По: 33) – *успоставити* националну књижевност и са њом национални идентитет књижевности, као „примарно њен унутрашњи чинилац, чинилац њеног *бића,* њене *суштине*, а не граница“ (По: 33, истакао Н.Н.)?

Ако је национални идентитет *биће* националне књижевности, како је могуће да се он на синхронијском нивоу не види довољно јасно, да је флуидан и неухватљив? Ако се, пак, то неухватљиво биће на дијахронијском плану јасно види, није ли то поуздан знак да је оно *интерпретативно успостављено?* То се чини тако што се из множине симболичких могућности бирају оне које се уклапају у књижевноисторијску причу о развоју националне књижевности. Ширина симболичких могућности ка-

рактеристична за књижевна дела на тај начин се истовремено и редукује и осмишљава. Јасно је, онда, зашто је за синхронијски опис национални идентитет неухватљив: њему недостаје представа о целини која управља избором карактеристика особених за националну књижевност. Због тога долази до *обрта*: *оно што је успостављено интерпретацијом претпоставља се као по себи постојеће*. Зато полазећи од националног идентитета „може се установити повезаност различитих, временски удаљених и у погледу лингвистичких обележја веома разнородних или чак инкомпатибилних сегмената једне исте књижевности“ (По: 33), иако је то од чега се полази у утврђивању повезаности већ само успостављено на основу *аксиома о јединству националне књижевности*. То нарочито уочљивим чини иста мисао у *Путу*..., која уместо о установљавању говори о *откривању* повезаности (Пу: 46), чиме се још јаче наглашава разлика између *интерпретативног успостављања* и *установљавања/откривања* идентитета „једне исте књижевности“: Деретић мора претпоставити јединствену књижевност по себи, да би њен идентитет могао бити откривен.

Обрт је, дакле, од интерпретације ка објективном опису националне књижевности чије се постојање по себи претпоставља. Иако су трагови интерпретативног успостављања појма националне књижевности јасно видљиви, због окретања од интерпретације ка објективном опису Деретић је могао да занемари интерпретативну природу књижевне историје. То је учинио и у *Путу*..., у којем је *разликовао* књижевну историју и хронологију:

> хронологија књижевности није исто што и историја књижевности, јер прва пружа временски редослед књижевних појава, а друга тежи да установи њихов временски поредак, њихове међусобне односе, да успостави везе између догађаја и дела, између историје и књижевности (Пу: 55).

Међутим, иако је хронологију описао као поступак који „књижевне чињенице механички ређа [...] без осећања за стварне везе што међу њима постоје“ (Пу: 55), док је „историја књижевности, као и свака друга историја, нека врста приче, приче о књижевној прошлости једног народа“ (Пу: 56), Деретић не поставља питање о начину на који се њен заплет успоставља. Ако у „невидљивој историји историчар налази свој прави домен“ (Пу: 55), онда је историја књижевности нужно *откривање*, чињење *видљивим* онога што је ту *увек присутно*. Свестан да се погледи књижевних историчара могу разликовати, Деретић допушта „смеле излете имагинације“ (Пу: 55) књижевног историчара, али „његово виђење, чак и кад је крајње субјективно, ограничено је објективним датостима предмета о којем пише“ (Пу: 55–56), што упућује на чврст *субјекат–објекат* однос

у чијем је темељу метафизичка претпоставка о књижевности по себи. Зато Деретић не долази до могућности да постави питање ни о природи субјективности књижевног историчара нити како је могуће установити „објективне датости предмета“ као што је национална књижевност.

Заиста, како се тај предмет успоставља? Може ли се прихватити да:

> сама чињеница да је њен писац [историје књижевности] испричао ту причу до краја и да је у њу сместио све што је од значаја за дату књижевност, говори о реалној утемељености његовог предмета (Пу: 56)?

Ако нека национална књижевност постоји тек *с обзиром* на књижевноисторијску причу о њој, како се може говорити о њеном *објективном* постојању *пре* те приче? Да ли је оно оправдано самом *могућношћу* приче, јер се прича не би могла испричати о нечему што не постоји? Овакво здраворазумско објашњење искључује, међутим, питања о *начину* на који постоји национална књижевност и њеном идентитету. Јер, ако за питање „шта је то српска књижевност [...] довољно је испричати историју дате књижевности: она ће бити стварни, иако посредни, одговор на питања која се подразумевају, чак и кад нису изричито постављена“ (Пу: 57), онда је идентитет књижевности одређен књижевноисторијском причом о њој, што га чини *приповедним идентитетом* (Бечановић-Николић 1998: 185). Зато би требало поставити питање о причи, њеном заплету, делима која у њему учествују, односно начину на који се нека дела појављују као догађаји историје књижевности... Деретић тврди да на питања о српској књижевности „који јој писци, која дела, које традиције припадају“ (Пу: 57) одговара њена прича, али је та прича успостављена смештањем у њу „свега што је од значаја за дату књижевност“ – Деретић, тако, идентитет књижевности заснива на причи, чији су елементи, пак, одређени као објективна датост онога што том причом тек треба да буде засновано.

Из тог круга Деретић излази у *Поетици*..., тврдњом да:

> историја књижевности једног народа налази оправдање у чињеници да постоји *корпус* књижевних дела из разних времена, који тај народ сматра и доживљава као свој (По: 29).

Међутим, управо оно што је нагласио – корпус – Деретић неће објаснити. Беневолентно тумачење постојања корпуса националне књижевности јер га „народ сматра и доживљава као свој“ видело би у томе *метафору херменеутичке ситуације пресудно одређене традицијом*, али се онда поставља питање о потреби метафоре, и то баш такве. Везујући херменеутичку ситуацију за „народно сматрање“, које никада не може

бити ништа више од мњења, Деретић са једне стране показује изразиту *традиционалност* свог приступа, док са друге стране са књижевног историчара скида сваку херменеутичку одговорност за *избор* традиције: он само:

> настоји најпре да утврди и попише та дела, а затим да их опише и објасни у вези с њиховим конкретним историјским контекстом и да установи некакав поредак, историјски и вредносни, у који се она смештају (По: 30).

Дакле, *национална књижевност*, из које се изводи *национални идентитет књижевности*, који је потом полазна тачка за *поетички опис*, доживљава се као *супстанцијални, по себи постојећи* ентитет, и због тога су сви књижевноисторијски напори за Деретића у знаку откривања, утврђивања, пописивања, објашњавања... Међутим, ако национална књижевност постоји зато што народ сматра да она постоји, онда национална књижевност постоји само *у интерпретацији*, чија је позиција практично неутврдива, а њена адекватност, будући заснована на мњењу, тешко проверива.

Парадоксалност Деретићеве књижевне историје је у томе што он, са једне стране, јасно показује да је национална књижевност модеран феномен који свој израз добија конституисањем историје књижевности као академске дисциплине, односно да национална књижевност постоји тек када је институционализована, али са друге стране методологију књижевне историје темељи на претпоставци да национална књижевност постоји и пре те институционализације, да је историја националне књижевности тек откривање онога што је ту одувек присутно. Зато код Деретића постоје *два погледа на онтологију националне књижевности*: са једне стране она постоји кроз *књижевноисторијску причу*, али са друге стране постоји и *по себи*, као ентитет вазда присутан, за којим се може трагати и који чека да буде откривен и оглашен.

Први поглед припада Деретићевој *модерној* књижевноисторијској свести, која не може да пренебрегне своја општија културноисторијска знања о процесима формирања нација и националних култура. Други поглед води порекло из *романтичарског* схватања нације и националне књижевности настале „у процесима еманципације од заједничких књижевних модела, трагањем за властитим коренима“ (Пу: 23). Како је, међутим, могуће да савремени књижевни историчар без остатка пристане уз романтичарско схватање националне књижевности и тврди да „посебност националних литература [...] се манифестује на свим етапама историјског развоја књижевности, али тек у модерним временима она бива општеприхваћена и свеобухватна“ (Пу: 25), када је сам истакао да

је однос књижевности и заједнице *другачији* пре доба нација и националних држава, националних култура и националне књижевности?

Поново се јавља *обрт*, од интерпретације ка супстанцијалности метафизички утемељеног појма, препознатљив окретањем од интерпретације путева конституисања националних књижевности, ка прихватању романтичарске позиције. Тиме је Деретић од националне књижевности и њене историје као *историјских категорија разумевања* књижевности дошао до књижевне историје као *откривања идеалног предмета* националне књижевности. Таквим обртом долази до *одвајања књижевности и књижевне историје*, јер би истрајавање на интерпретативности успостављања националне књижевности онемогућило њено постојање ван књижевне историје, а Деретићу је управо стало до тога да покаже да национална књижевност постоји *по себи*, те да је њена историја објективан опис њених својстава. Зато Деретић и када се позива на *Традицију и индивидуални таленат* Т. С. Елиота – како би на основу њега објаснио особину националних књижевности коју сматра важном, трајност одређених својстава у времену – Елиота користи да *историју преведе у структуру*, тврдећи да се:

> пуноћа живота књижевности може постићи само обједињавањем та два чиниоца, прошлости и садашњости, преношењем сукцесивних тренутака трајања књижевности у истовремени поредак, у којем ту истовременост омогућавају заједничке основе књижевности, перманентне традиције које су се преносиле из епохе у епоху (По: 35).

То, међутим, није смисао Елиотовог есеја. Ако он „наглашава управо то повратно деловање у књижевности“ и ако „у основи традиције налази се ‘специфично осећање историје’“ (По: 35), Деретић од Елиота преузима идеју о истовремености постојања читаве историје литературе, али искључује његову битно херменеутички обојену тезу о повратном деловању – које је интерпретација књижевне прошлости из перспективе садашњости, увек већ одређене прошлошћу – и *време*, у елиотовском осећању традиције врло значајно, укида. Док је Елиотов осећај за историјски смисао – „смисао за ванвременско као и за временско, или за ванвременско и временско узето заједно“ (Eliot 1919: 470) – ближи ономе што ће знатно касније Гадамер назвати *стапањем хоризоната*,[1] Деретић Елиотову истовременост постојања свих књижевних дела чита као

[1] „Хоризонт садашњице, уистину, треба појмити у сталном образовању, ако све наше предрасуде увијек морамо стављати на пробу. У такве пробе спада, не на посљедњем мјесту, сусрет с прошлошћу и разумијевање предаје из које долазимо. Хоризонт садашњице се, дакле, уопште не образује без прошлости. Неког садашњег хоризонта за себе нема, као што нема ни историјских хоризоната, које би требало стећи. *Разумијевање*

концентрисање на њихова заједничка структурна својства. Међутим, ни у таквом читању Елиота не може се избећи признање да се та својства као таква виде из позиције *савремености*: то призива низ питања која поново упућују на однос књижевности и књижевне историје, односно на постојање књижевности у одређеном осмишљеном облику (у овом случају националне књижевности) тек кроз интерпретацију.

Деретић тај проблем заобилази чврсто повезујући књижевну историју са самим *књижевним стварањем*:

> За сваку књижевност, поред стварања нових вредности, значајна је та стална тежња за повезивањем, обједињавањем и сређивањем онога што је раније створено. У томе се непосредно манифестује унутрашње јединство дате књижевности, осећање њеног идентитета. Књижевност се не задовољава тиме да буде само збир дела, она тежи да успостави поредак дела, да направи хијерархију националних књижевних вредности. Том циљу данас служе све интелектуалне активности које су у блиској вези са књижевношћу [...] али оне су само продужетак функција које делују унутар саме књижевности, као незамењив регулатив књижевног система, посредством којег се књижевност једне заједнице од изворне стваралачке активности претвара у једну од најважнијих институција националне културе (По: 34).

Деретић овде као да најпре хоће да каже да сама књижевност успоставља поредак вредности и заплет књижевне историје, затим признаје да је то ипак задатак проучавања књижевности, али одмах додаје да је оно „само продужетак функција које делују унутар саме књижевности". На тај начин, иако је тек књижевна култура *институција*, њу не чине заједнички књижевност и све оно што култура подразумева, интеракција књижевних дела и перспектива из које се читају, него је она последица тога што је критика артикулисала оно што је *објективно својство* књижевности. Како је то Деретић прегнантно дефинисао у *Путу*...,

> у историји књижевности може се видети органон саме књижевности, израз њене самоспознаје, успостављање њеног идентитета (Пу: 96).

На тај начин је, са једне стране, очувао дигнитет проучавања књижевности као онога што успоставља *институцију књижевности* (књижевну историју, њен заплет, систем вредности...), али је са друге стране проучавање књижевности свео на прозирног преносиоца тенденција које објективно постоје унутар саме књижевности. Укратко, иако проуча-

---

је, напротив, увијек процес стапања таквих наводно за себе бивствујућих хоризоната" (Gadamer 1960: 339–340).

вање књижевности *посредује* између књижевности и културе, оно нема *посредничка – херменеутичка – својства*, него се претвара у објективан опис по себи постојећих својстава књижевности.

Ту долази до још једног *обрта*: ако је најпре одвојио књижевност од њеног проучавања јер је то једини начин да књижевност постоји по себи а не као феномен интерпретације, апсолутизовањем књижевности и свођењем њеног проучавања на објективно описивање Деретић је проучавање књижевности потпуно подредио предмету. Међутим, како је тај предмет *феномен* проучавања, у тренутку у којем је проучавање претендовало да буде најобјективније – *проучавање је заузело место онога што проучава*. На то посебно указује *изразита претежност система* над књижевношћу коју треба да објасни. Управо на том месту, на којем се препознаје *редуковање смисла у име систематике*, постаје очигледна *граница* Деретићевог приступа. Она се може пратити и кроз анализу метафизичких основа његове методологије, у тесној вези са метафизичким предметом књижевне историје.

*

* *

Већ у *Путу*… Деретић говори о потреби да се избегне „субјективизам у приступу“ (Пу: 43) и упозорава да:

> уместо издвојених особина, треба трагати за *односима* који повезују разне особине у *једну целину*. О општим карактеристикама једне књижевности може се говорити само ако се узму у обзир *системи односа*, а никако на основу изолованих својства (Пу: 42, истакао Н.Н.).

Управо се на томе и заснива *Поетика*…: с обзиром на то да „треба избећи опасност да као специфичност националне књижевности прогласимо једно или неколико обележја, углавном статичних, од којих је свако довољно опште да престаје бити специфично“ (По: 36–37), треба „трагати за системом односа, за моделима који изнутра, често невидљиво, обликују у истом правцу књижевне творевине разних времена између којих не постоји непосредна повезаност“ (По: 37), а до краја монографије више се неће говорити о „моделима“, него о „моделу“.

Како је могуће да се исти модел појављује у различитим временима и различитим, међусобно неповезаним делима? И како се тај модел појављује, ако је често невидљив? Није ли, онда, тај модел, то јест *систем односа* који повезује различите особине у *једну целину* стално и непроменљиво својство, *суштанца* српске књижевности, утемељена на

метафизичкој претпоставци о једном које се објављује у различитим облицима, као да постоји нека надинтелигенција која управља развојем српске књижевности? Да ли је окретањем метафизичком моделу који представља систем односа заиста избегнута опасност да се национална књижевност редукује на неколико обележја превише општих да би била њена диференцијална специфичност? Нарочито што и сам модел код Деретића постаје изузетно уопштен и на крају се поистовећује са основним начелом Лазе Костића:

> основно начело [српске књижевности] је *костићевско* начело укрштаја супротности (По: 403).

Костићева расправа *Основно начело*, пак, доказује „да је свака *појава*, било природна или уметна, вештачка [...] тим савршенија, што се јасније, што се обилатије у њој приказује начело укрштаја, ма у ком свом облику“ (Костић 1884: 37), јер је начело укрштаја „главна, скоро једина основа васелене“ (Костић 1884: 83). Поистовећујући модел историје књижевности са Костићевим основним начелом, Деретић у њему трага за метафизичком основом једног, пронађеног у бинарним опозицијама.

Истина, Деретић признаје да:

> бинарне релације саме по себи нису свакако никаква специфичност српске књижевности. Оне имају универзалан значај. У српској књижевности дијаде се, међутим, појављују с таквом учесталошћу и у тако разноврсним видовима у свим епохама њеног трајања да није могуће приписати их само очитовању општег начела (По: 403).

То је *емпиријски* аргумент, али непоткрепљен: Деретић се, када говори о „учесталости“ дијада, поново налази пред питањем *корпуса* српске књижевности, односно у којој количини књижевних дела се тражи дијадни принцип да би се говорило о већој или мањој учесталости? Може ли велика учесталост бити знак претходног успостављања корпуса вођеног потребом за делима која ће потврдити тезу о дијадности? Што је начелан проблем (који постаје још већи ако се постави питање *критеријума дијадности*), док се практичан проблем тиче тврдње о *већој* учесталости, јер Деретић ни за српску књижевност не нуди коефицијент учесталости тих дела, а камоли да га пореди са одговарајућим коефицијентом у другим књижевностима.[2] Није ли, зато, појављивање дијадности

[2] То је један од примера који објашњава због чега Деретић, заинтересован за однос историје и структуре, није могао за свог саговорника узети Бродела: француски историчар инсистира на проверавању модела емпиријским истраживањима, док код Деретића модел мало зависи од емпирије.

у најразличитијим видовима мање израз бића српске књижевности, а више Деретићеве тежње да у свему препозна дијадност, тражећи у њој метафизичку основу српске књижевности? Нарочито што „национални идентитет књижевности више се доживљава него што се може прецизно описати“ (Пу: 35), па то тражену објективност његове структуре чини додатно проблематичном.

Све ово упућује на *бинарност као својство Деретићевог мишљења*, које управља и његовим ранијим анализама, а у *Поетици…* се коначно експлицитно објављује. Позивање на Костићево основно начело је за то илустративно: оно је *релационо*, баш као и Деретићево схватање да се национални идентитет књижевности не препознаје у неким појединачним својствима него систему односа. Систем односа је зато *метафизичка основа* целокупне књижевности, баш као и код Костића који „види и у најмањем и у највећем: исте законе сукобљених ритмова“ (Винавер 1963: 196–197), што се одлично слаже и са Деретићевим ставом о *хомологији* свих структурних нивоа, присутним код њега још од *Композиције Горског вијенца*. Међутим, док „важно је схватити да је мисао Лазе Костића отворена, да је драма сукоба супротности вечна и нестишљива, да се она не завршава ни у каквој ‘престабилисаној хармонији’ нити у било ком тренутку своје неухватљиве животне игре посеже за механичким обрасцима“ (Петровић А. 2005: 101), код Деретића се дијадна структура *формализује*. Њена отвореност може бити само *комбинаторика унутар затвореног система*. Деретић појаву *трећег* објашњава преко *међупозиције* између две бинарне опозиције, а уколико се појави треће које у бинарну структуру не може бити укључено најчешће чак ни не настаје трагање за новом дијадношћу која би га објаснила, него се оно једноставно занемарује.

У првом делу *Поетике…* („Дивергентни и конвергентни чиниоци“) Деретић је у првом поглављу изложио „Диференцијалне одлике старе, народне и нове књижевности“, док друго поглавље „Унутрашње сагласности и укрштаји“ треба да покаже међусобну повезаност старе, усмене и нове књижевности. Ова два поглавља најбоље репрезентују Деретићеву методологију која испитивање базира на односу *сличности и разлика*, којима су у основи „две претпоставке које се не могу довести у питање“ (По: 97) – што значи да то нису претпоставке, него *аксиоми* –

> прво, да свака од три макроформације, иако системски и типолошки различита од друге две, представља облик појављивања књижевности, и друго, да све три спадају у српску књижевност, да се јављају у контексту њене историје (По: 97–98).

Очигледно је, поново, да су аксиоми Деретићевог приступа *условљени интерпретацијом*. Тек из модерне перспективе стара књижевност се види

као књижевност, а не, рецимо, као писменост, како ју је Скерлић видео (Скерлић 1914: 15), чега Деретић не само да је био свестан, већ је о томе и писао у *Путу*... (Пу: 66 и д.). Такође, и припадност ових макроформација српској књижевности условљена је Деретићевом позицијом, јер се *подразумева* као припадност *целовитој* српској књижевности, иако:

> готово све историје српске књижевности имају једно од следећа два ограничења: оне су или парцијалне [...] или, уколико им је предмет цела српска књижевност, оне је не излажу самостално (Пу: 57).

Дакле, Деретић је *оригиналан* у представљању целовите српске књижевности, али упркос свом изразитом отклону од традиције српске књижевне историје он не поставља питање о *могућности јединства* тако различитих ентитета као што су стара, народна и нова књижевност. Он само хоће да оправда свој аксиом целовитости српске књижевности, при чему не поставља ни питање о начину постојања самих тих ентитета, које узима као саморазумљиве и по себи постојеће макроформације, у чему се, пак, препознаје његова *традиционалност*. Отуда, аксиоми Деретићевог поетичког приступа заправо су последица нерефлектоване *модерне интерпретације традиционалне представе* о српској књижевности. У тој интерпретацији се чува подела на стару, народну и нову књижевност, али се она превладава идејом о целовитости српске књижевности, која доноси *интерпретативни помак* у односу на традицију и представља *новину* Деретићевог приступа.

Целовитост претпостављена од самог почетка, која се испољава у супстанцијалном идентитету српске књижевности, и чији је опис циљ монографије, има *метафизичку* основу. Она је *експлицирана* у другом поглављу првог дела. Говорећи о сложеном и једноставном стилу, Деретић је узгред напоменуо – што својом саморазумљивошћу додатно потенцира снагу његове опште позиције условљене метафизиком – да се стилска дихотомија:

> развила из *природне потребе* да све што настане добије своју *супротност*, јер се само тако може постићи *пуноћа постојања* (По: 120, истакао Н.Н.).

Нешто касније је ту позицију прецизно објаснио:

> Тежња ка пуноћи полази од осећања недовољности једног: потребно је увек једном додати друго, супротно, јер тек тада постоје услови за пуни живот (По: 127).

Ту се, дакле, налази темељ саморазумљивог посматрања књижевности као целовитости у којој разлике добијају идеално помирење. Заправо, у

Деретићевом приступу се ни не може говорити о *разликама* – које подразумевају низ диференцијација – него о *опозицијама*, јер „потребно је увек једном додати друго, супротно". Због тога је запитаност „зашто се у српској књижевности тако стално и тако упорно испољавала потреба за двострукостима, иако су је свесне тежње увек упућивале на једност" (По: 126) пресудно условљена *Деретићевом* позицијом из које посматра српску књижевност (јер би она могла бити сагледана и другачије, из перспективе за коју дихотомије не би биле најважније).

Желећи, међутим, да свој метафизички поглед на српску књижевност као целину која пуноћу добија из бинарних опозиција што чвршће веже за саму књижевност, Деретић у Лази Костићу и његовом укрштају супротности налази „још један пример, најзначајнији у нашој књижевности, очитовања свести о дубљем смислу односа обележених бројем два" (По: 396): његово „основно начело кореспондира са структурним односима који се понављају у свим временима српске књижевности" (По: 397). Зато је Костић битно обележио последње поглавље монографије „Цртеж српске књижевности" који сумира Деретићева претходна истраживања и у којем се наводи низ репрезентативних примера структурног модела „у којем се у различитим видовима испољава иста основна структура, структура обележена бројем два" (По: 382).

Колико Деретићева поетика зависи од потребе да представи *једно кроз бинарне опозиције* и колико се при томе занемарују сва друга књижевноисторијска знања и интерпретације, одлично се види на примеру односа према Његошу. У *Композицији Горског вијенца* Деретић је желео да „превазиђе традиционално схватање о битематизму Његошеве поезије" (КГВ: 21), а у *Поетици*… тврди да „најизразитији пример биполарности индивидуалног песничког опуса открива Његошево песничко дело. Његош је примарно битематски песник" (По: 393), због чега су:

> уобичајене поделе његове поезије на национално-историјску и на космичку, религиозно-философску поезију, од којих свака произлази из засебне традиције наше књижевности […] Та два круга Његошевог песништва контрастирају али се и допуњују међусобно, што се најбоље види ако се упореде главна дела једног и другог круга, *Горски вијенац* и *Луча микрокозма*. Некада се мислило да су то толико различита дела као да потичу од два а не од истог песника. Али откривање њихових дубинских поклапања показало је да је реч само о *различитим модификацијама исте суштине* (По: 394, истакао Н.Н.).

Овде се јасно види на који начин Деретић конструише целовитост и основни структурни модел како српске књижевности, тако и појединачних писаца: истицањем опозиција, које потом интегрише у јединствену це-

лину – не само код Његоша, у целој српској књижевности је за њега реч о *опозитним модификацијама исте суштине*. Ту нема места за *треће*.

Његош је, међутим, особен управо по томе што је код њега *треће незаобилазно*: то је *Лажни цар Шћепан Мали*. Он у традицији српске књижевне историје никада није био нарочито цењен и Деретићу би се његово изостављање могло отписати на традиционалност; међутим, Деретић је био ментор магистарске тезе Мила Ломпара, касније објављене у књизи *Његош и модерна* (1998), што искључује могућност да није био свестан озбиљне интерпретације *тријадности* Његошевог дела. И не само што је такве интерпретације био свестан, већ је он њу својим потписом и верификовао као *значајну*. О њој је на промоцији књиге *Његош и модерна*, годину дана после своје *Поетике*..., говорио као о интерпретацији која доноси „једну нову димензију Његошеве поезије у целини, једно ново виђење Његоша“ (АЛЦ: 287). Ако се слаже да „тек када се призна равноправност та три дела Његошева [...] показује се прави значај и вредност сваког од њих појединачно“ (АЛЦ: 288), зашто у *Поетици*... о томе нема ни трага? Ако је сам Деретић 1993. године тврдио да *Лажном цару Шћепану Малом* „највише је сметала близина *Горског вијенца*. Величина тог дела просто га је засенила. [...] Наша анализа показала је да *Шћепан Мали* има пуну самосталност у односу на главно дело. То дело није његова допуна, није друга, слабија верзија истога. Оно доноси друкчију слику света, с новим мисаоним и имагинативним продорима и са значајним уметничким новинама које нису до сада довољно уочене нити на прави начин вредноване“ (ШМ: 105), зашто га 1997. уопште не помиње када говори о Његошу, него свој поглед и даље задржава само на *Лучи микрокозма* и *Горском вијенцу?* Није ли то јасан знак *искључивања трећег*, односно *превласти системског мишљења* над књижевним материјалом?

Укључивање *Лажног цара Шћепана Малог* – а нарочито начина на који га Ломпар интерпретира као „проемијум *модерног* искуства“ (Ломпар 1998: 275), дело које „открива нихилистичку ситуацију као оно што прикрива нихилизам и оно што се њиме навешћује“ (Ломпар 1998: 266) – довело би у питање могућност да се Његош посматра као биполаран песник, а он је за Деретића најизразитији пример биполарности као израза јединства. Деретић тврди да „осећање континуитета чини основ Његошеве поезије и политике. У време најрадикалнијих раскида и преврата у српској култури, напуштања једних традиција и успостављања других, сасвим супротних, песник *Горског вијенца* и *Луче микрокозма* деловао је као дух јединства и синтезе“ (По: 233), али се песник *Лажног цара Шћепана Малог* не помиње, јер би онда морало бити постављено питање и о *дисконтинуитету*, и то таквом који не одговара дисконтину-

итету уписаном у онтолошко својство опозитности као израза јединствене суштине, што је учињено са *Лучом микрокозма* и *Горским вијенцем*. Деретићев однос према Његошу зато је одличан пример искључивања свега што се не уклапа у задату структуру основног модела. С обзиром на то да се овде искључивање трећег Деретићу не приписује споља, односно да се његовој позицији не супротставља нека интерпретација које он није морао бити свестан, него да је реч о потпуном занемаривању онога што он једноставно *зна*, очигледно је колико *систем управља његовим мишљењем*. Због тога дијадност основног модела није „чињеница" српске књижевности, него су дијадност наочаре кроз које Деретић посматра српску књижевност. Зато се та дијадност и појављује „у толиком броју случајева из свих раздобља". Да ли се она појављује, и за самог Деретића, на исти начин?

Пошто Деретић своју поетику и књижевну историју заснива на *бинарним опозицијама* које *искључују различитост*, оне су *статичне и непродуктивне*. Разлике које би могле довести у питање постављени модел и које би могле захтевати његово проблематизовање, испитивање претпоставки од којих се полази и њихово кориговање (оно што, рецимо, од историчара очекује Бродел, кога у *Поетици*... Деретић занемарује) – сасвим су искључене. Због тога се може рећи да је за Деретића у првом плану *систем*, а не *догађај* књижевности, који постоји само у интерпретацији. Богатство смисла Његошевог дела морало је бити редуковано да би се уклопило у систем који Деретић изграђује. Оно је у том систему добило и нови смисао, који традиционално није имало, али је тај смисао далеко оскуднији него што би био унутар интерпретације која би узела у обзир и *Лажног цара Шћепана Малог*. Битна особина Деретићевог система, обележеног дијадношћу, да се структурни модел у знаку броја два препознаје на свим плановима, од целине српске књижевности, преко њених макроформација, све до опуса писца и појединачног дела, још је један знак његове *метафизичности*. Оваква доследна *хомологија* могућа је само ако се претпостави опште начело које делује на свим нивоима књижевне структуре, због чега Деретић и говори о „основном начелу" ослоњен на Костића. Оно, међутим, није везано само за књижевност, већ се јавља и у начину на који Деретић посматра *нацију* у *Путу*..., када треба превазићи проблематичност флуидности одређења националног у књижевности и омогућити његово распростирање на свих осам векова српске књижевности. Није ли објективна структура српске књижевности у *Поетици*... тесно повезана са начином на који у *Путу*... Деретић и саму нацију представља кроз бинарне опозиције?

У Деретићевом излагању појма националне књижевности препознаје се необично *мешање појмова народа и нације*. Деретић, иако је на

више места показао да јасно *разликује* те појмове, врло често народ и нацију користи као узајамно заменљиве. И то није ни први ни последњи пут: у *Заīонеттки Марка Краљевића* умео је да говори о националном у средњем веку (ЗМК: 231), као што ће и у *Срūској народној еūици* расправљати о „стварним приликама нашег националног живота у епохама о којима те песме [о последњим владарима и великашима] говоре“ (СНЕ: 263), док ће у *Еūидама*... помињати „националне установе у средњем веку“ (ЕССК: 30). Да ли је реч о пукој небрижљивости када се каже, рецимо, да:

> *национални* идентитет једне књижевности био би скуп особина које ту књижевност чине књижевношћу тог *народа* (Пу: 34–35, истакао Н.Н.)?

Није ли ту, пре свега, реч о изразу *сūрашешкоī* опредељења, које порекло има у захтеву за *једним*?

Уколико, наиме, српску књижевност треба представити целовито, као јединствену књижевност непрекинутог трајања од *Мирослављевоī јеванђеља* до данашњих дана, и ако њен идентитет треба представити као супстанцу која постоји по себи, онда је тешко назвати ту књижевност *националном*, јер се о нацији може говорити тек у последња два века. Са друге стране, Деретић неће да пренебрегне да је тек са појавом нације и националних држава настао онај облик културе у којем се појаве посматрају битно историјски и у оквиру којег је створена и књижевна историја, која треба да представи супстанцијално биће српске књижевности. Деретић је, зато, суочен са проблемом да нешто што је очигледно историјски условљено и не старије од два века треба препознати као израз бића књижевности која траје осам векова. Мешање народа и нације је последица управо те двострукости, која је најексплицитније формулисана у поглављу „Народ као исходиште“: оно почиње тврдњом да је српска књижевност литература:

> с наглашеним осећањем властитог идентитета, с многим видљивим, експлицитно израженим елементима који говоре о њеном *националном* самоодређењу. / То *народносно* осећање налази се и у исходиштима свих основних традиција српске књижевности (Пу: 243, истакао Н.Н.).

Деретић је, дакле, довољно обазрив да не тврди да се *национално* налази на почетку свих традиција српске књижевности, односно да не тражи нацију у средњем веку или усменом стваралаштву (мада у књигама посвећеним народној епици и старој књижевности и то чини, а ни у *Путу*... није сасвим избегао пројектовање нације у прошлост), али се у следећем

кораку *народносно* поистовећује са националним, како би се нација појавила као тек један од модалитета народа:

> између народа као пука и народа као нације може се сместити готово сва наша књижевност XIX столећа (Пу: 257).

Народ-пук „имплицира вишеструку разноликост, диференцирање на основу сродства, затим регионалне припадности, социјалног положаја, сталешких и класних разлика, културног развитка“ (Пу: 258), док *народ-нација*:

> подразумева идеју јединства, заједништва, припадности народу као целини, као заједници чији сви чланови суделују или могу суделовати у свим духовним вредностима нације и који, уз то, деле заједничку судбину нације, учествују у њеној историји (Пу: 258).

Оваква дефиниција народа упућује на мишљење у *бинарним опозицијама*:

> српска национална идеја и српски народни живот, чине основу на којој израста наша књижевност XIX столећа. Границе међу њима не могу се никако повући, јер увек један појам призива други (Пу: 258–259).

То призивање значи да Деретић заправо не прави разлику између пука и нације. Они су дефинисани у оквиру *апстрактне* бинарне опозиције, па се присуство националних тема посматра као одсуство пучких тема и обрнуто. Сасвим прецизно,

> реч је, у ствари, о поларитетима унутар исте суштине, али поларитетима сасвим јасно израженим, тако да се увек може рећи кад један, а кад други преовлађује (Пу: 259).

То сугерише смењивање националног и пучког које није историјски условљено, које занемарује време настанка нација, али такође мења и бинарност посматрања народа-пука и народа-нације. Јер, народ није одређен особеном интеракцијом пучког и националног које би својим костићевским укрштајем одређивало особине народности у различитим временима, него је народност унапред постојећа супстанцијалност – „суштина народа, она одређује његово биће, његов дух“ (Пу: 256) – која се може испољити као пучко или као национално опредељење.

Међутим, ако је народност биће народа, зашто онда Деретић говори о националној, а не *народносној* књижевности? Такође, зашто усмену књижевност назива народном, а не *пучком*, како би било доследно разликовању народа-пука и народа-нације? Да ли Деретић тако чини само због традиционалних назива? Заправо, пучке књижевности за Деретића

уопште нема, јер се народ-нација препознаје и у народној књижевности, којој „у средишту је слика Српског царства“ (Пу: 258). Идеја о народној књижевности као националној нарочито ће доћи до изражаја у *Српској народној епици*, у којој се закључује да:

> косовске песме заузимају средишњи положај у нашој јуначкој епици и спадају у неколико највиших и најзначајнијих творевина нашег духа, оних које су нас на најдубљи и најсуштаственији начин изразиле (СНЕ: 249).

Иако у Деретићевој концепцији која народ раздваја на народ-пук и народ-нацију национална књижевност не може бити јединствена и свеобухватна, јер је нација само један поларитет народа, Деретић ту противречност не примећује јер је све што он укључује у српску књижевност обележено народом-нацијом. На тај начин се нација признаје као историјска категорија, али се – свођењем свега што је у вези са Србима на национално – она пројектује у прошлост. То је учињено тако што је национално одређено преко постојања свести о јединственој заједници, па се све што је у било ком времену упућивало на неку заједницу проглашава националним, чиме се оправдава узајамна заменљивост појмова народа и нације и уместо диференцираног посматрања уводи *чврст појам јединства*, не само књижевности, него и народа, чије је јединство већ било унапред задато као метафизички темељ пучког и националног. Као што није спреман да јединство српске књижевности посматра као начин интерпретације књижевне прошлости и да постави питање о критеријумима по којима се она интерпретира као јединствена целина, Деретић исто тако хоће Србе као непроблематичан ентитет, непроменљивог идентитета од средњег века до данас.

Међутим, ако је „народна епика [...] примарно *национална*: она најчешће пева о догађајима из историје властитог *народа* и на тај начин чува колективно памћење значајно за читаву *етничку* заједницу“ (СНЕ: 58, нагласио Н.Н.), онда би проучавање народне епике морало да постави питање о односу етније, народа и нације. То би било *модерно* питање, које уважава то што „етничко језгро државе често уобличава карактер и границе нације“ (Smith 1991: 67), али и да је „повезаност модерних нација с ма каквим етничким језгром проблематична и неизвесна“ (Smith 1991: 70), јер „нације увек изискују етничке ‘елементе’. Они се, наравно, могу прерадити; често се и прерађују“ (Smith 1991: 68). Деретића би таквом питању могло водити, рецимо, сазнање да лик Светог Саве има веома разнолике облике у различитим формама усмене културе (ЗМК: 244). Из самеравања хетерогености усмене књижевности и канонског облика народне књижевности у Вуковим збиркама Деретић би могао

поставити питање о утемељењу српске националне књижевности у усменој књижевности интерпретираној као народна књижевност с обзиром на потребе заснивања националне књижевности. Тиме би, међутим, довео у питање метафизичку суштину која се препознаје и у народној књижевности и у српској националној књижевности као целини. Због тога Деретићево посматрање народа као народа-пука и народа-нације одговара његовој потреби да све појаве посматра у знаку „односа обележених бројем два“, али није изведено из њих као бинарне опозиције, јер су пук и нација само *опозитне модификације исте суштине*, баш као што су то били и *Луча микрокозма* и *Горски вијенац*, унутар Његошевог опуса. Наравно, могло би се поставити питање зашто онда за Деретића пучка књижевност уопште не постоји. Деретић није навео ни један пример пучке књижевности, напротив, и када је истакао да „Вук је повукао најтврђу, најнепробојнију границу између простог народа, ‘сељака и тежака’ и ‘више класе’“ (Пу: 259), одмах је додао да:

> он је откривањем духовних тековина народа, описом његова језика, књижевном кодификацијом његове поезије, ударио темеље модерне српске нације схваћене у њеном најширем значењу (Пу: 259).

Ту се препознаје јасна потреба да се народносно – као метафизички темељ – поистовети са националним, као модерним обликом заједнице. То је потребно да би се говорило о осам векова јединствене националне књижевности на супстанцијалистички начин, али да се истовремено избегне пројектовање нације у прошлост. Ту се, онда, препознаје истовременост Деретићеве *модерне* свести о историчности нације и националне књижевности и његове *метафизичке* потребе за посматрањем српске нације и српске књижевности као увек супстанцијално истих.

Бинарност истицана као основно начело српске књижевности ту није више оно што интеракцијом супротности одређује једно, него су супротности израз свеобухватности једног које је дато пре њих. Иако су и бинарне опозиције код Деретића увек претпостављане као *објективна структура* – што је Деретићев структурализам чинило *неопозитивистичким*: он претпоставља *објективност* предмета који описује и *подударност* предмета и његовог описа – због бинарности и низа међупозиција између полова Деретићев приступ изгледао је еластичнији од чврстог метафизичког приступа који би у свим делима тражио неку прецизно дефинисану особину. Ипак, и он се у крајњој линији сводио на *једно*: *исту основну структуру*, али која у себе укључује супротности. На тај начин се, са једне стране, уважавала *очигледна различитост* међу појединим делима, епохама, жанровима... српске књижевности, али *редуковањем различитости на бинарне опозиције* разлике нису мо-

гле постати место са којег је могуће промишљати српску књижевност као сложен и динамичан систем, у сталном кретању и преображавању, чији је лик битно условљен позицијом посматрача. Уместо тога, разлике су бинарним опозицијама *интегрисане* у статичан систем, па је *сличност* оно што припада супстанцијалном идентитету српске књижевности и у коначној анализи се претвара у *истост*, док су *разлике* само начини на које се тај идентитет испољава током времена. Те разлике су површинске, јер фундаменталност идентитета кроз бинарне опозиције – које су сталне – у себе упија и поништава сваку могућност различитости која би била нешто друго од временски условљеног испољавања истости, односно супстанцијалног идентитета српске књижевности. Коначно, бинарност се од онога што одређује супстанцијалност, појављује као да је потекла из супстанцијалности.

Притом, не поставља се питање како је могућа *опозитна модификација исте суштине*? Ако су две појаве опозитне, како могу имати исту суштину? То је могуће само уз апстраховање онога што чини њихову опозитност, искључивање сваке разлике до постизања минималне истости, али које се не препознаје као интерпретација него откривање супстанцијалности која постоји по себи. Тај поступак нарочито лепо илуструје Деретићево позивање на студију *Метафоре и алегорије* Михаила Петровића Аласа у његовим испитивањима народне епике, када доказује идентичност епске и историјске приче. Деретић цитира Петровића да „'у језгро сличности улази само оно што се, кад буде апстраховано ослободивши га свога спољашњег руха, различног од једног факта до другога, покаже као истоветно за све факте. Језгро, дакле, своди *сличност*, ма колико ова била површна или овлашна, на *истоветност*'" (ЗМК: 57; СНЕ: 78; уп. Петровић М. 1967: 26) и тврди да овакво схватање метафоре:

> произлази из једног од најуниверзалнијих принципа људског искуства и стварности, из принципа чије рефлексе откривамо у свим дисциплинама од математике до митологије (ЗМК: 57; СНЕ: 78).

То поново упућује на његову потребу за *универзалним темељем*, само што је овај принцип другачији од основног начела Лазе Костића које је у *Поетици*... препознао као основно начело српске књижевности. Ипак, та два начела су конвергентна, јер су бинарне опозиције начин постојања једног, које у себе разлике упија и свођењем сличности на истоветности, а могу се појавити и као израз суштине која им претходи. Оно што је у сваком случају очувано јесте *једно* које је у основи свих појава, чија је међусобна разлика само површински израз другачијег времена у којем се оно испољава. Притом је сасвим занемарено „да у сличности чињени-

ца не мора играти никакву улогу конкретна природа ствари“ (Петровић М. 1967: 27), односно да свођење на језгро истоветности припада ономе ко сличности интерпретира:[3] то је морало бити занемарено да би у језгру истоветности било могуће пронаћи *метафизички* темељ.

Због тога се у *Поетици*... временост књижевности и историчност њеног разумевања укидају у име идеалитета целовите српске књижевности посматране хронолошки. *Парадокс* ове монографије је у томе што је та књижевност *историјски* успостављен предмет. Тај парадокс упућује на Деретићев *заборав интерпретације* у име *апсолутног знања* чија је основа метафизичка. Због тога за њега различити погледи на исте проблеме, присутни у традицији тумачења, не представљају различите могућности књижевне историје, него непотпуно, нетачно, недовољно прецизно... сагледавање идеалног предмета, чији супстанцијални идентитет до краја открива Деретићев опис структуре основног начела српске књижевности, што *Поетику*... чини коначном речи о њој, системом изван кога ништа не остаје, изразито затвореном књигом, у оном смислу у којем је затворен Мендељејевљев периодни систем елемената, иако у њему још увек нису сва поља попуњена.

*

* *

Доминација *системског мишљења* обележеног *двојствима* препознаје се на скоро сваком месту *Поетике*... Ипак, начини на које су представљени „односи обележени бројем два“ нису исти.

Полазећи од традиционалне поделе српске књижевности на три макроформације, Деретић не поставља питање о начину на који су оне успостављене, прихвата их као датости, али ту тријаду представља кроз бинарне опозиције: зато се приликом описа различитих конвергентних особина старе, народне и нове књижевности две од ове три макроформације узимају као *супротстављени полови*, док се трећа смешта у неку *међупозицију*, некада ближе једном, некада другом полу.

У одељку „Стварање“ Деретић полази од тога да „примарна разлика постоји између писане књижевности узете у целини и усменог ствара-

[3] Тврдњи Михаила Петровића коју Деретић цитира претходи став у којем је то наглашено: „За један скуп чињеница (*S*) каже се да су међу собом сличне са једнога гледишта *G*, ако за њих постоји један скуп (*F*) заједничких појединости од интереса са тога гледишта; сличност се тада састоји у самој егзистенцији скупа (*F*). То чини да се скуп (*F*) може назвати језгром сличности чињеница (*S*) са гледишта *G*. Такве чињенице (*S*) припадају тада једној аналошкој групи везаној за гледиште *G*“ (Петровић М. 1967: 26).

штва“ (По: 45). Тиме већ на почетку тријаду своди на бинарну опозицију, да би на крају одељка стару књижевност која „по основном карактеру је институционална [...] иако видљиво, ауторство је свесно пригушено“ (По: 53), сместио у међупозицију између народне књижевности у којој „суочавамо се са стварањем чије су одлике усменост и колективност“ (По: 52) и нове књижевности која је „писана и ауторска књижевност у пуном значењу тих речи“ (По: 53). На тај начин је Деретић три различита стваралачка начела три макроформације целовите српске књижевности објаснио у оквиру бинарне опозиције. Тако јасне позиције полова достигнуте су, пак, *апстраховањем* важних својстава ових макроформација. Када је реч о новој књижевности, Деретић као да није свестан да у стварању књижевних дела дејствује и традиција облика, док за народну књижевност заборавља да:

> народне песме највише дугују свом последњем ствараоцу, певачу који је песму певао пред образованим записивачем и за њега (СНЕ: 300).

То апстраховање још је изразитије у наредном одељку „Књижевна форма“, у којем се признаје да усмено дело постаје стабилно и приступачно чином записивања,

> тим чином прекида се његов живот као усмене творевине, оно прелази из стања усмености у стање писаности. Захваљујући том прелазу, усмено стваралаштво и постаје књижевност у правом смислу. Али у структури онога што је записано [...] трајно су утиснути трагови њиховог ранијег, усменог постојања (По: 54).

Трагове ранијих дела у писаној књижевности Деретић, међутим, не види; напротив, он тврди да у новој књижевности:

> само појединачна дела остају стабилна и непромењива, а све остало је подложно променама, и поступци којима се дела граде, и жанровска начела, и књижевност као систем (По: 61).

Дакле, у новој књижевности Деретић дела посматра издвојено док књижевност као целину сагледава дијахронијски, а у народној књижевности, напротив, у појединачном делу покушава да препозна дијахронијско кретање и трагове претходних варијаната, о којима је раније рекао да се не може ништа објективно знати (ЗМК: 8–12). Није, зато, реч толико о различитој природи народне и нове књижевности, колико о различитим *перспективама* из којих се оне посматрају.

Читајући, рецимо, Бахтина, у романима Достојевског се трагови менипеје, која се „инфилтрира у сва велика дела Достојевског“ (Бахтин

1967: 203), препознају јасније него што се у народним песмама могу препознати њихове претходне варијанте, упркос великом напору који је Деретић у то истраживање уложио у *Заїонеѣки Марка Краљевића*. Променљивост жанровских начела, уосталом, може постати видљива само сагледавањем низа дела истог жанра у дијахронијском поретку, због чега је издвајање појединачног дела насупрот жанровском систему немогуће без претпоставке жанровских правила. Зато је проблем опозиције између жанровске стабилности и променљивости појединачног текста народне књижевности и постојаности текста и жанровске променљивости нове књижевности у томе што у овим случајевима употребљени појмови имају *различиѣа* значења. Уколико би се дело нове књижевности посматрало на начин на који се посматра дело народне књижевности и у њему би се препознали трагови традиције, баш као што би и дело народне књижевности посматрано у свом коначном графичком облику показивало исту постојаност као и дело нове књижевности. Такво посматрање, међутим, довело би до питања о обликотворности традиције у новој књижевности, односно индивидуалности дела народне књижевности, како када је реч о певачу од кога је конкретна песма записана, тако и о записивачу који је одабрао баш ту варијанту песме. Управо је ово друго узрок што се обично фолклористика и књижевна историја одвајају, па фолклористици припада бављење усменим стваралаштвом које није постало део књижевне културе, док се књижевна историја бави оним делима која су по пореклу усмена, али која су преко својих записа постала део књижевне културе. Зато и када пише о варијантама народних песама, Деретић их не посматра као различите песме о истој теми од којих је једна одабрана као антологијска, него у њима тражи промене исте песме која је записана када је откривена њена најбоља верзија, она која је најближа идеалној структури.

Деретић би се морао суочити са овим проблемима, али он то не чини јер је за њега саморазумљиво да је народна књижевност интегрални део српске књижевности, исто као што је саморазумљиво да су њене особине другачије од особина писане књижевности. Деретић ту пише у *ѣоѣуно неѣроблемаѣизованој ѣрадицији* српске културе, која са једне стране у усменој књижевности, претежно називаној народном књижевношћу, види не само несумњиви део српске књижевности, већ и њену врхунску вредност и основу даљег развоја, док, са друге стране, одбија да препозна да је облик те „народне“ књижевности пресудно одређен деловањем књижевне – писане – културе. Тога се држи и Деретић, иако је у *Путу*… јасно показао којим је путевима:

> народна поезија [...] схваћена као највиша вредност српског народа, стваралачка потврда његове песничке индивидуалности, огледало народног језика и духа, чувар националног бића (Пу: 121).

То схватање Деретић у *Поетици...*, ослоњен на *Заѓонетку Марка Краљевића*, објашњава односом епске поезије и историје:

> историја нуди поезији стално нове теме, а поезија историји стабилизоване форме помоћу којих може нове теме уметнички, епски апсорбовати (По: 59).

Он такође примећује да:

> песма се у сталним додирима с историјом непрестано мења, прилагођавајући себи историју и историји себе [...] Али упркос свим тим променама [...] нису доведене у питање стабилне формалне претпоставке песме нити њени утврђени жанровски оквири, јер без тога усмена песма не би могла опстати као појединачна творевина (По: 59).

Овде се Деретић налази пред питањем *односа историје и књижевности*. Историја и књижевност су не само у општем мњењу, него врло често и теоријски схватане као супротности, па није изненађујуће што су оне и код Деретића иницијално супротстављене. Међутим, историја и књижевност неће за њега остати бинарне опозиције. Деретић ће међу њима успоставити *идентитет*. Он је неопходан за *историјску парадигму* одређену формулом *књижевност као историја* (По: 283). Историјска парадигма је супротстављена *просветитељској парадигми*, али се ни у том супротстављању бинарне опозиције не одржавају до краја. У њиховом губљењу може се препознати *централно место* које *историја* добија у Деретићевом схватању српске књижевности.

Целовитост српске књижевности заснована на бинарним опозицијама магистрално се испољава у другом делу *Поетике…* насловљеном „Књижевне трансформације“. У његовом првом поглављу „Стара и нова просвећеност“ Деретић повлачи паралелу између Светог Саве и Доситеја Обрадовића, тврдећи потом у закључном делу монографије да:

> можемо говорити о српској просветитељској парадигми или, прецизније, о *светосавској* парадигми, када је реч о старој, односно о *доситејевској* парадигми, када је реч о новој књижевности (По: 346).

Карактеристично је да су се у поглављу „Модел историје књижевности“ изгубили Венцловићева и просвећеност настала на подлози барокног историзма осамнаестог века (По: 165), што сведочи о Деретићевој сталној тежњи да појмове организује између две опозиције, у овом случају

између Светог Саве и Доситеја. Пошто у барокном просветитељском историзму „напоредо с историјском нарацијом јављају се просветитељски и родољубиви коментари у којима се преплићу идеје старе и нове просвећености“ (По: 165), Деретић би преко њега могао понудити нијансиранију интерпретацију како односа старе и нове просвећености, тако и просветитељске и историјске парадигме, због чега фокусирање само на Светог Саву и Доситеја упућује на претежност система који је заснован на бинарним опозицијама између којих се може препознати низ међупозиција, али које не доносе ништа ново, јер су тек различита размеравања два супротна пола. Свети Сава и Доситеј су довољно *различити* да би били виђени као опозиције унутар просветитељске парадигме. У чему је, међутим, њихова *сличност*, која омогућава постојање парадигме?[4]

> Иако се просвећеност у средњовековном смислу и просвећеност у нововековном смислу битно разликују […] и једна и друга су ипак просвећеност како због истог имена тако и због типа културне и књижевне делатности који се у оба случаја подразумевао под тим именом (По: 150).

Зато је за Деретића:

> просвећеност мост који повезује стару књижевност са почецима нове књижевности […] Други кључни појам који повезује стару и нову књижевност јесте појам језика или тачније – *свој језика* (По: 150).

Ни овај други, истакнути појам *свој језика* није мање проблематичан од идеје да је просвећеност мост захваљујући истом имену и „типу културне и књижевне делатности“ који се ближе не одређује, осим уколико се не мисли само на његову рецептивност. Наравно, већ основно познавање особина старе књижевности и просвећености доводе Деретићеву тезу у питање, али је њему нарочито стало да успостави паралелизам између, рецимо, светлости знања и таме незнања, иако су знање/незнање и светлост у средњем и осамнаестом веку *потпуно различити појмови истоī имена*. Док је у средњем веку реч о светлости Божијег откровења и откривеном знању, просвећеност упућује на светлост разума, и знање које је њим стечено супротстављено је управо средњовековном откривеном знању, које се више не види као оно што осветљава, већ напротив,

[4] Још је Скерлић истакао да су за Уједињену омладину српску Свети Сава, Доситеј и Вук представљали „српску Свету Тројицу“ (Скерлић 1906: 242–243; Скерлић 1909: 355), што упућује на *романтичарско* порекло Деретићевог паралелизма између Светог Саве и Доситеја. Ипак, он се се од романтичара одваја бинарном структуром у којој доследно нема места за треће, то јест Вука (којег, уосталом, смешта у историјску парадигму).

као оно што држи у тами. Слично томе, Доситејево залагање за *свој језик* усмерено је управо против оног типа језика који је за средњовековне писце био *свој*.[5] Ако у осамнаестом веку „у чину поучавања обнављала се почетна ситуација словенске писане речи [...] Али у том обнављању дошли су до израза елементи посве различити од оних који су одређивали почетак“ (По: 163), онда се то као *обнављање* може разумети само на изузетно високо подигнутом нивоу уз велика апстраховања. Деретићев приступ парадигмама је проблематичан, јер парадигма – у значењу које има код Деретића – претпоставља постојање неке суштине, која се у појединим периодима мање или више исказује, на овај или онај начин. Обнављање је упућено на ту суштину, док различитост елемената кроз које се врши упућује на ток времена, али који не мења суштину. Зато интерпретација обнављања не може постати духовноисторијска херменеутика: она разноврсност књижевних појава укључује у заплет којим се открива непроменљива супстанцијалност просветитељске парадигме.

Зато, не само што се *диференцијалност интерпретације повлачи пред интегративношћу парадигме*, него је и бинарност Светог Саве и Доситеја мање инструмент заснивања парадигме, а више израз *Деретићеве општег настојања да све посматра у знаку броја два*. Свети Сава и Доситеј не могу бити бинарне опозиције којима се конституише суштина просветитељске парадигме, јер они представљају различита историјска испољавања *истог* односа према знању и језику, а не супротне полове који одређују структуру просветитељске парадигме у свим временима. Она ипак јесте заснована на бинарним опозицијама, али то су опозиције између светлости знања и таме незнања, и свог и туђег језика, које постоје у обе врсте просветитељства. Пошто је њихова подударност могућа само уз велико апстраховање, јасно је да Деретић пре свега хоће да *повеже* различите појаве у једну целину. Улога бинарних опозиција ту је двојака: оне се јављају у улози онога што конституише суштину парадигме, али постоје и као израз историјске разлике у остваривању те суштине. Те разлике су нарочито уочљиве захваљујући Деретићевој скрупулозности са којом упозорава на другачије особине два лика просветитељске парадигме, али оне не провоцирају даљу интерпретацију, него се уз велика апстраховања уклапају у парадигму која као целина

[5] И у *Етидама*..., у којима заступа мишљење да „статус српскословенског у средњовековној Србији био је аналоган статусу књижевног језика у било ком друштву које има свој културни идентитет. Српскословенски [...] је био *свој* учени, књижевни језик“ (ЕССК: 73), Деретић признаје да тај језик „није био близак ни језику наших предака [...] То је умногоме езотерични језик“ (ЕССК: 70), због чега је *неупоредив* са Доситејевим концептом „свог језика“: Доситеј захтева „увођење народног језика у књижевност“ јер „народни језик разумеју сви“ (ПКЈ: 47).

има своју опозицију – *историјску парадигму*. Док просветитељска парадигма функционализује књижевност и пре свега је рецептивна, историјској парадигми као:

> перманентној традицији српске књижевности дугујемо њене основне вредности: средњовековне биографије, народну епику, мемоаристику Доситејевог и Вуковог доба, Његошеве драмске спевове, сеоску реалистичку приповетку, романе хронике Иве Андрића, лирску епопеју Милоша Црњанског и романе историје других наших писаца XX века, митско-историјске песничке кругове Васка Попе, поезију историјског и митског Миодрага Павловића, Ивана Лалића, Љубомира Симовића, Рајка Петрова Нога, Алека Вукадиновића, Гојка Ђога и других савремених писаца (По: 379).

Овако исцрпан каталог врхунских вредности које се дугују историјској парадигми знак је да се и историјска парадигма схвата врло широко, као и да се *вредност* пресудно везује за историју: ако се вредности „дугују" историјској парадигми и ако се дела која су поетички тако различита обједињују под капом врхунске вредности која се њој „дугује", то значи да је оно што у различитим естетикама конституише „врхунскост" вредности *исто*, и да припада *историји*.

Просветитељска парадигма, „изворно словенска, постала је, захваљујући вишеструком понављању, изразито национална, српска. Она је све до новијих времена главни покретач развоја наше књижевности и уједно главни облик њене комуникације с књижевностима других народа" (По: 283), због чега је у другом делу *Поетике*... тој парадигми посвећено више пажње, па је тако широко представљено „Рађање књижевних жанрова из духа просвећености" (По: 169–207). Ипак,

> судбина те парадигме је да се стално преображава и постепено ишчезава да би на крају сасвим нестала и била замењена супротним моделом књижевности у којем приоритетну улогу имају њени уметнички чиниоци. Друга изворна парадигма српске књижевности, књижевност као историја, показала је већу чврстину и постојаност. Она се није губила у променама већ је нека своја битна обележја чувала од самих почетака до данас што ју је учинило исходиштем основних националних књижевних специфичности тако да је можемо назвати националном, српском парадигмом (По: 283).

Иако су просветитељска и историјска парадигма постављене као бинарна опозиција – „супротни модели књижевности" – смисао њихове бинарности је *другачији* од бинарности опозиција коју Деретић сматра основом пуноће целине, јер историјска парадигма *замењује* просветитељску.

То доводи у питање и тврдњу да је историјска парадигма „постојана“? Шта се са њом дешавало у време када је просветитељска парадигма била „главни покретач развоја наше књижевности“? Шта више, ако се просветитељска парадигма „вишеструко понављала“, зар то не подразумева да је историјска парадигма више пута морала да се повуче пред њом? Зашто се идеја о бинарности суспендује, када би баш преко ње – иначе очуване на реторичком нивоу – Деретић могао лакше објаснити развој српске књижевности и појава као што су барокни просвећени историзам? Због чега овде Деретић инсистира на *смењивању* једног модела другим, што значи да је књижевност у сваком тренутку свог развоја била обележена или просветитељском или историографском парадигмом? Чак и уколико се идеја о смени не схвати тако ригидно, јер просветитељска парадигма „постепено ишчезава“ па је нужно да у неком тренутку постоји упоредо са историјском парадигмом, несумњиво је да је она за Деретића „на крају сасвим нестала“ и да се српска књижевности свела само на историјску парадигму. Иако је она за Деретића супротан модел књижевности, ипак је ово решење другачије од његових уобичајених бинарних поставки. У њима је целина увек чувала својства оба пола и она је постојала на бази бинарне опозиције, а не потпуним смењивањем једног пола другим. Због чега Деретић овде одступа од таквог схватања бинарности? Није ли то у вези са местом које има *историја* у његовом схватању српске књижевности? Није ли због те улоге историје избегнуто и да се сама историјска парадигма појави као целина утемељена на супротности историје и фикције? Оне се просто нуде Деретићевом бинарном мишљењу, али он жели њихову чврсту повезаност у *књижевности као историји*.

*

* *

Повезаност историје и фикције Деретић је детаљно образложио већ у *Заїонетки Марка Краљевића*. Историју и фикцију је најпре супротставио – „епска песма садржи причу [...] која је по својој природи фикционална а не исторична“ (ЗМК: 25) – а затим показао како историјски догађај „саображава се деловању песничке форме“ (ЗМК: 29), али и да „измишљање [...] следи дубљу логику реалног збивања“ (ЗМК: 38). На основу тога он и у фикцији, која није чињенично веродостојна, препознаје дубљу историјску истину. Тиме је супротност између историје и фикције, сувише очигледну да би се могла игнорисати, превео у јединство засновано на „дубљој логици реалног збивања“, што значи

структури историје-по-себи, која се остварује и у историографији и у књижевности. У тренутку у којем се њихова супротност повуче пред истошћу структуре, препознаје се да је *бинарност подређена нечем старијем од ње*. То је *историја-по-себи*, која има *објективан смисао* који је за Деретића у првом плану, док су облици његовог испољавања – који припадају опозицији историографског и књижевног – споредни. И када је реч о самој епици, Деретић је врсте односа које се успостављају између историје и фикције објаснио преко начина функционисања *метафоре* и *метонимије* – како их је описао Михаило Петровић Алас у студији *Метафоре и алегорије* – али та бинарност неће бити пресудна за његово разумевање односа историје и фикције.

У *Српској народној епици* Деретић ће још јаче нагласити у *Заговетки Марка Краљевића* уведену разлику између „историјске песме у ужем смислу" и „епске мотивске песме" (СНЕ: 72), које су два доминантна типа између којих је могућ читав низ међуоблика, јер:

> свака јуначка песма настаје као плод узајамног деловања та два опречна принципа, историје и епске традиције (СНЕ: 72).

Тиме је Деретић епику одредио преко *бинарне опозиције*, која функционише на свим нивоима: опозиција историје и епике обезбеђује целовитост појединачне песме, док се преко полова историјске песме у ужем смислу и епске мотивске песме и српска епика појављује као целина. Да би доказао да заиста „историја и прича стапају се у једну целину и не могу се више раздвојити а да се не разори ткиво епске приче. Упркос томе, само историјско језгро приче [...] и после свих промена, може се распознати" (СНЕ: 77), Деретић се позвао на Михаила Петровића Аласа да би претварањем његовог описа алегоријског начина мишљења у опис повезаности свих ствари апсолутизовао свођење сличности на истоветност. То му је омогућило да тврди да:

> прича из историје и епска прича, могу се [...] свести на једну базичну реченицу. У том 'језгру сличности' оне су, доиста, истоветне (ЗМК: 57–58).

Пошто се тако „конкретни догађаји пресликавају у фиктивни свет епских мотива и сижеа" (ЗМК: 58), Деретић „епске мотивске песме" описује као створене по обрасцу метафоре и закључује да „стварне карактеристике историјских факата преносе се у дубинске слојеве епске структуре" (ЗМК: 58). Насупрот томе, „историјске песме у ужем смислу" су створене по обрасцу метонимије, јер „историјско и фиктивно повезани су на основу тога што су њихова значења блиска" (ЗМК: 58), односно:

> стварном се додаје измишљено које потом постаје тежиште у даљим трансформацијама песме, а при том се први елеменат, упркос свим изменама, не губи (СНЕ: 79).

Зато Деретић ту препознаје синтагматски однос између историје и фикције, док је у „епским мотивским песмама" тај однос парадигматски. „У крајњој инстанци, два типа трансформације историје у епску фабулу – повезивање по принципу семантичке додирности или контигвитета и замењивање по принципу сличности – могу се описати као збивања у језику. Двојство својствено епском памћењу историје и природи односа историје и фикције у епској песми као инструменту тог памћења аналогно је бинарности лингвистичких односа" (СНЕ: 80, слично у ЗМК: 59), због чега „метонимијски пол поклапа се с појмом историје а метафорички с појмом поезије" (ЗМК: 61; СНЕ: 83) и „метонимијским путем историја се спаја с фикцијом не губећи свој идентитет, док се метафоричким путем историја преображава у фикцију" (ЗМК: 61; СНЕ: 84).

Међутим, да би се тврдило да су епске песме *историчне*, мора се прихватити да – у случају „историјских песама у ужем смислу" – историјски смисао не губи ништа тиме што је стварном догађају метонимијски додат измишљени, односно – у случају „епских мотивских песама" – тиме што је стварни догађај замењен измишљеним. Таква тврдња је могућа само на основу претпоставке о истинитосном језгру *историје-по-себи* чија је *структура објективно сазнатљива*. Она је утемељена на Петровићевом „језгру сличности", уз заборављање да „у сличности чињеница не мора играти никакву улогу конкретна природа ствари" (Петровић М. 1967: 27), иако баш због тога што је заборављено метафора има поетски смисао:

> реторичка фигура тежи дакле да васпостави кôд књижевних конотација [...] Сваки пут кад се користи фигуром коју признаје кôд, писац свом језику ставља у задатак не само то да 'изрази његову мисао', већ и да обелодани неко епско, лирско, дидактичко, говорничко или какво друго својство, да означи себе самог као књижевни језик, и да означи књижевност (Genette 1966: 60).

Међутим, за Деретића структурна подударност између стварног и измишљеног омогућава да се измишљено прогласи историчним у дубинском смислу, без обзира на фикционалност изложених чињеница. Оно до чега, укратко, Деретић жели да дође јесте *најдубљи историјски смисао*, *који је у структури односа*, која се исказује различитим облицима. То облике чини неважним, па се и бинарна опозиција историје и фикције – пренета у опозицију метафоре и метонимије као фикционалних сред-

става памћења историје – губи у јединству историјског смисла. У том тренутку нестаје и основно својство:

> књижевности као поретка заснованог на двосмислености знакова, на маленом али вртоглавом простору који зјапи између две речи истог смисла, између два смисла исте речи: два језика једног истог језика (Genette 1966: 61).

Метафора је, тако, лишена сопствене метафоричности и сведена на другачији израз оног истог, толико снажног и свеприсутног да се облици његовог исказивања могу апстраховати. Тиме што је у књижевности препозната *иста структура односа* као и у историји, успостављена је њихова идентичност, за коју више није важно ни фикционално ни историјско, па се бинарна опозиција од које је Деретић пошао и зато повукла пред истошћу структуре. Иако Деретић жели да „процес усменог постања епских песама опише као збивање које се врши између историје и епске фикције са сталном тенденцијом удаљавања од првог и приближавања другом полу“ (СНЕ: 84), управо је оно чиме се историја и фикција могу поставити у супротстављен однос апстраховано у име онога што је у њима исто, како би се добила *књижевност као историја*.

Историја-по-себи се у народној епици пресликава на структуру песама по моделу „историјских песама у ужем смислу“ или „епских мотивских песама“. Ако „емпиријска провера тих модела практично је неизводива“ (ЗМК: 56), ако „стални преображаји и многоструке могућности комбинација свих тих елемената чине илузорним покушаје да им се дође на почетак и утврди порекло“ (СНЕ: 86–87), на основу чега се одржава претпоставка о историји-по-себи и подударности њене структуре са структуром епске песме? Ако „једини стварни изузетак налазимо у песмама о догађајима који су нам познати из писаних извора или се на основу њих могу реконструисати“, који „у том случају могу послужити као Аријаднин конац, који ће нам помоћи да уђемо у лавиринт песничког, усменог памћења и да схватимо механизме епске фикционализације историје“ (СНЕ: 87), да ли је могуће на основу анализа мањег броја песама уопштити принцип епске фикционализације историје на све песме? Затим, да ли се и за те малобројне песме тај принцип уопште може утврдити, ако:

> наши стари писци нису се особито трудили да тачно забележе оно што се стварно догодило. Уместо извештаја о догађајима, они нам пружају интерпретацију догађаја с похвалама и покудама њихових актера (ЗМК: 99–100)?

Сам Деретић саопштава да „када говоримо о односу епских песама и догађаја из тога времена, никако не можемо заобићи наглашено идеологизовани опис тих догађаја у нашој старој књижевности. Тај опис је, у ствари, предмет с којим се врши поређење. Према томе, ми сада долазимо у ситуацију када историјске догађаје можемо посматрати у двоструком књижевном огледалу, у средњовековним историографским текстовима насталим одмах после догађаја и у епским песмама записаним неколико векова касније“ (ЗМК: 100)? Зар то не значи да се „оно што се стварно догодило“ никако не може објективно реконструисати, да је приступ прошлим догађајима *увек посредован облицима* било средњовековне историографије, било епске поезије, које обе за Деретића представљају „књижевно огледало“? Због чега онда Деретић не поставља питање о односу два начина књижевног обликовања говора о прошлости, него упорно покушава да између историје и епске поезије успостави однос идентитета?

То се може објаснити *вером* у историју-по-себи као језгро из којег се развија историчност епске поезије, али и средњовековна историографска интерпретација. Историја-по-себи је *метафизичка претпоставка*: иако Деретић *зна* да прошлост није непосредно приступачна, он потискује модерну свест да тек прошлост историографски уобличена има смисао и претпоставља историјски смисао као по себи постојећи, независно од његових уобличења, па зато и може да тврди да:

> читава наша стара књижевност представља својеврсну интерпретацију српске историје па опет се о тој историји врло мало зна (ЕССК: 61).

Управо занемаривањем начина обликовања Деретић трага за сличностима које ће свести на исто, уверен да ће тиме доћи и до најдубљег историјског смисла, односно историје-по-себи. Услов тога је уверење да *историјски смисао постоји пре свих његових уобличења*. То је и разлог Деретићеве употребе појмова историје и историографије као узајамно заменљивих. Уочавање њихове разлике водило би га признавању разлике између прошлости која постоји као збивање и могућности да се збивања прошлости разумеју тек када се *историографски* уобличе, што би даље захтевало да се постави питање о *облицима* представљања историје, а таква анализа историографије нужно би водила ка поређењу са *књижевним* облицима. То би Деретића довело на праг *рикеровске херменеутике*, која је анализирала приповедање као простор у којем се историографија и фикција „укрштају у рефигурацији времена“ (Ricoeur 1985: 192). Рикеровска херменеутика је битно историјска, а у Деретићевом схватању идеалности предмета српске књижевности и њеног супстан-

цијалног идентитета временост је замењена *хронологијом*, те време није егзистенцијал који треба разумети, него след појава у којима се иста структура испољава на различите начине. Због тога Деретић тежи да покаже *истост супстанцијалног идентитета у различитим тренуцима*, док рикеровска херменеутика призива артикулацију историографски и књижевно уобличене времености. Питање уобличења за Деретића остаје у другом плану, јер он тежи апсолутном знању о супстанцијалном идентитету српске књижевности и – шире – културе и нације, за које су поступци обликовања пука средства, а не оно што битно одређује идентитет. Због тога Деретић историју не посматра као производ дискурзивних пракси различитих традиција унутар српске културе, заборавља на који начин је успостављена историјска истина и претпостављајући је као истину-по-себи књижевност посматра као један од начина њеног испољавања. Тиме добија чврсту основу за испитивање историчности књижевности и питање облика пада у други план. Зато је и могуће рећи да „песма се стално мењала али је ипак увек певала о истом" (ЗМК: 55). Колико је то исто уопштено – толико да престаје да буде диференцијална карактеристика – Деретићу је мало важно, јер се за њега у истости налазе историчност, истинитост и повезаност различитих варијаната песме дуж времена. Због тога јединство књижевности није последица интерпретације која из свих књижевних дела прошлости бира она од којих ће створити кохерентну целину, него супстанцијално својство српске књижевности као објективно датог предмета увек исте основне структуре која је у историјској парадигми, као доминантној парадигми српске књижевности, успостављена преношењем историјске структуре у књижевност. Због тога историја заузима централно место у поетици српске књижевности.

Такође, историја је за националну књижевност и начелно важна. О томе је најопширније писао у *Српској народној епици*, у којој је истакао да:

> усмено стварање свуда функционише у бити на исти начин [...] Отуда долази до својеврсног парадокса. У народним умотворинама налазимо нешто што је аутентично, изворно наше, на чему се темеље познији, виши облици вербалне уметности, па опет, кад се ближе истражи природа колективних творевина свог народа, открива се њихова дубинска сродност с аналогним производима култура других народа (СНЕ: 57).

Ако та сродност постоји „на свим плановима, у схватању света, у мотивско-тематским комплексима, у књижевној морфологији, у облицима вербалне артикулације" (СНЕ: 57), онда само *историја* пресудно разликује једно усмено стварање од другог. Заборавивши на *језик* као оно што такође разликује усмена стварања различитих народа – иако

је до језика увек врло држао – Деретић је снажно нагласио посебност историјског као оно што омогућава да усмено стваралаштво постане народна књижевност. Зато он и посвећује толику пажњу епици, а сасвим малу лирици и прозним врстама, у којима нема историје. Питање да ли би се српске специфичности могле пронаћи и у ономе чиме се лирско стварање разликује од лирике других народа, Деретић ни не поставља. То упућује на саморазумљиво давање предности историјском као ономе у чему пребива национална специфичност. Када поистовећује етнију, народ и нацију тврдећи да „народна епика је [...] примарно национална: она пева о догађајима из историје властитог народа и на тај начин чува колективно памћење значајно за читаву етничку заједницу“ (СНЕ: 58), Деретић занемарује да српска нација јесте формирана на основу етничке традиције, али да је за то формирање било потребно и још нешто. Њега процеси формирања нације не занимају, он полази од већ формиране нације и пројектује је у прошлост. Тиме понавља романтичарски гест Јована Суботића који је истакао да „србске народне песме нису Volkslieder него Nationlieder“ (Суботић 1846/47: 202). Иако је свестан како је настајала модерна идеја нације (СНЕ: 181 и д.), Деретић не испитује како је у српској култури на основу народне епике и схватања историје битно формираног на основу ње (мада никада само на основу ње) створена представа о српској нацији. Уместо тога, он од те представе полази као од супстанцијалности српске нације и тражи је у прошлости.

Иако је свако историјско испитивање одређено позицијом историчара, проблем је када та позиција остане нерефлектована и апсолутизована: онда се богатство историјске интерпретације губи у трагању за потврђивањем садашњости, односно метафизичке супстанцијалности, јер се из апсолутизованости садашњости сопствена позиција разуме као најпотпуније испољавање онога што одувек постоји. Деретићу окретање историји, отуда, омогућава да успостави *разлику* између српске и других књижевности, а захваљујући метафизичкој претпоставци о историји-по-себи чија се структура преноси у књижевност, да се књижевност појави као један од начина испољавања националне супстанцијалности. Притом је Деретићу важније да покаже истост те супстанцијалности него различитост њеног испољавања, због чега је у *Поетици*..., упркос опширном бављењу облицима, у првом плану ипак супстанцијалност српске нације, баш као што је и испитивање историчности у *Заточетки Марка Краљевића* и, на њему заснована систематизација *Српске народне епике*, пре свега посвећено доказивању да се у епици кроз историју објављује супстанцијални идентитет српске нације.

Отуда је очекивано што у *Поетици*... Деретић историјску парадигму одређује као *аутохтону*. Пошто је претпоставио историју по себи

која се у књижевности овако или онако испољава, Деретић у историјску парадигму може укључити врло велики број различитих дела која се на неки начин односе према прошлости, без обзира на поетичке изворе њихових поступака. Такође, Деретић *сваки говор о прошлости назива историјским*. Иако „епско стварање функционише по принципима митског мишљења" (СНЕ: 70–71), он у епици тражи историју. То значи да он у епику пројектује историјски, модеран поглед на свет, занемаривши и да ни у модерној књижевности не морају сва дела која говоре о прошлости бити одређена историзмом. Такође, у етиди „Бинарна структура" из *Етида…* Деретић истиче „парадокс: читава наша стара књижевност представља својеврсну интерпретацију српске историје средњег века па опет се о тој историји врло мало зна" (ЕССК: 61), да би потом у етиди „Парадокси средњовековног историзма" приметио да „наши стари писци примарно су оријентисани према живој историји, према прошлости која тек што се завршила" (ЕССК: 86), али да:

> основни импулс који је њихове ауторе покретао на писање није био хроничарски: забележити шта се догодило како се не би заборавило. Њима је било важније тумачење догађаја и личности од историјског сведочанства о једним и другим, они хоће да открију дубљи смисао догађаја, а не да испричају све што је потребно да се зна о њима, хоће да покажу како се наша историја уклапа у универзалне оквире хришћанског историзма, како се у њој на уверљив начин очитује начело божје промисли у историји света (ЕССК: 86-87).

Ако су чињенице „биране и тумачене у складу с унапред постављеним историјским оквиром" (ЕССК: 87), онда је тврдња да стари писци нису хтели да „испричају све што је потребно да се зна о њима" могућа тек из перспективе *модерног* схватања историје за које је „бит историје […] непоновљиви индивидуални догађај" (ЕССК: 87). Та замерка не потиче из уочавања мањкавости старих писаца с обзиром на њихово схватање историје, него с обзиром на Деретићево модерно очекивање. Због тога парадокс старог историзма припада модерној интерпретацији која у религиозном тумачењу света хоће да пронађе историјски извештај. Због тога што је за Деретића *књижевност као историја утемељујућа претпоставка* историзам се шири на сва дела о прошлости, што истовремено онемогућава да се у њима препознају неки *другачији* начини односа према прошлости и да се постави питање о *природи историчности* оних књижевних дела која се према прошлости заиста односе историјски, јер је историчност увек поистовећена са модерним схватањем историје.

Историја која је за Деретића утемељујућа је *обликована дугим радом традиције нове књижевности*, а он је хоће као *супстанцијално*

својство. Деретић као да није свестан колико су закључци попут тог „да историјски циклуси наших епских песама садрже својеврсну песничку интерпретацију српске историје“ (СНЕ: 109) или да „читава наша стара књижевност представља својеврсну интерпретацију српске историје средњег века“ (ЕССК: 61) последица модерне потребе да се успостави повезаност међу песмама које говоре о појединачним догађајима, да је историчност епске поезије модерна интерпретативна перспектива, баш као и историчност средњовековне књижевности. Како Деретић може да тврди да „стара српска житија су превасходно облик у којем се писала српска историја средњег века“ (ЕССК: 30), ако зна да су житија „користила [...] општа места и из других извора, а не само из хагиографије. У њима се јавља и топика својствена пре свега средњовековној историографији“ (ЕССК: 57–58), нарочито у *Животима краљева и архиепископа српских* Данила II и његових настављача „која су и иначе од свих наших старих житија [...] најближа историји“ (ЕССК: 58)? Како оно што је „облик писања историје“ може бити блиско или далеко историји? Само тако што постоји историја-по-себи, која се у житијима мање или више препознаје. У парадоксу приписаном историзму старе књижевности јавља се истовремено *раслојавање* односа према прошлости на средњовековни, хришћански, провиденцијални историзам и модерни историзам, те *интеграција* свих облика односа према прошлости у једну врсту историзма.

Деретићева интерпретација тежи ка успостављању јединства историјске парадигме, али је истовремено довољно скрупулозна да уочи разлике у односу према прошлости, које објашњава парадоксом старог историзма а који више говори о немогућности модерног мишљења изван оквира историје. Такође, јесте оправдана Деретићева примедба фолклористима да певачи нису имена владара из прошлости случајно узимали и да се усмена поезија не може свести на формулативност, али из тога не следи да је епика нужно исторична: она јесте чувала сећања на славну прошлост, поразе и победе, али није била *историјска* артикулација те прошлости ако „функционише по принципима митског мишљења“. Ту артикулацију припрема Вукова збирка груписањем песама у складу са претпоставком о њиховој историчности, која се још увек одражава преко хронологије. Митски однос према прошлости био је одличан материјал да се у деветнаестом веку створи национална историјска свест. Деретић пише у традицији те свести, као да није свестан процеса који је до ње довео (иако је на више места показао да за њега зна): он жели да оно што је успостављено у доба националног романтизма покаже као метафизичку основу која је увек деловала у српској књижевности и усмеравала њен развој. Представа о историји, створена интерпретацијом

епике, узима се као стварност (историја-по-себи) која је у епици нашла свој књижевни израз – без обзира да ли метафорично (кроз „епске мотивске песме“) или метонимијски (кроз „историјске песме у ужем смислу“), језгро историјске истинитости је очувано, што ће се настављати и у новој књижевности. Деретић не поставља питање о различитим дискурзивним праксама кроз које је створена представа о српској историји, него то што је створено узима као супстанцијални темељ. Зато поступци обликовања падају у други план и фикција се подређује историји, јер све што је измишљено ипак чува основну структуру – језгро – стварне историје: *измишљено, али у бити истинито* карактеристична је фраза Деретићевог жаргона метафизичке извесности, која се појављује на бројним местима његових монографија.

Она је снажно обележила *Заїонетку Марка Краљевића* и онемогућила да неке врло занимљиве интерпретације добију херменеутичку вредност. Рецимо, када поређењем два сачувана документа о краљу Марку Мрњавчевићу са песмама о Краљевићу Марку Деретић показује како „у оба случаја, у историјским документима и у песничкој фикцији, постоји огроман и, у бити, историодан распон у Марковом моралном понашању [...] између крајности скандалозног и узвишеног“ (ЗМК: 130), то је заиста одлична основа за разматрање могућности упоредног посматрања историјског и епског Марка, за спекулацију о иницијалном ослањању песама о Марку Краљевићу на то што је краљ Марко био „необична, несвакодневна, занимљива, оригинална личност“ (ЗМК: 133). Ипак, при томе би се морала узети у обзир и општа привлачност херакловских јунака која је на основу стварног лика краља Марка временом створила Краљевића Марка који ипак више дугује литерарној традицији него историји. Деретић би ту могао да преко разлике између лика краља Марка и песама о Марку Краљевићу дође до питања о облицима и литерарним традицијама које су преобликовале лик Вукашиновог сина. Уместо тога, он жели да преко бинарне опозиције скандалозног и узвишеног, коју препознаје и у историјским списима и у епици, утврди историчност епике и њену дубоку верност историјском језгру, сведеном на структурну опозицију скандалозног и узвишеног. Када је тако доказана истинитост песама о Марку, читав низ домишљања може помоћи да се у различитим моментима тих песама препознају историјске чињенице.

Основна Деретићева теза је да у песамама о Марку има доста контаминације, односно историјских чињеница из различитих епоха, при чему је најинтересантније то да:

> деспот Стефан, онакав каквог га приказује Константин Философ, а и иначе, по свом положају и улози коју је одиграо у политичким збивањи-

> ма свог доба, умногоме подсећа на Марка из народних песама (ЗМК: 186).

Деретић даље пише да:

> зачудо, овај владар ратник и узор витезовима није добио значајније место у народној поезији [...] Изгледа да се усмена песничка традиција о деспоту Стефану није развијала на реалним историјским основама него насупрот њима (ЗМК: 187).

Како, међутим, то онда не обара његову тезу о историчности епике? Да ли је то што је вазалски положај деспота Стефана приписан Краљевићу Марку довољно да спасе тезу о историчности? Где се, онда, налази смисао историје, ако је могуће да он опстаје упркос томе што песма није запамтила тако значајног владара као што је деспот Стефан, нити ишта од догађаја у вазалној Србији, од Косовског боја до пада Смедерева? Ако је вазалство присутно у песмама о Марку заиста последица епског преобликовања тог периода, како је онда уопште могуће говорити о историчности тих песама? Ако се историчност песама о Марку препознаје тек из перспективе познавања историје, па се домишљањем повлаче паралеле између појединих догађаја у песми и историјских догађаја, зар то не би требало да буде аргумент да епика, и ако говори о прошлости, њу преобликује до непрепознатљивости? Иста структура односа који чине историјско језгро – и то на врло уопштеном нивоу, уз апстраховање великог броја конкретних појединости – мотивише Деретића да упркос очигледној фикционализацији прошлости у епици проналази историчност. Та мотивација потиче из потребе да се између историје и књижевности успостави непроблематичан однос подударања (упркос томе што на реторичком нивоу опстаје њихово супротстављање), који утемељује могућност да просветитељску и историјску парадигму Деретић супротстави контрастирајући функционализованост књижевности и књижевност као уметност – „уметничко начело делује увек у супротном правцу од функционализације дела“ (По: 99) – али и рецептивност и аутохтоност српске књижевности.

Иако се „историјско [...] најизразитије испољава на тематском плану“ (По: 283), Деретић тврди да се историјско у српској књижевности:

> појављује и као формални, уметнички проблем. Историја као феномен представља један од битних фактора њене поетике, а не само њене тематике и идеологије (По: 285).

Ту се он ослања на испитивања историчности народне епике, која шири на целину српске књижевности. Свестан да „првобитна историја по

својим формалним особинама била је превасходно наративна форма“ (По: 285), Деретић уместо питања о односу приповедности историје и књижевности тврди да:

> основна разлика између историје и књижевности састојала би се у томе што је свет који открива историја истинит, или тежи да то буде, у дословном, фактографском, документарном смислу, а свет наративне књижевности је измишљен, фиктиван, производ стваралачке имагинације (По: 285).

Направити на овај начин разлику између књижевности и историје после *Анала*, Хејдена Вајта, Рикера... значи свесно *занемарити питања референцијалности и приповедности*. Ипак, ограда да је свет историје „истинит, или тежи да то буде“, па набрајање „дословног, фактографског, документарног“, као да упозорава да је Деретић свестан савремених проблематизовања референцијалности историје, али да жели да их заобиђе. Томе служи и тврдња да до разлике између историје и књижевности:

> долази тек теоријска, научна свест. На нивоу првобитне, преднаучне свести та разлика уопште није постојала већ се оно о чему су приповедале митске приче и оно о чему су певале епске песме (Хомер, наша народна поезија) узимало као истинито казивање о оном што се једном стварно догодило (По: 285).

Да ли је то, међутим, било *историјско* казивање? Деретић стално *пројектује* модерну историјску свест у предисторијско време. То је, уз занемаривање питања историографског/фикционалног обликовања, неопходно да би се могло тврдити да:

> историја је мост који повезује све епохе српске књижевности, спона међу трима њеним основним и типолошки различитим формацијама (По: 286).

Та тврдња је могућа само ако се претпостави *метафизички идеалитет* историје по себи, који не да није у вези са начином говора о прошлости, него увек стоји *изнад* њега и све различите начине приказивања прошлости повезује у јединство историјске парадигме. Једино је тако могуће да Деретић каже да:

> историчност као структурално начело српске књижевности делује у свим њеним главним ‘областима’, у све три њене макроформације, само што се разликују облици и карактер тог деловања (По: 286).

Историчност је метафизичко својство које пресудно одређује идентитет књижевности који уопште не зависи од облика. Ту позицију Деретић је заузео у *Заћонетки Марка Краљевића*, а у *Поетици*... је проширио на целу српску књижевност.

Зато Деретић „историчност као појам“ (По: 295) одређује преко:

> два битна аспекта: фактицитет насупрот фикционалности, што подразумева да оно што се говори треба схватити као истину у дословном, чињеничком смислу, на једној, и оријентацију на колективну судбину народа или неког његовог дела а не судбине појединаца, на другој страни (По: 295).

Историчност се, тако, разуме као *чиста референцијалност*, чиме се још једном искључују сви поступци историографског обликовања, док се свака индивидуалност јунака подређује колективној судбини народа – иако ће касније тврдити да је „бит историје [...] непоновљив индивидуални догађај“ (ЕССК: 87) – а народ је у основи националне књижевности такође захваљујући метафизичкој претпоставци о супстанцијалном народносном идентитету. У Деретићевој омиљеној формулацији „измишљено, али *у бити* истинито“ – коју често користи, чак и сасвим узгредно, када рецимо за европске реалистичке романе каже да пружају „измишљену али у бити истиниту историју друштва“ (По: 300) – сажет је његов поглед на однос историје и фикције. Формулација *у бити* открива претпоставку *језгра истинитости* независног не само од *начина представљања* већ и од *референцијалности*, које је у Деретићевом систему мишљења везано за *метафизички појам* не само *историје* већ и *истине*. Зато Деретић не супротставља историју и књижевност: оне су само различити начини испољавања метафизичке бити.

Ипак, формулација „измишљено, али у бити истинито“ је двосмислена. Њено *али* упућује на разлику између измишљеног и истинитог, која је поништена оним *у бити*. Другим речима, постоји разлика између фикције и историје/истине, али се та разлика губи у језгру истинитости. Међутим, зар *баш то* онда не би могло бити добра основа за опозицију, да се преко супротстављања историје и књижевности покаже суштинска трајност историчности као метафизичког израза истине? Зашто то Деретић не чини, када би том опозицијом могао огласити пуноћу историјског? Штавише, сам појам историчности је успоставио кроз опозиције „фактицитет насупрот фикционалности“ и „колективна судбина народа а не судбина појединаца“, које призивају опозицију историје и књижевности? Зашто не продужава у том правцу, него се зауставља? Да ли можда зато што осећа да би супротстављање историје и књижевности учинило очигледном потребу за интерпретацијом појма историчности,

која се не би више могла свести само на две бинарне опозиције које одговарају његовој потреби за појмом историчности као изразу чисте референцијалности када је реч о судбини народа?

Деретић долази на границу опозиције историје и књижевности и ту се заустављa:

> у средњем веку и у барокној епохи књижевност се писала као историја, она је по основној функцији била историографска, јер је садржавала књижевну интерпретацију националне прошлости, а у новијим временима у делима историчара књижевника догађа се обрнуто. Историја се пише као књижевност и у круговима шире читалачке публике прихвата се и доживљава као врста књижевности (По: 301).

На тај начин разлика између истори(ограф)ије и књижевности поново одлази у поље израза, а оно што омогућава ту трансформацију је *метафизичко својство историчности*, на исти начин присутно и у истори(ограф)ији и у књижевности (због чега Деретић и користи тако лако историју и историографију као узајамно заменљиве појмове). Кључно је, дакле, да се Деретић ни у једном тренутку не пита о томе *како* се успоставља историјска истина. Он полази од њене апсолутности и облици њеног изражавања занимају га само као спољашња средства која се временом мењају, омогућавајући на тај начин дијахронијски поглед на историјску парадигму. Зато супротност између некадашње књижевности као историје и данашње историје као књижевности не функционише као бинарна опозиција која разликом између књижевности и историје утемељује целину историјске парадигме, него задовољава Деретићеву потребу за двојствима истовремено показујући узајамну заменљивост књижевног и историографског представљања историје-по-себи.

Начин на који се у опису историјске парадигме говори о модалитетима жанрова (По: 283–324) знак је да је Деретић питања облика и поступака свео на модалитете изражавања метафизичке истине историје. Зато жанровску систематику успоставља преко *односа према фактицитету* и *усмерености на колективно*, који су издвојени као битни аспекти „историчности као појма“. Деретић разликује:

> три карактеристична случаја испољавања историчности као формативног начела у систему књижевних жанрова: у првом случају заступљене су обе његове компоненте, а у друга два случаја једна или друга, тако да имамо најпре историју у дословном смислу, затим књижевне жанрове документарног карактера и на крају књижевна дела која доминантном оријентацијом на колективну судбину народа личе на историју (По: 295).

То је знак да жанровска структура о којој Деретић говори није *морфолошка* структура. Она је то само привидно – реч је о *метафизичкој структури* маскираној морфологијом, баш као што је подела народне епике на „историјске песме у ужем смислу“ и „епске мотивске песме“ преко метонимије/метафоре имала у својој основи метафизичку идеју о језгру историјске истине, а истовремено је задовољавала и потребу Деретићевог геометријског духа за двојностима. С обзиром да је оценио да се аутобиографија појављује „као приватна историја писца, као прича о његовом индивидуалном развоју“ (По: 302) и тиме „представља негацију дотадашње књижевности али негацију остварену на морфолошким претпоставкама које су дате у самој тој књижевности“ (По: 302), Деретић је могао поставити питање како је могуће да *морфолошки исто* буде *смисаоно различито*. То би расправу са облика преусмерило на услове који односима облика у делу управљају. Деретић то не чини, него наводећи читав низ дела аутобиографског карактера – од Ђорђа Бранковића, Симеона Пишчевића, Јована Рајића, до Драгојла Дудића и Родољуба Чолаковића – пажњу усмерава на „повезаност заједничке и личне судбине, историје и аутобиографије“ (По: 302). Иако је свестан да пета књига *Славеносербских хроника* није аутобиографија, јер „ту се не појављује аутобиографско ‘ја’ које представља једну од битних одредница тог жанра“ (По: 302), Деретић о аутобиографском *ја* уопште не расправља, због чега је и могуће да под исте жанровске оквире подведе различите врсте писања о прошлости у којој је писац учествовао: од дела која имају поједине аутобиографске елементе, преко правих аутобиографија, до различитих мемоара. Зато се морфологија не појављује као диференцијално својство с обзиром на интенцију аутобиографских дела, него постаје оно што повезује две опозиције, и због тога Деретић не описује структуру облика него се облицима служи да успостави *структуру као метафизичку супстанцу* српске књижевности.

Колико је у томе радикалан, најбоље се види на примеру трећег случаја жанрова историјске парадигме, који:

> обухвата књижевна дела фикционалног карактера у којима се историографски модел открива на унутрашњем плану, у тематици, радњи, композицији (По: 307).

Већ овако лако поистовећивање тематике дела са начином организовања његовог заплета и целокупне структуре упућује на метафизички појам који се *хомолоīно* објављује на свим структурним нивоима. И заиста,

> за таква дела као примарну карактеристику истакли смо то што је у њима у првом плану колективна судбина а не неко збивање које се тиче поједи-

> наца и њихових односа. У њима немамо по правилу индивидуалног главног јунака нити фабулу у класичном аристотеловском смислу. Јунак је неки колективитет [...] Збивања [...] не образују јединствену фабулу која би била строго омеђена већ се догађаји нижу један за другим у временским оквирима дела. Другим речима, време а не фабула одређује границе догађања у делу, оно представља темељ његовог јединства [...] оно је првенствено спољашње, објективно, историјско време, које претходи делу, које је делу унапред задато на исти начин као што је време унапред задато у жанровима историографске прозе (По: 307).

Међутим, у историографији време *није* унапред задато, оно се артикулише приповедним поступцима, и у двадесетом веку су разне теорије историографије и приповедања покушавале да превазиђу управо овакво наивно схватање времена[6] због којег Деретићу измиче *временост* приповедања – како у историографији, тако и у фикцији – па све своди на *хронологију*:

> управо у том начину схватања времена оваква дела на најочигледнији начин кореспондирају с историографским жанровима, пре свега, с хроником као основним и најважнијим међу њима (По: 307).

Међутим – како пише у *Азбучнику српских средњовековних књижевних појмова* Ђорђа Трифуновића, који Деретић наводи у својој литератури – хроника је „посебан историјско-књижевни жанр [...] Обично хронолошки захвата догађаје од стварења света па до времена самог писања хронике [...] 'У основи философске концепције хронике обично се налази идеја о провиђењу и предодређењу, које се тесно преплиће са идејом непрекидног светско-историјског процеса, сталног развитка и усавршавања људског друштва (као пут од многобоштва ка хришћанству) [...]' (Е. М. Шусторович)“ (Трифуновић 1990: 364–365), што значи да хронике имају *јасно одређен заплет*. Уопште, неко збивање се као *догађај* може

[6] Исцрпну критичку анализу различитих теорија историографије даје Пол Рикер у другом делу *Времена и приче* (Ricoeur 1983: 117–292). Иначе, занимљиво је да Деретић, који ће у *Етидама*... (ЕССК: 139) навести мисао Ериха Ауербаха да „писање историје је веома тежак посао. Писање историје је толико тешко да је већина историчара присиљена да чини уступке техници легенде“ (Auerbach 1946: 26), у *Поетици*... није осећао потребу да постави питање о историографији, па се чак ни Ауербахов *Мимезис* – који се односом историје и легенде врло рудиментарно бави – не налази у списку навођене литературе. Још је индикативније да је Деретић у *Путу*... цитирао *Проучавање историје* Арнолда Тојнбија – у којем се може, рецимо, прочитати да „сам избор, распоред и приказивање чињеница представљају технику која припада области фикције [...] једва да је могуће написати два реда историјске приповести а да се не унесу и неке фиктивне персонификације као што су 'Енглеска', 'Француска', 'конзервативна странка', 'Црква', 'штампа' или 'јавно мњење'“ (Toynbee 1946: 46) – али ни њега нема у *Поетици*...

препознати тек у склопу шире целине заплета, због чега се и може рећи да је догађај „једна *варијабла заплета*“ (Ricoeur 1983: 278), што значи да има приповедну структуру. Зар онда не би интенционалност догађаја, повезану са заплетом, требало препознати и у књижевним делима која „нису историја али се пишу као да јесу историја, на начин историје, прихватајући историјско време као своје унутарње време“ (По: 307)? Ако „у њиховој основи откривамо хронику као структурно језгро“ (По: 307), није ли то знак да би требало поставити питање о односу између *утиска* пуког хронолошког бележења и целине која тим бележењем управља, односно *интенционалности* која не сме бити пренебрегнута, чак и ако се не препознаје „фабула у класичном аристотеловском смислу“, јер развојем приче управља заплет одређен есхатолошком идејом и *то* омогућава да се неко дешавање појави као догађај?

Како је могуће да се *Траедокомедија* Емануела Козачинског уклопи у Деретићев опис и буде драмска хроника, ако је њен основни циљ „актуализација историје, довођење у везу давне прошлости са садашњим тренутком“ (По: 308)? То у све догађаје, без обзира на то што су хронолошки поређани, уписује јасну интенционалност проистеклу из њиховог места у заплету који треба да доведе до тренутка који Козачински прославља. Још је радикалнија тврдња да се Његош у *Горском вијенцу* налази на „тлу чисте историје“ (По: 311), што све уметничке поступке, онолико анализиране у *Композицији* Горског вијенца, чини ирелевантним,[7] док се за *Лажног цара Шћепана Малог* тврди да је у њему Његош историјски „још ригорознији: у њему уопште нема индивидуалних историја“ (По: 311), већ је „све само колективна, политичка историја, драмска хроника Црне Горе“ (По: 312). Очигледну несагласност ове тврдње са делом, почев већ од његовог наслова – јединог који није метафоричан или уопштен, од свих Његошевих великих дела – Деретић разрешава тврдећи да у делу, истина, постоји Шћепанова индивидуална историја, али она „или је лажна, па се касније оповргава, или, уколико садржи истините догађаје, њихов значај се намерно, тенденциозно умањује и потискује у позадину“ (По: 311). Тиме управо оно што Његош истиче већ насловом дела Деретић ставља у други план, како присуство *Лажног цара Шћепана Малог* унутар историјске парадигме не би захтевало постављање питања о природи историчности и могућностима обликовања прошлости. Такође, уколико је ово дело још ригорозније историјско од *Горског вијенца*, није јасно зашто се касније, када се говори о Његошу као битематском

[7] Што није изненађујуће с обзиром да је у закључку *Композиције Горског вијенца* установљено да „закони структуре *Горског вијенца* су друштвени закони Црне Горе пренесени на уметнички план дела“ (КГВ: 240).

песнику, не супротстављају *Луча микрокозма* и *Лажни цар Шћепан Мали*, него *Луча микрокозма* и *Горски вијенац*.

Деретићева некохерентност овде је условљена тиме што је он у великој мери одређен, са једне стране, *традиционалним схватањем вредности*, са друге стране потребом за систематизацијом којом управља *геометријски дух* његовог мишљења, али пре свега погледом из перспективе којом доминира *историјско* схваћено као *супстанцијалност књижевности*. При томе, Деретић дефинишући историјску парадигму као *књижевност као историја* хоће да очува *посебност* књижевности, њену фикционалност као диференцијалну карактеристику, али у коју је пренета структура историје-по-себи. Деретић се, заправо, све време труди да традиционалну опозицију књижевности и историје *превазиђе*. Он хоће да кроз *књижевност као историју* у ономе *као* истовремено одржи разлику између књижевности и историје – јер нешто може бити *као* нешто друго само ако су међусобно различити – али која ће због доминације историчности као водећег начела на свим плановима српске књижевности бити само разлика у облицима израза истог смисла задатог историјом-по-себи. Формулација *измишљено, али у биги истинито* отуда представља еволуцију *књижевности као историје*, њом се фикционалност као диференцијална карактеристика књижевности подређује супстанцијалној истини која се налази у историји.

Занемаривање обликовања у корист историјске супстанцијалности доводи до сасвим необичних резултата, као што је закључак да романи Милоша Црњанског и Добрице Ћосића показују:

> аналоган развој у књижевној транспозицији национално-историјског, развој од уметнички слободног на различите начине нијансираног односа према националној прошлости до експлицитног проблематизовања судбине нације (По: 320).

Што је теже оправдати поређење Црњанског и Ћосића, толико је оно Деретићу потребније. Јер, они су „два по индивидуалним особинама међусобно толико удаљена романописца“ (По: 319) да аналогност њихових „књижевних транспозиција национално-историјског“ обезбеђује Деретићу тако омиљен пар опозиција унутар истог предмета. Међутим, већ сама њихова припадност истом предмету је спорна, осим уколико се као предмет не узме српска прошлост у најширем смислу. Али, то је толико опште заједничко својство да тако схваћена историчност заправо престаје да буде диференцијална карактеристика. Издвајање Црњанског и Ћосића као аналогних писаца отуда више зависи од Деретићеве потребе за свеобухватном систематиком, него од особина њихових романа. У том издвајању се зато истовремено препознаје и сва *грандиозност* и сва

слабост Деретићеве систематике: она је чврсто утемељена у идеалним метафизичким појмовима који, са једне стране, омогућавају систем који ће обухватити све појаве српске књижевности (а искључити оне које не може обухватити), али са друге стране потискују специфична својства и онемогућавају описивање различитости.

*
* *

Деретићев систем српске књижевности подразумева бинарност, али чији смисао *варира* од ситуације до ситуације. Издвајање Црњанског и Ћосића као опозиција треба да покаже ширину историјске парадигме, али се у њиховим делима тражи књижевна транспозиција националноисторијског која опозицију историје и књижевности треба да превазиђе, да би се историјска парадигма појавила као *књижевност као историја*. Њој је као супротстављена просветитељска парадигма, али ни ове две парадигме не функционишу као бинарне опозиције, јер временом једна нестаје, а друга остаје као доминантна (при чему Деретић занемарује напред истакнуто циклично понављање тог односа, које доводи у питање постојаност историјске парадигме на којој инсистира). Када се упореди однос према бинарним опозицијама у *Поетици*... са начином на који су бинарне опозиције коришћене у *Поетици Доситеја Обрадовића* као репрезентативној структуралистичкој монографији, уочава се значајна разлика. У *Поетици Доситеја Обрадовића* Деретић је *доследно* Доситејева дела посматрао као различито размеравање начела науке и књижевности, посредством реторике: „Наука и литература су, дакле, две супротне, граничне области Доситејевог опуса“ (ПДО: 24), па Доситејева дела израстају „на тој двострукој тенденцији, на извлачењу науке из литературе, с једне стране, и на литеаризовању науке, с друге стране“ (ПДО: 27), а „чинилац посредством кога се остварује то приближавање јесте реторика“ (ПДО: 31). У сваком Доситејевом делу је, тако, препознато својство и једног и другог пола. То се одлично уклапа са идејом експлицитно формулисаном у *Поетици*... да су бинарне опозиције неопходне за пуноћу предмета, која је Деретићева метафизичка претпоставка. И заиста, он ће у *Поетици*... стално инсистирати на двојствима, указивати на паралелизме и супротности, на самом завршетку истаћи дијадност као основно начело српске књижевности, упоредиво са начелом укрштаја Лазе Костића.

Међутим, само понекада у *Поетици*... бинарне опозиције функционисаће као у *Поетици Доситеја Обрадовића*. Рецимо, када, према прин-

ципу ауторства и постојаности текста, буде одређивао однос између старе, народне и нове књижевности, користиће се бинарним опозицијама за које ће две макроформације представљати опозитне полове, а трећа међупозицију између њих. Ту се већ налази наговештај онога што ће се са бинарним опозицијама касније десити. Јер, у макроформацијама које заступају по један пол, није очувано ништа од супротног пола. То је *различито* у односу на *Поетику Доситеја Обрадовића* у којој је Деретић као чисту науку и чисту књижевност одредио само Доситејеве преводе, док је у његовим оригиналним делима увек препознавао присуство оба супротстављена принципа чијим односом је, посредством реторике, изграђена структура Доситејевог дела. У *Поетици*... се, пак, препознаје кретање од једног пола ка другом и могућност њиховог смењивања, којим настаје доминација само једног пола бинарне опозиције. То је најизразитије када је реч о односу просветитељске и историјске парадигме. Историјска парадигма смењује просветитељску и њеном доминацијом се губе трагови просвећености, иако је она била родно место жанрова. Говорећи о цикличном понављању просветитељске парадигме чија је судбина била да на крају нестане уступивши место историјској парадигми, Деретић је сасвим занемарио да то доводи у питање постојаност историјске парадигме на којем инсистира, јер историјска парадигма мора у периодима доминације просветитељске парадигме да буде у опадању. Ово занемаривање цикличности врло је индикативно.

Најпре, Деретић је историју свео на понављање исте структуре у различитим околностима и кроз различите облике. Тиме је временост подредио логици структуре, а инсистирање на различитим епохалним карактеристикама онога што се показује као структурно исто, што снажније наглашава различитост времена то одлучније временост подређује чврстој структурној логици *просветитељски почетак–опадање просветитељског–доминација историјског*. Међутим, иако говори о понављању те структуре, што претпоставља постојање још једног члана – *опадања историјског* – који уноси *прекид* да би се створили услови за почетак новог циклуса, Деретић инсистира на *постојаности* историјске парадигме. Он зато мора занемарити и цикличност, па како је њом време подредио структури, тако сада историчношћу осмишљава развој структуре – који није временски, него логички, иако изведен посматрањем кретања у времену – као кретање ка историјској парадигми, односно *књижевности као историји*.

Управо зато што му је стало до *књижевности као историје* као највише тачке српске књижевности, Деретић у дефинисању историјске парадигме и односа књижевности и историје (који је на исти начин поставио и пре и после *Поетике*..., у *Заточетки Марка Краљевића* и *Српској*

народној епици), разлику између књижевности и историје превазилази идејом о *измишљеном, али у бити истинитом*, која успоставља идентитет између књижевности и историје преко очуваности језгра истинитости историје-по-себи. Тиме Деретић долази до *супстанцијалности* српске књижевности. Њу омогућава низ метафизичких претпоставки, које нису увек међусобно усклађене. Схватање о нужности супротности за целовитост бића одудара од представе о супстанцијалности, јер супстанцијалност књижевности као историје није достигнута укрштањем књижевности и историје, него преношењем историјске структуре у књижевност. Одређивање историјске парадигме кроз однос бинарних опозиција књижевности и историје на начин на који је Доситејево дело бинарно одређено у *Поетици Доситеја Обрадовића* захтевало би да се у сваком делу историјске парадигме тражи различито размеравање књижевности и историје као *заиста* супротних начела, док је Деретићево основно настојање да покаже њихову *идентичност* у ономе што је *бит*, а то је истинити смисао националне историје.

Ипак, неуморно инсистирање на дијадности, и онда када се дијадности своде на једно, и то не на начин бинарних опозиција које су конституисале јединство предмета у структуралистичким анализама – а када, иронично, нису биле тако експлицитно оглашене – упућује на општост Деретићеве потребе да појаве посматра у знаку „односа обележених бројем два“ (По: 396). Узимајући у обзир када двојства функционишу као бинарне опозиције, а када треба да нагласе ширину супстанцијалног *једно,* може се успоставити *хијерархија метафизичких вредности*: на првом месту је *историјско*, које је код њега неодвојиво од *националног*, а затим долази *супротност као начин постојања целине*. Управо то што се у тренуцима у којима би разлагање бинарних опозиција довело у питање супстанцијалност историјске истине прелази са целине као *последице* бинарних опозиција на целину која претходи и једном и другом полу бинарних опозиција, знак је да је код Деретића ипак доминантно снажно метафизичко *једно*. То што он њега тражи у структури односа а не у некој особини, знак је да постоји свест о ограничењима супстанцијалности, али пошто се структура односа на крају своди на супстанцијалност, и то *претходећи* структури, метафизичка природа Деретићеве поетике и на основу ње претпостављене књижевне историје – несумњива је.

Њена пресудна национално-историјска одређеност разлог је Деретићевог посвећивања нарочите пажње народној епици и пре и после *Поетике*..., много значајнији од заинтересованости за усмено стваралаштво. У *Заточетки Марка Краљевића* Деретић је утемељио идеју о народној епици као битно историчној, а на основу ње је изведена систематизација *Српске народне епике*. Историчност народне епике послужила

је као основа легитимизације традиционалног историјског садржаја као супстанце историје-по-себи, а затим је начело историчности пренето и у нову српску књижевност, како би се успоставила свеобухватна парадигма *књижевности као историје: измишљене, али у бити истините*. Са друге стране, такође метафизичка потреба да се целина види као израз две супротности да би се дошло до пуноће живота, стално инсистирање на сличностима и разликама, знак је да Деретић осећа потребу да метафизичким погледом на књижевност не поништи него очува контингентност живота и историје. Али, како он у хаотичности историјских и животних кретања увек тражи правилности и систем, „историја се преображава у систем а систем се исказује у геометријском облику" (По: 405). *Геометрија прошлости* је крајњи израз Деретићеве књижевне историје, она је „завршна слика српске књижевности" (По: 405). Њом Деретић превладава у своја испитивања призване различитости унутар књижевне прошлости: оне постоје, али се различитости, које зависе и од случајности, од нечега непрорачунљивог и необјашњивог, своде на опозиције; најпре да би се њиховим међуодносом објаснио јединствени предмет, потом да би опозицијама била илустрована ширина *једног* које се у књижевности оглашава на различите начине, али који су само површина испод које пажљиво посматрање проналази увек исту супстанцу. *Истост* је Деретићева метафизичка претпоставка, заснована на непроменљивости структуре, али пут настанка те структуре преношењем структуре српске историје-по-себи у књижевност упућује на националну историју као апсолутни темељ Деретићевог погледа на књижевну прошлост.

Међутим, баш то што Деретић не оглашава тај апсолутни темељ догматски, тражећи га у свим делима на исти начин, већ понекада говори и о две традиције српске књижевности, Доситејевој и Вуковој, које одговарају идеји о просветитељској и историјској парадигми, па уз многе (промишљено одабране) примере доказује ишчезавање просветитељске и доминацију историјске парадигме, снажно појачава утисак објективности којем тежи. Уверљивост Деретићевих студија потиче из широког обухвата великог броја појава које се постепеном анализом осмишљавају, при чему је у првом плану њихово рашчлањавање, док се темељ на којем је оно изведено експлицитно оглашава тек у закључку, као резултат анализе, иако их је он омогућио, претходећи им као метафизичка претпоставка. Читању Деретића је, зато, лако се препустити, нарочито ако се дели његова увереност да је историјско апсолутни темељ књижевности. Међутим, читање које је *историјски* утемељено, и које стога не може историју прихватити у *митском* облику који она код Деретића као апсолутни темељ добија, уноси неотклоњив немир у књижевну историју. У таквом читању се јавља пулсирање између несводивости књижевне

прошлости на геометријски систем и потребе да се та прошлост уреди како би добила смисао. То је тренутак у којем читалац може пожелети да у Деретићеву књижевну историју врати *причу као причу*, чији заплет представља сагласно несагласје у којем остаје неуклоњива вишесмисленост која упозорава да је осмишљеност књижевне прошлости израз наше потребе за смислом и да се може променити, заједно са ситуацијом из којих се прошлост посматра.

Управо то је, међутим, Деретић желео да превазиђе закључним делом *Поетике*… насловљеним „Историја и структура“, а који се састоји од поглавља „Модел историје књижевности“ и „Цртеж српске књижевности“. Иако поглавље „Модел историје књижевности“ почиње истицањем да „историја књижевности успоставља специфичан модел говора о књижевности на тај начин што књижевна дела с којима сваки читалац може успоставити непосредну комуникацију, удаљава од нас, враћа их из садашњости у прошлост, у време када су она започела своје постојање“ (По: 339), Деретић ипак не стиже до питања о дијалектици увек непосредне присутности књижевног дела као *естетског предмета* и његове *историчности*. Оно би га довело до питања о *посредовању* између времена читаоца и времена дела. Уместо тога, Деретић историји књижевности даје задатак да „између тих времена тражи везе и открива кретања што воде од дела до дела, као у каквој дуготрајној причи“ (По: 339). Тако се већ у првој реченици јавља *суштинска противречност* Деретићевог схватања књижевне историје: он најпре признаје двострукост књижевног дела, да оно поседује и актуелност естетског предмета и историчност (који се не могу посматрати одвојено, јер се међусобно условљавају), затим актуелност естетског предмета и пратећи хоризонт читаочевог времена одбацује, како би се „кретања што воде од дела до дела“ *открила*, што значи да су она *иманентна* књижевности као целини, што нарочито потенцира додатак „као у каквој дуготрајној причи“. Међутим, *како* књижевни развој може бити као у причи? Да ли он то може бити *по себи* – како Деретић претпоставља – или такав може бити само развој који се препознаје *из перспективе изабраног заплета*? Односно, постоји ли књижевноисторијска прича по себи или је увек успоставља књижевни историчар?

Када, рецимо, у поглављу „Књижевни путници“ *Пута*… Деретић каже да „била би чак замислива историја српске књижевности у којој би главни догађаји били путовања њених делатника, а главни јунаци ти, да их тако назовемо, књижевни путници“ (Пу: 214), он је тиме недвосмислено упутио на нужност историчаревог *избора књижевноисторијског заплета* и тако огласио немогућност да се било која историја књижевности схвати као апсолутно знање и објективни приказ по себи постојећег предмета. Слично, када у поглављу „Своји и туђи народи“ каже да „по-

литички, наша књижевност средњег века била је српска, језички словенска, а по својим духовним основама она је била хришћанска, тачније источнохришћанска, православна“ (Пу: 316), Деретић је експлицитно довео у питање своју тврдњу да је духовна супстанца српске књижевности увек била иста. Ипак, у поглављима *Пута*… и *Поетике*… посвећеним питањима јединства, развоја, структуре… ништа од овога није укључено у расправу. Напротив, Деретић много тога што је другде диференцираније посматрао, представља сасвим редуковано када говори о јединству и идентитету српске књижевности – на тим местима се зато препознаје да књижевна историја која се темељи на поетици која преко структуре тежи апсолутном знању мора одбацити интерпретацију.

Рикерова мисао да се између апсолутног знања и херменеутике мора изабрати (Ricoeur 1972: 98) важи и за књижевну историју: или ће се пристати уз чврсте метафизичке појмове који много тога искључују или ће се идентитет књижевности успостављати низом интерпретација, које пре свега треба да протумаче супстанцијалну представу о националном идентитету и идентитету књижевности на њему базираном. Зато у *Поетици*… Деретић запада у проблематичну позицију: књижевна дела посматра као догађаје у причи, али се не бави ни природом приче ни природом догађајности. И када читалац у последњем одељку поглавља „Модел историје књижевности“, врло знаковитог наслова „Историја књижевности као роман“, очекује расправу о *приповедности* историје књижевности, њу замењује истицање *понављања исте структуре*, доследно Деретићевом опредељењу да књижевност посматра „као систем односа, а не као низ збивања“. Ако „историја српске књижевности посматрана из унутрашње перспективе личи тако на роман у којем свако ново поглавље почиње на сличан начин, новом верзијом једне исте приче, приче о путовању“ (По: 357), а те приче истим чини то што „свака од њих има исту структуру, свака се може свести на један типски модел“ (По: 357), онда је *структура заузела место приче*, што Деретић нарочито наглашава тврдећи на последњим страницама *Поетике*… да на крајњој тачки његових испитивања „историја се преображава у систем“.

Историја доноси различитост, а структура обезбеђује идентитет, па преображавање историје у структуру, превођење дијахроније у синхронију, обележава тежњу Деретићевог проучавања књижевности да разноликост књижевне прошлости у својим истраживањима подреди логици структуре, чиме из књижевне историје, поред онога што је особеност сваке епохе, уклања и осећање времености српске књижевности као целине. Парадоксално, иако је најпрепознатљивији по *Историји српске књижевности*, у монографијама *Пут српске књижевности* и, нарочито, *Поетика српске књижевности* Јован Деретић је показао да у ње-

говом односу према књижевној прошлости доминира потрага за оним што је непроменљиво. Одлучан да опише *трајање* српске књижевности – које је, као и свако трајање, израз дијалектике претпостављене истости предмета и његове опипљиве разлике у времену – Деретић је снажно нагласио супстанцијалност препознату у структури, вођен потребом за геометријском уређеношћу утемељеном на метафизичкој претпоставци налик на основно начело Лазе Костића које је „главна, скоро једина основа васелене".

Скраћенице

АЛЦ – „Апсурд лажног и истинског цара" (изговорено 1998), у: Мило Ломпар: *Његош и модерна* (друго, поправљено издање), Нолит, Беокњига, Београд, 2008.

ЕССК – *Етиде из старе српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 2000.

ЗМК – *Загонетка Марка Краљевића: о природи историчности у српској народној епици*, Српска књижевна задруга, Београд, 1995.

КГВ – *Композиција Горског вијенца* (1969), Октоих, Подгорица, 1996.

По – *Поетика српске књижевности*, „Филип Вишњић", Београд, 1997.

Пу – *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*, Српска књижевна задруга, Београд, 1996.

ПДО – *Поетика Доситеја Обрадовића*, Београд „Вук Караџић", 1974. – наводи се по другом, незнатно измењеном издању: *Поетика просвећивања: књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића*, Књижевне новине, Београд, 1989.

ПКЈ – „Проблеми књижевног језика (Анализа есеја *Јест ли полезно у простом дијалекту на штампу што издавати*)" (1963), у: *Доситеј и његово доба*, Филолошки факултет, Београд, 1969.

СНЕ – *Српска народна епика*, „Филип Вишњић", Београд, 2000.

ШМ – „*Шћепан Мали* као политичка драма", у зборнику: *Петар II Петровић Његош: личност, дјело и вријеме. Радови са научног скупа, Београд – Цетиње, 27–30. септембар 1993*, Црногорска академија наука и умјетности – Српска академија наука и уметности, Подгорица–Београд, 1995.

Литература

Auerbach 1946: E. Auerbah, *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti* (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*), prev. i pogovor Milan Tabaković, Beograd: Nolit, 1978.

Бахтин 1963: M. M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog* (*Проблемы поэтики Достоевского*), prevela Milica Nikolić, Beograd: Nolit, 1967.

Burke 1990: П. Берк, *Француска историјска револуција: Школа Анала 1929–1989* (*The French Historical Revolution. The Analles School 1929–89*), прев. Бранко Момчиловић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.

Бечановић Николић 1998: Z. Bečanović Nikolić, *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*, Beograd: Geopoetika.

Braudel 1958: Ф. Бродел, „Историја и друштвене науке: дуго трајање“ (Histoire et sciences sociales: la longue durée), прев. Бранко Јелић, *Списи о историји*, Београд: Српска књижевна задруга, 1992.

Vinaver 1963: Stanislav Vinaver, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Beograd: Dereta, 2005.

Gadamer 1960: H. G. Gadamer, *Istina i metoda: osnovi filozofske hermeneutike* (*Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophishen Hermeneutik*), prev. Slobodan Novakov, redakcija prevoda Slobodan Grubačić i Abdulah Šarčević, Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1978.

Eliot 1919: T. S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat“ (Tradition and the Individual Talent, prev. Milica Mihajlović, u: *Teorijska misao o književnosti*, priredio Petar Milosavljević; Novi Sad: Svetovi, 1991.

Genette 1966: Ž. Ženet, „Figure“ (Figures), *Figure*, izbor i prevod Mirjana Miočinović, Beograd: „Vuk Karadžić“, 1985.

Kostić 1884: L. Kostić, *Osnovno načelo: kritički uvod u opštu filosofiju*, predgovor napisao i tekst redigovao Predrag Vukadinović, Beograd: Kultura, 1961.

Ломпар 1998: М. Ломпар, *Његош и модерна*; друго, поправљено издање, Београд: Нолит – Беокњига, 2008.

Петровић 2005: А. Петровић, *Аналогија и ентропија: филозофија природе и хармоније Лазе Костића и Косте Стојановића*, Нови Сад: Матица српска.

Петровић 1967: М. Петровић, *Метафоре и алегорије*, приредио Драган Трифуновић, у: *Сабрана дела Михаила Петровића*, књ. 13, приредила Слободанка Пековић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Ricoeur 1972: P. Ricoeur, “Appropriation”, Translated by John B. Thompson, in: *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, Edited by Mario J. Valdés, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991.

Riker 1983: P. Riker, *Vreme i priča* (*Temps et récite*), prvi tom, prev. Slavica Miletić i Ana Moralić, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

Ricoeur 1985: P. Ricoeur, *Time and Narrative* (*Temps et récite*), volume 3, Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer, Chicago and London: University of Chicago Press, 1990.

Скерлић 1906: Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност (1848–1871): изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, „Сабрана дела Јована Скерлића“, књига 10, Београд: Просвета, 1966.

Скерлић 1909: Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, „Сабрана дела Јована Скерлића“, књига 9, Београд: Просвета, 1966.

Скерлић 1914: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета, 1967.

Smith 1991: A. D. Smit, *Nacionalni identitet* (*National Identity*), prev. Slobodan Đorđević, Beograd: Biblioteka XX vek – Knjižara Krug, 2010.

Суботић 1846/47: Ј. Суботић, „Неке черте из повестнице сербског књижества“, у: *Заснивање националне критике*, „Српска књижевна критика“, књ. 2, приредио Драгиша Живковић, Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1983.

Toynbee 1946: A. Tojnbi, *Proučavanje istorije (Izvod iz knjiga I–VI)* (*A Study of History: Abridgement of volumes I–VI*), prevео Đurica Krstić; Beograd – Podgorica: Službeni list SRJ – ЦИД, 2002.

Трифуновић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, друго, допуњено издање, Београд: Нолит.

Nenad V. Nikolić

JOVAN DERETIĆ'S POETICS AND LITERARY HISTORY

Summary

The paper examines Jovan Deretić's poetics as basis of his literary history, by analyzing monographic studies *Put srpske književnosti* (*The Way of Serbian Literature*, 1996) and *Poetika srpske književnosti* (*Serbian Literature Poetics*, 1997). Since Deretić gave main place to the "historical paradigm" of Serbian literature defined as "literature as history", it was also necessary to analyze his monographic studies *Zagonetka Marka Kraljevića: o prirodi istoričnosti u srpskoj narodnoj epici* (*Marko Kraljević's Riddle: On Nature of Historicity in Serbian National Epic*, 1995) and *Srpska narodna epika* (*Serbian National Epic*, 2000), which he devoted to analyze the ways of reflecting the structure of history-in-itself on the epics. That reflection was extended on the whole Serbian literature in *Poetika srpske književnosti*. The assumption of "fictional, but true in core" literary creation as dominant paradigm of Serbian literature was based on metaphysical assumption of substantiality. This assumption, together with the other metaphysical assumption of binary oppositions as a mode of totality, defines Deretić's poetics comprehension. The paper also covers the hierarchy of values between these metaphysical assumptions: because of the primacy of historical substantiality as the basis of literature, binarity in Deretić's system gets different roles. Finally, the paper shows that dominant idea of Deretić's theory of literary history is geometrically precise system, whose logic has replaced the historical development.

Key words: history, Jovan Deretić, literary history, poetics, Serbian literature

821.163.41.09 Живковић Д.

Владимир Гвозден
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

ПОЕТИКА, ЕСТЕТИКА И ПОЛИТИКА РОМАНТИЗМА У СХВАТАЊИМА ДРАГИШЕ ЖИВКОВИЋА

Апстракт: Драгиша Живковић (1914–2002) истрајно и свестрано бавио се романтизмом, односно књижевношћу „Вуковог доба“ које је, према његовим схватањима, обухватало дуго раздобље између 1814. и 1880. године. Он је био успешан критичар пре свега зато што је комбиновао ствари које не иду лако заједно: елементе наслеђа позитивизма са духовно-историјском методом и снажну парадигму генетско-контактне компаратистике са типолошким истраживањима. У тексту се указује и на оне увиде који су данас, после дубоких преображаја у поимању књижевности, културе и друштва у протеклих неколико деценија, тешко одрживи. Напослетку се указује на нелагодну чињеницу да дело овог аутора нема праве настављаче у садашњем тренутку српске науке о књижевности.

Кључне речи: Драгиша Живковић, књижевна критика, романтизам, историзам, национална књижевност, светска књижевност, биполарне типологије, процес изградње нације, Лаза Костић

Историја књижевне критике у XX веку не може се приказати као хармонична слика. Будући да унутар ње царују несклад, несугласице и непрестане размирице, јавила се код критичара и њихових тумача потреба да се објашњавају полазне тачке и касније позиције. Незаобилазно питање у оваквим дискусијама гласи: како књижевна теорија и књижевна критика стварају појмове? Чињеница је да појмови до којих оне долазе не настају искључиво на основу саме књижевне праксе, дакле посматрано изоловано или „аутономно“, већ је пре реч о томе да се одређени садржаји књижевности препознају као део ширих структура. Романтизам је појам који то можда најбоље показује: он у књижевној критици има дуго трајање, а његови садржаји су током времена били обесхрабрујуће променљиви, тако да је данас потребна историзација његовог разумевања унутар појединачних или генерацијских књижевнокритичких стремљења и ширих поредака дискурса у чијим оквирима су се она остваривала.

Оправдано је оцењено да Драгиша Живковић (1914–2002) представља прелазну фигуру српске књижевне критике, јер је у свом раду

настојао да стопи наслеђе ранијег историзма и библиографског позитивизма са одређеним компонентама модерних књижевних теорија.[1] Кључни књижевнокритички допринос „класика модерне српске науке о књижевности“[2] везан је за изучавање „нове“ (Јован Скерлић) или „новије“ (Стојан Новаковић) српске књижевности, коју је сагледавао у компаративном контексту, доспевши тако и до оригиналног покушаја стварања нове периодизације наведеног раздобља. Период којим се овај проучавалац истрајно бавио јесте романтизам, односно „Вуково доба“ које је за њега обухватало дуго раздобље између 1814. и 1880. године:

> Од свих стилских праваца нововековне европске литературе, *романтизам* је имао најпресуднијег значаја за формирање нове српске књижевности XVIII и XIX века.[3]

Премда је још 1924. године Лавџој [A. O. Lovejoy] одбацио термин романтизам у једнини због тога што ствара лажно јединство и кохеренцију,[4] идеје о овом покрету су се, наравно, гомилале све до данас, а грозничаво су се мењале и књижевне методологије. У ствари, могло би се тврдити да је овај покрет (епоха, период...) у протекле две деценије доживео кореницу ревизију захваљујући томе што су се на њега ослониле разнородне постмодернистичке књижевнотеоријске поставке.[5] Циљ овог рада је да оцени како Живковићево дело, са посебним освртом на његово разумевање поменутог покрета, изгледа када се осмотри кроз призму нашег времена и појединих његових представа и сазнања. У променљивости и у току развоја и мена појма у дискусијама о књижевности, култури и филозофији постоје етапе и свакако је један од наших задатака да те етапе осветлимо, јер уколико је иоле самосвесно, критичарево дело је дискурзивно утемељено, те стога може имати смисла само уколико га је могуће сместити у одређени контекст, а тек остаци у односу на дату дис-

---

[1] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 657.

[2] Видети: Душан Иванић, „Класик модерне српске науке о књижевности“, у: Драгиша Живковић, *Српска књижевност у европском оквиру*, Српска књижевна задруга, Београд, 2004, стр. VII–XXIX. Делу Драгише Живковића посвећено је неколико темата у часописима: видети: *Књижевна реч*, бр. 271, јануар 1986; *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 42, св. 1–3, 1994; *Књижевност*, бр. 6–7, 1995.

[3] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, Просвета, Београд, 1994, стр. 65.

[4] Arthur Lovejoy, “On the Discriminations of Romanticisms”, *PMLA*, vol. 39, no. 2, 1924, 229–253.

[5] Примера ради, то убедљиво показује Најал Луси [Naill Lucy] у књизи: *Постмодернистичка теорија књижевности*, прев. Љиљана Петровић, Светови, Нови Сад, 1999.

курзивну ситуацију делу додељују вредности које превазилазе одређено доба.

Једној од тих етапа припада и рад Драгише Живковића, истраживача који је, као што је поменуто, свој рад превасходно усмеравао ка књижевним појавама у српској књижевности у XIX веку, односно ка стилским правцима које означавамо као бидермајер, романтизам и реализам. Поред тога што је „случај" романтизма сам по себи занимљив у модерној књижевној критици, додатни разлог за опредељење да осмотримо Живковићеве погледе на овај покрет, лежи у схватању које је шире од његовог настојања, али у које се оно уклапа: то је идеја да је романтизам био формативни период за формирање српске књижевности као важне, ако не баш и кључне силе унутар српске културе. У Предговору за издање *Европских оквира српске књижевности* из деведесетих година, које је замишљено као синтеза његовог рада, може се прочитати критичарева идеја водиља:

> Централно место при томе припада XIX веку, у коме се српска књижевност остварује као оригинална национална књижевност новијег доба и у коме се, као таква, спаја са осталим европским књижевностима, постајући њихов саставни део и дајући тиме допринос ономе што је још Гете сагледао као јединствену, 'светску књижевност'.[6]

Када поближе осмотримо овај одломак видећемо да је он обележен терминима као што су „оригинална национална књижевност" и „светска књижевност", те да се настоји показати како је између њих постигнута симбиоза. Романтизам је, сходно томе, формативан на два начина, јер наша књижевност у том раздобљу, а у духу либералног национал-хуманизма, постаје и српска и европска. Наравно, процеси укључења националне књижевности у токове европске, односно светске књижевности су сложени и не би требало олако да прећемо преко ових речи. Посебно бих желео да се задржим на чињеници да се овде Живковић позива на *Weltliteratur*, Гетеов [J. W. Goethe] израз чијим садржајима би се, како ми се чини, требало вратити на тренутак да бисмо боље разумели смисао и домашај овог компаратистичког књижевноисторијског и књижевнокритичког подухвата.

Због непрестаног понављања израз је постао саморазумљив, али чини се да тек када оживимо његове изворне садржаје постаје јасније у ком смислу Живковић сматра да се српска књижевност укључује у садржаје европске књижевности. Одмах без улепшавања ваља рећи да је овај Гетеов израз често погрешно разумеван или је напросто употребљаван

[6] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 6.

без познавања изворног контекста. Он нема много заједничког са уобичајеним историјама „светске књижевности“, као ни са ремек-делима интернационалне књижевности, универзалном супстанцом свих великих књижевности или са оним делима која су остварила знатан међународни утицај. Уосталом, Гете није дао прецизно одређење термина, али се његово значење изводи из честих помињања у писмима, разговорима и белешкама, као и у његовој властитој пракси „светске књижевности“. Термин има више значења и обухвата следећа три аспекта: све форме посредовања између литература различитих народа; све начине помоћу којих се стичу знања о другим литературама, њихово разумевање и прихватање, односно љубав и толерантан однос према њима; интересовање за инострани пријем властите књижевности. Укратко, *Weltliteratur* је за Гетеа било тржиште међународног књижевног саобраћаја, које укључује преводе, критике, часописе посвећене страним књижевностима, инострани пријем појединих дела, писма, путовања, сусрете, кружоке. У том смислу је „светска књижевност“ поље рада а не некакав апстрактни, далеки ентитет. Главна врлина Живковића као књижевног критичара лежи управо у непрестаном ослањању на вишезначни концепт *Weltliteratur*. Он је истрајно и успешно радио на томе да српску књижевност постави у шири контекст у динамичком смислу истраживања веза, али и конвенција, поредака дискурса који су део интернационалног књижевног саобраћаја. Њега занима такође светска књижевност као поље рада: он се увек пита шта је преведено, ко је од писаца и када нашој култури постао познат и како се одвијала рецепција његовог дела. Код Живковића нема априорних хијерархија, јер је свестан да су и дела маргиналног карактера доприносила креирању новог духа у књижевности и култури.

Иако се Гете занимао за архетипску природу литературе, веровао је да она живи и да је доступна само кроз различите књижевности. По њему, управо ту разноликост треба очувати. Разуме се да он такву концепцију дугује Хердеру [J. G. Herder], аутору којег Драгиша Живковић оправдано сматра кључним за производњу дискурзивних околности унутар којих је уопште било могуће мислити постојање националних књижевности малих народа. Живковић чак сматра, премда за то не излаже аргументе, да се ни код једног словенског народа нису стекли тако повољни услови за практично прихватање Хердерових идеја као код Срба. Немогуће је, наравно, оспорити да је у духу XIX века, модерности и самог романтизма, сусрет Вука (који се са Хердеровим радом упознао преко Копитара) и Гетеа (који се са Хердером упознао седамдесетих година осамнаестог века у Страсбуру) најбољи симбол уградње националне у светску књижевност. Без обзира на могуће амбиваленције, фигура овог сусрета без икаквих преувеличавања обележава епоху: за Живко-

вића и не само за њега, то је важна страна српског романтизма и његове политике, поетике и естетике.

Живковића су заокупљале биполарне типологије својствене модерни и сам је оцртао њихов развој од А. В. Шлегела [A. W. Schlegel] (поетично и непоетично), Шилера [F. Schiller] (наивна и сентиментална поезија), Ничеа [F. Nietzsche] (аполонијско и дионизијско стварање), Маркса [K. Marx] (шилеризирање и шекспиризирање), Велфлина [H. Wölfflin] (ренесанса и барок), Фрица Штриха [F. Strich] (класична и романтична књижевност), Ј. Фолкелта [J. Volkelt] (пет парова стилских биполарности) и Ј. Скерлића (идеализам и реализам).[7] Задивљен оваквом традицијом и Живковић ствара пар *хердеризирање/шилеризирање* помоћу којег жели да опише, али и објасни књижевну динамику у српској књижевности XIX века. Док је Вук, преко Копитара, био поборник и реализатор Хердерових идеја, његови противници били су, према овом схватању, заступници упрошћене кантовско-шилеровске естетике у рационалистичком кључу.

Када се овакво инсистирање на биполарној типологији осмотри из угла нашег времена, било би нужно изнети неколико критичких примедби. Са становишта одређених лекција деконструкције и постструктурализма не постоје стабилне структуре са којима рачуна оваква „уређена" типологија, упрошћавајући и прикривајући притом динамику реалних сила у пољу књижевности, уметности и културе. Наиме, елементи ових бинаризама нису симетрични, јавља се нестабилност и оптерећеност апоријама, међусобно супротстављени појмови се заправо прожимају. Утисак је стога да је са „хердеризирањем" ствар нешто јасније него са „шилеризиријем"; потоње би захтевало знатне дораде, ако би икако могло да постане прихватљиво. Чињеница је да се рад Вука Караџића мора разумевати не само као делатност смештена у оквире књижевног поља, већ и унутар процеса изградње нације [*nation-building*], односно као важан агенс у стварању нације као замишљене заједнице: „Вук је извршио не 'језичку реформу' него праву *културну револуцију*, и то *читавим* својим радом".[8] Народњачки правац је права европеизација Србије у културном смислу:

> Са романтизмом српски народ је успоставио своју посебну националну и општу савремену културу, и тако се интегрисао са европском културом XIX века.[9]

---

[7] *Исто*, стр. 15–17.

[8] *Исто*, стр. 192.

[9] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, Просвета, Београд, 1994, стр. 270.

Чини ми се да је такву Вукову улогу данас, након појаве радова Ерика Хобсбаума [E. Hobsbawm], Ентонија Смита [A. Smith] или Бенедикта Андерсона [B. Anderson], веома тешко аргументовано оспорити, а да се при том сасвим не одустане од концепта модерне државе и њених установа. Чињеница је, дакле, да је рад Вука Караџића део разумевања и настанка српске нације у склопу либералног национализма XIX века који је захтевао да нација постане држава-нација уређена пре свега на принципима заједничке културе и њених установа (укључујући ту и заједнички књижевни језик). Живковић то спретно подвлачи тако што језик схвата као дискурс, и тиме Вукову језичку реформу посматра у ширем контексту европеизације Србије.[10] Посматраче не би зато требало да чуди привидни парадокс до којег Живковић долази, а који се односи на чињеницу да је српски романтизам, што је више био народскији, био у уметничком погледу ближи европском.[11] Исти овај увид, наравно, показује колико су чисте бинарне опозиције нестабилне: понародњавање је, дакле, доприносило бржем развитку модерне српске књижевности, јер је функција народног језика у нас у XIX веку била слична оној коју је он имао у раном модерном добу у романским земљама. Такође, треба се присетити да је у најранијем сукобу старих и модерних, крајем седамнаестог века, у Француској, главни заступник потоњих Шарл Перо [C. Perrault] истовремено био сакупљач народних бајки.

Питање је како данас оценити – нарочито уколико о књижевности размишљамо као о дискурсу који настаје унутар ширег поља које она не може да контролише и којем није надређена – Живковићево инсистирање на томе да је српска књижевност „неконтинуирана“, односно „дисконтинуирана“.[12] У бољем разумевању ове оцене изречене са хуманистичких висина помаже подсећање да он до те идеје превасходно долази на основу читања класичног дела старије компаратистике, монографије Пола Ван Тигема [Paul Van Tieghem] о европском романтизму. У једној напомени критичар наводи следећи став познатог француског компаратисте:

> Те подунавске и балканске књижевности, које у XIX веку бележе своје рођење и препород, романтичне су од свога почетка, без борби, без живих дискусија књижевних, јер оне нису знале за школу класицизма коју је требало рушити, јер су најбитније тежње европског романтизма – слобода, страсна чежња, укус за боје, идеализам, култ националне прошлости,

[10] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 200.
[11] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, стр 33.
[12] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 26 и другде.

заједничност са националном душом биле инхерентне њиховом властитом духу.[13]

Као и већина тадашњих компаратиста, Пол Ван Тигем је био поборник „опште књижевности" као повлашћеног израза онога што се помало духовито може назвати западњачки *Geist*,[14] односно скуп знања, веровања и уверења који су довели до стварања западног књижевног канона. За Живковића, као следбеника такве традиције, нема никакве сумње да је српска књижевност била пратилац европских кретања иако је имала „већег или мањег заостајања, или напоредног кретања, али на неким споредним колосецима, на мало познатом језику".[15] Данас би се пак могло говорити о културној хегемонији и доказивати како су овакви ставови Ван Тигема пример једне врсте егзотистичког наслеђа у француској култури.

Овде се враћамо претходној тези о народњачком правцу и процесу изградње нације. Аргумент је следећи: у „хаотичности" збивања у првој половини XIX столећа, постојала је идеја водиља, а то је стварање оригиналне националне књижевности.[16] Није потребно рећи да се, у складу са оваквим погледима, тек са оригиналном националном књижевношћу ступа у повлашћене просторе *Geist*-а. То је, након идеје „светске књижевности", друга важна тачка, која нас води ка прецизнијој интерпретацији политичких аспеката поетичких промишљања унутар једног тока српске књижевнокритичке традиције. Ова тачка је повезана и са Живковићевим покушајем да „оправда" закаснелост српског романтизма. Као у некаквој добро сазданој материјалистичкој теорији друштва, било је потребно нешто што ће да попуни уочене празнине у „развоју". Јасно је да српски романтизам није преузео много од високог немачког романтизма. За то постоје, према Живковићу, два разлога: прво, поједини аутори и њихова дела су били езотерични не само за српску, већ и за публику у оним земљама где су се јавили; друго, бидермајер је заправо био одомаћен ток „кроћења романтизма" у књижевностима на немачком и као такав је утицао на српску књижевност.[17]

---

[13] Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans le littérature européene,* Paris, 1948, str. 243; нав. према: Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 58, нап. 2.

[14] Видети: Anthony K. Appiah, "*Geist* stories", *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, ed. Charles Bernheimer, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1995.

[15] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 33.

[16] *Исто*, стр. 35.

[17] *Исто*, стр. 39. Једна значајна синтетичка студија, већ по свом наслову: „Кроћење романтизма: европска књижевност у доба бидермајера", јасно казује о чему је реч; виде-

На страну неодрживост појединих бинаризама, чињеница је да код Живковића преовлађује тачан став да је однос „српске књижевности романтичарског смера према европским књижевностима врло (...) сложен и врло специфичан“.[18] У сваком случају, „романтизам је имао најпресуднијег значаја за формирање нове српске књижевности XVIII и XIX века“.[19] Теза о формативној улози романтизма у европској култури је већ дуго присутна, сетимо се, рецимо, реченице Исаије Берлина [I. Berlin] из 1965. године:

> Значај романтизма јесте у томе што је то највећи скорашњи покрет који је трансформисао живот и мисао Западног света.[20]

Сходно томе, Живковићу је јасно да је у питању велики преображај који је био нужан у модернизацији српске књижевности и културе. Иако у периодизацијским покушајима настоји да створи релативно чисту слику, у радовима о романтизму он овај појам узима у:

> најширем могућем значењу, почев од европског сентиментализма и предромантизма, па преко ‘зрелог’ романтизма у Немачкој, Енглеској, Француској, сво до оних прелазних епоха и мешовитих стилских појава које карактеришу поједине европске литературе прве половине и средине XIX века (...).[21]

У ствари, Живковић је део једног ширег струјања које је романтизам инаугурисало у формативни период европске културе у смислу развијања нове индивидуалности и новог погледа на свет, чије ће карактеристике задржати и наше доба.

Важно је уочити да је код Живковића највиталније то што он романтизам разумева као поредак дискурса. Истраживач несклон историзацији књижевних феномена, већ некој врсти пројекције наводно иманентних вредности на прошлост споља или апликацији готових увида, када говори о романтизму трудиће се да се држи врхова европске књижевности. То ће му мало или нимало помоћи да разуме српску књижевност, јер одређена раздобља производе вредности и објекте, укључујући и само књижевно поље, кроз своје дискурсе, а дискурси имају путање које је потребно пажљиво истражити. Овде је врло корисно сучелити увиде

ти: V. Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge (Mass.), London, 1984.

[18] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, стр. 236.

[19] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 6.

[20] Isaija Berlin, *Koreni romantizma*, prev. Branimir Gligorić, Službeni glasnik, Beograd, 2006, str. 17.

[21] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 66.

Драгише Живковића из рада „Типолошке особине романтизма у српској књижевности“ из 1977. године и Герхарда Хофмајстера [G. Hoffmeister] из студије о немачком и европском романтизму објављене 1990. године. Ово поређење би требало да говори само за себе и непотребно је додатно га анализирати у овом контексту.

Као што је познато, Живковић издваја следеће карактеристичне црте српског романтизма, односно романтизма „недржавних или малих народа“: конституисање књижевног језика; народна књижевност као основица уметничке књижевности; снажно историјско осећање и оживљавање националне прошлости; анахронична мешавина стилских праваца и асимиловање предромантичарских стилских црта европске књижевности; релативизација природе и трајања романтизма.[22] Хофмајстер у својој прегледној књизи покушава, на основу исцрпних анализа уметничке и критичке литературе да издвоји одређени број заједничких особина овог многоликог европског покрета. На првом месту је значај Француске револуције, на чијој позадини се јавља и убрзање еманципације уметника од правила и сижеа старих, што је резултовало новим принципима стваралаштва (стварање на основу унутрашњих правила, маште и осећања; прекид са реторичком традицијом и нормативним поетикама). Почетно одушевљење се претворило у разочарање, што доводи до значајне поларизације у Европи на конзервативне и либералне тенденције. У Немачкој је *Historismus* праћен обновом интересовања за средњи век и за традиционалне изворе (*historische Romantik*), али ваља упозорити да се савремена национална проблематика разрешава понекад бекством у прошлост. Ослобађање од жанровских принуда је омогућило експерименте са старим и новим формама, а значајан утицај на уметничку поезију имало је и сакупљање народних песама. Интерес за *Weltliteratur* је био значајан за ширење романтичарских идеја, јер постају значајни судбина дела и токови утицаја. Осим тога, романтичарски песници су изразили нову наклоност према природи и присвојили сентименталистичко наслеђе анализе „садржаја“ срца. У оквиру одушевљења Средњим веком јавља се и једна хришћанска реакционарна тенденција, која је означавала прекид са грчко-латинским наслеђем; с друге стране се јавља и напад на хришћанство (*satanische Romantik*). Напослетку, Хофмајстер подвлачи истовременост ових токова, али уз изузетак словенских књижевности.[23]

[22] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, стр. 35–45.

[23] Gerhard Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1990, str. 110–112.

Одговор на ово поређење заправо пружа један од најбољих и најкориснијих Живковићевих радова, студија „Предромантичне и постромантичне црте у српском романтизму (На материјалу песама Бранка Радичевића)“ (1973).[24] На примеру поезије Бранка Радичевића као зачетника српског романтизма, Живковић показује и континуитет у развоју српске поезије, али и специфичне црте те поезије у односу на европске књижевне токове XVIII и XIX столећа. Овај рад јасно иде у прилог ревизије коју он иначе заступа у погледу на књижевну историју и критику неупућену у изворни контекст одређене књижевне појаве.

Но, као што је познато, поред низа вредних радова о другим ауторима, главни јунак Живковићевог књижевнокритичког подухвата је Лаза Костић, песник који је:

> целу своју поезију, свесно и зналачки изграђивао на теорији и пракси немачког и европског романтизма, извлачећи из тог поетског покрета и из његове теорије најдубље закључке о природи поезије и најефикасније поступке за поетско стварање.[25]

Дуализам присутан у тумачењу романтизма је оваплоћен у Костићу, а односи се на наводно или заиста плодан укрштај народњачке парадигме и европских књижевних оквира. С једне стране,

> Лаза Костић је чак и седамдесетих и осамдесетих година, у низу својих предавања, чланака и студија [...] хтео да заснује српско право, морал, религију, естетику и филозофију на етици и естетици српских народних песама.[26]

С друге стране, Живковић тврди у једном другом тексту да је песник:

> свесно и зналачки изграђивао на теорији и пракси немачког и европског романтизма, извлачећи из тог поетског покрета и из његове теорије најдубље закључке о природи поезије и најефикасније поступке за поетско стварање.[27]

Костић је, дакле, најизразитија романтичарска појава у српској култури, узевши укупно у обзир његов национално-политички рад, однос према српском друштву и његовој историји, као и његово разумевање језика, улоге народне поезије, те његов обрт и бекство у једну врсту ескапизма

---

[24] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, стр. 7–35.

[25] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности IV*, Просвета, Београд, 1994, стр. 21.

[26] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 211.

[27] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности IV*, стр. 21.

који је врхунио у симфонији језичких и поетичких остварења романтичарске љубави и антропоморфизације хришћанског поретка вредности.

Утисак је да би наш данашњи поглед на романтизам морао да узме у обзир сву сложеност књижевног и друштвеног поља које је тешко излазило на крај са самим собом. Неколико аутора (Дамир Смиљанић, Драган Проле, Јован Зивлак) то је успешно учинило у једном новијем зборнику који даје унеколико ревидирани лик Лазе Костића, посматрано из перспективе савремености.[28] У лику и делу овог песника видимо све парадоксе рецепције романтизма у српској култури, укључујући и оне које садржи Живковићев књижевнокритички подухват. Будући остваривaн у естетском режиму уметности,[29] романтизам јесте допринoсио демократизацији културе, повлашћујући динамичну грађанску класу; подстицао је не само националну диференцијацију и стварање националног карактера, него и процес индивидуације и ослобађања појединца. Иако то Живковић нигде отворено не каже а по свему судећи ни не помишља на то, из његових излагања дâ се, упркос њему самом, закључити да је Лаза Костић био песник који је изражавао сву контрадикторност служења општим интересима националне групе и настојањима да се досегне модерни индивидуализам уметничке воље која би била ослобођена прагматизма и утилитаристичких захтева у функцијама поезије. Фетишизовање супротица се може објаснити чињеницом да је уметнички живот Лазе Костића протекао у несводивим и сложеним модулацијама.[30] Иако образован и неспорно интелектуално радознао, Костић је остао у оквирима уметничке идеологије која је већ у другој половини XIX века исцрпла своје формалне и културне поетенцијале, не видећи и не прихватајући нову стварност, која је своје уметничке побуде заснивала на другачијим, мање дидактичким и просветитељским премисама разумевања човека и света.

Овде морамо да будемо барем мало филозофи да бисмо разумели о чему се ради. Наиме, Костићев неспоразум са властитим временом почива на, како оцењује Драган Проле, неодрживој претпоставци да плима различитих мисаоних пројеката сама по себи представља опасан

---

[28] Видети: *Поезија и естетика Лазе Костића: зборник радова*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010.

[29] Видети: Jacques Rancière, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011.

[30] Јован Зивлак, „Лаза Костић: фантазија светог помирења", у: *Поезија и естетика Лазе Костића: зборник радова*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, стр. 135.

и претећи феномен.[31] Уместо да настоји да проникне у повесност плуралитета и у његову духовну, па и материјалну позадину, он се радије скривао иза неприкосновене визије народне субјективности чија мудрост и племенитост, уколико остану неокрњене и историјски неукаљане са собом неминовно доносе процват и општу благодат. То је још један Костићев расцеп, где се ставови из *Основа лепоте* разликују, без могућности усклађивања, од појединих његових стихова, или размишљања изложених другде.

Питање је, наравно, колико критика, заведена „теоријом укрштаја" учитава јединство свести у Костића а колико оно заиста постоји. Још је Станислав Винавер у *Заносима и пркосима Лазе Костића* поставио право питање: „Где је крај укрштају", чему се може додати и хипотеза да је заправо значајније установити где је његов почетак. Када поставимо ово питање, осећа се у појединим његовим идејама дах тривијалног и то данас налаже опрез. Традиција је, наиме, динамичка а не статична категорија: могло би се свашта рећи о синтагми „ћутање разлика" из песме „Santa Maria della Salute". Уосталом, чини се да и Живковић слути проблем у огледу „Лаза Костић и госпођа де Жирарден". Текст почиње навођењем чињенице да Костић у трактату *Основно начело* (1884) помиње француску списатељицу Емилију де Жирарден. Живковић најпре указује да је у ствари реч о Делфини која се 1831. године удала за Емила де Жирардена [E. de Girardin], саопштава њену кратку биографију осликавајући улогу коју је имала у француској култури, али главни циљ рада је да осветли један цитат који Костић преузима од ауторке:

> Ми вам кажемо да је сличност нека врста различитости, те, ако се крајности додирују, да се противности могу сасвим сложити.[32]

Костић, разуме се, преузима ове ставове зато што се уклапају у његове идеје о укрштају супротности. Међутим, Живковић има критичку примедбу:

> Да се Лаза Костић нешто више заинтересовао за њу, за њену улогу у француском романтизму и за утицај који је та лепа и умна жена вршила

[31] Драган Проле, „Естетиком против моде", у: *Поезија и естетика Лазе Костића: зборник радова*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, стр. 28–47.

[32] Mme Emilie de Girardin, *Oeuvres complètes. Le Vicompte de Launuy, Lettres parisiennes*, Paris, 1868, tom II, str. 102; прев. Лазе Костића, нав. према: Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности IV*.

на своје савременике, можда би јој посветио више пажње и више признања.[33]

Упркос томе, на крају огледа Живковић, опет без аргумента, тврди да је преко госпође де Жирарден Костић успоставио везу са највећим именима француске књижевност XIX столећа, с В. Игоом [V. Hugo], Ламартином [A. de Lamartine], Т. Готјеом [T. Gautier] и другима. Као у случају односа према поменутој госпођи или према Фридриху Теодору Фишеру [F. T. Vischer], Костићеви укрштаји се често завршавају на пола, и он јесте остао негде на фрагменту, како је одавно запазила Исидора Секулић. Живковић је, чини се, на тренутке чак и болећив према Костићу, нарочито када сматра да је дописивање Змајеве песме „Кроз бурму" спретно; пре би се рекло да је Змајева алузивност Костићевим додатком доведена до очигледности, па чак и неке врсте тривијалне народњачке дидактике.[34] Највећи део српске критике занемаривало је лекције историзма и о Лази Костићу је писало или пише као да нам је био временски много ближи или веома далек. Резултат је често одушевљење сазнањима да је Костић читао или познавао дело овог или оног аутора, што је нека врста колонизације нашег књижевног поља, која се накнадно оправдава песниковом народњачком поетиком. Наравно, то не мора нужно да буде ваљан укрштај, а веровање у бинаризме окончава се њиховим „срећним" стапањем, по правилу само онда када то одговара политици самих критичара.

Ако бацимо поглед на шири културни контекст нашег времена, видећемо да су такви ставови помало анахрони. Живимо у времену када су идеје континуитета, симетрије, хармоније и јединства свести замењене онима дисконтинуитета, асиметрије, дисхармоније и фрагментарности. Тешко је данас, попут Костића и његових многобројних тумача, међу које спада и Живковић, заступати тезу о лепоти целине света.[35] Поштеније је разорити привидни ред универзума, деловање моћи која тај ред производи и која прикрива расцеп, расипање и пораст нереда. Естетицизам је нека врста контроле субјекта, а Костићева филозофија „укрштаја супротности" иде ка томе да „расцеп" прикаже као срећно место помирења. А субјект те теорије сигурно остаје нем пред реченицом из Кафкине познате параболе: *Dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.* Премда вероватно никада неће прећи праг смисла,

[33] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности IV*, стр. 201.

[34] *Исто*, стр. 238.

[35] Видети такође: Дамир Смиљанић, „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића", у: *Поезија и естетика Лазе Костића: зборник радова*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010, стр. 25.

животна иманенција, на коју се Костић повремено и неоправдано жалио, с обзиром на своје разнолике, не баш маргиналне друштвене улоге, неће прећи праг смисла. Она је нешто са чиме и књижевност, и књижевна критика, као и политика, морају да се изборе јер, како би то рекао Анри Лефевр [H. Lefebvre], у последњој инстанци свакидашњи живот суди мудрости, знању, моћи.[36]

Драгиша Живковић је био успешан критичар пре свега зато што је комбиновао ствари које не иду лако заједно: елементе наслеђа позитивизма са духовно-историјском методом и снажну парадигму генетско-контактне компаратистике са типолошким истраживањима. У типичном настојању модерне књижевне критике, он је размишљао о превазилажењу, односно помирењу позитивизма и духовно-историјске методе:

> Поставља се питање, како остварити разумну и задовољавајућу научну схему излагања, која би, с једне стране, посматрала књижевно дело као израз и одраз одређене друштвене средине и епохе, а с друге стране, као *посебну форму духа* која има свој унутрашњи механизам живота и кретања и која представља специфичну људску креативну духовну делатност.[37]

Он књижевност разумева, у духу модерне критике, потекле на темељима руског формализма, као:

> *систем* стилско-естетичко-идејних чинилаца који узајамно делују једни на друге и који наизменично мењају улоге за давање импулса у динамици књижевног кретања.[38]

Желео је и да се бави системским проучавањем књижевности, али тада још увек није била развијена одговарајућа критичка апаратура за то.[39] Осим тога, Живковић се повремено залаже за пројекат социолошке поетике (премда не под тим именом):

> Отуда је за проучавање и осветљење периода романтизма у овим књижевностима врло значајан и врло ефикасан социолошки приступ: које су класе и који слојеви становништва били носиоци ових национално-

[36] Henri Lefebvre, *Kritika svakidašnjeg života*, prev. Predrag Vranicki, Noemi Jungvit, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 6.

[37] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 12.

[38] *Исто*, стр. 21.

[39] „Књижевност треба посматрати као *систем* стилско-естетичко-идејних чинилаца који узајамно делују једни на друге и који наизменично мењају улоге за давање импулса у динамици књижевног кретања“ (*Исто*).

> -револуционарних кретања [...] који су све национално-социјални разлози условили настајање, ширење и трајање епохе романтизма [...].[40]

У наше време је овакав пројекат рехабилитован и разрађен радом Пјера Бурдијеа [P. Bourdieau], али још увек није нашао своје праве следбенике у српској науци о књижевности. Зато непрестано инсистирање на разумевању и друштвеног и уметничког контекста чини Живковићево дело занимљивим и данас. Поврх свега, наслов *Европски оквири српске књижевности* је аутор одабрао веома спретно и на тај начин успео да обједини своја разнолика интересовања.[41]

На крају би требало подвући да Драгишу Живковића највећма занима помирење, по чему је унеколико сличан свом омиљеном аутору Лази Костићу. Као што примећује Душан Иванић, Живковић гради покретну слику књижевних збивања тако што настоји да споји појединачни текст и период или епоху, истражује додире различитих традиција и језика и додире различитих слојева саме домаће традиције:

> Имплицитној сложености текста Живковић је додавао, у резултату изучавања и тумачења, вишеструку сложеност контекста.[42]

На једном месту, критичар наводи речи Фридриха Шлегела [F. Schegel]:

> За дух је исто толико убиствено имати систем, као и уопште га немати. Мора се закључити да те ствари треба сјединити.[43]

Колико је сам успео у томе?

Одговор на то питање треба да тражимо у његовом делу, али и међу нама, садашњим (премда не нужно и савременим) проучаваоцима књижевности. Како ћемо посматрати прошлост? За чиме у њој трагамо? Данас себе можемо већма него икад да запитамо: да ли смо, с обзиром на искуства из протеклих деценија, као култура доживели успех или крах... Ми смо некритички прихватили моделе истраживања књижевности који су засновани на *Geist*-u; утисак је да су данас ишчезли самопоуз-

---

[40] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, стр. 36.

[41] Наслов *Европски оквири српске књижевности* настао је по свему судећи по узору на један наслов Антуна Барца из 1959. године. Видети: Antun Barac, „Evropski okvir jugoslovenskih književnosti", *Izraz*, Sarajevo, br. 3, 1959, str. 245–255; Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности IV*, стр. 112, нап. 1.

[42] Душан Иванић, „Класик модерне српске науке о књижевности", у: Драгиша Живковић, *Српска књижевност у европском оквиру*, Српска књижевна задруга, Београд, 2004, стр. VIII.

[43] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности I*, стр. 25.

дање, вера или можда мера наивности да и даље на тај начин посматрамо сопствену књижевну и културну прошлост, садашњост и будућност. Живковић је био оптимиста, велики истраживач и познавалац српске и немачке књижевности, тако да је дао добру основу за даљи рад. Питање гласи: зашто данас нема амбициозних истраживача романтизма? Да ли смо дигли руке од њега? Или нам је он постао далек? Или можда мислимо да смо га довољно упознали? Утисак је да непрестано вреди подсећати на Живковићево полазиште обележено критичком сумњом:

> Појам о романтизму остао је у српској књижевној историографији још недиференцираније него појам о просвећености.[44]

Литература

Appiah, Anthony K., "*Geist* stories", *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, ed. Charles Bernheimer, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1995.

Barac, Antun, „Evropski okvir jugoslovenskih književnosti", *Izraz*, Sarajevo, br. 3, 1959.

Berlin, Isaija, *Koreni romantizma*, prev. Branimir Gligorić, Službeni glasnik, Beograd, 2006.

Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности I*, Просвета, Београд, 1994.

Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности III*, Просвета, Београд, 1994.

Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности IV*, Просвета, Београд, 1994.

Живковић, Драгиша, *Српска књижевност у европском оквиру*, Српска књижевна задруга, Београд, 2004.

Зивлак, Јован, „Лаза Костић: фантазија светог помирења", у: *Поезија и естетика Лазе Костића: зборник радова*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010.

Lefebvre, Henri, *Kritika svakidašnjeg života,* prev. Predrag Vranicki, Noemi Jungvit, Naprijed, Zagreb, 1988.

Lovejoy, Arthur, "On the Discriminations of Romanticisms", *PMLA,* vol. 39, no. 2, 1924.

Луси, Најал, *Постмодернистичка теорија књижевности*, прев. Љиљана Петровић, Светови, Нови Сад, 1999.

Nemoianu, Virgil, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge (Mass.), London, 1984.

Палавестра, Предраг, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Матица српска, Нови Сад, 2008.

[44] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности III*, стр. 9.

Проле, Драган, „Естетиком против моде“, у: *Поезија и естетика Лазе Костића: зборник радова*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010.
Rancière, Jacques, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art,* Galilée, Paris, 2011.
Смиљанић, Дамир, „Син(ес)тетичка метафизика Лазе Костића“, у: *Поезија и естетика Лазе Костића: зборник радова*, ур. Јован Зивлак, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2010.
Hoffmeister, Gerhard, *Deutsche und europäische Romantik*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1990.

Vladimir Gvozden

POETICS, AESTHETICS AND POLITICS IN DRAGIŠA ŽIVKOVIĆ'S VIEWS OF ROMANTICISM

Summary

During his fruitful career, Dragiša Živković (1914–2002) was consistently and comprehensively dealing with the Serbian Romanticism. Živković was successful literary critic mostly because he managed to combine disparate methods: the elements of positivism and the heritage of *Geistesgeschichte*; the paradigm of the old French school of comparative literature and the relatively new typological comparativism. The article also points to some of his insights, especially these based on the stable binary oppositions, that are difficult to sustain today beacuse of the ongoing profound transformation of understanding of literature, culture and society. Finally, the article points to the unconfortable fact that this author's work had no adequate succesors in contemporary Serbian literary scholarship.

Key words: Dragiša Živković, literary Criticism, romanticism, historicism, national literature, world literature, bipolar typology, the process of nation-building, Laza Kostić

II

82.09 ; 82:1

Игор Перишић
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ЕСТЕТИЧКА КРИТИКА И КЊИЖЕВНА ТЕОРИЈА
Прилог за типологизацију српске књижевне критике

Апстракт: У раду се књижевнотеоријски и књижевноисторијски прецизно покушава да покаже како се термин естетичка критика употребљавао у историји српске књижевне критике, да би се на основу тога успоставило јасно одређење овог појма. Затим се расправља какав је однос естетичке критике и књижевне теорије, да би се на концу дао предлог који би се критичари друге половине двадесетог века могли подвести под ову типолошку одредницу.

Кључне речи: естетика, естетичка критика, књижевна теорија, историја српске књижевне критике, типолошка проучавања

У типолошким и терминолошким недоумицама како би се могла именовати критика која настаје на филозофско-естетичким или књижевнотеоријским темељима, у једном ранијем тексту, у недостатку термина, али и због концепције самог темата којем је текст био намењен (требало је раздвојити тзв. дневну, текућу критику од оне са метакритичким претензијама), употребио сам термин академска критика, свестан непрецизности и недовољности такве ознаке, што је и у самом тексту тематизовано, а термин је писан под полунаводницима.[1]

У покушају ослобађања од полунаводника, при размишљању о могућој типологизацији овога пута нешто старије српске књижевне критике, дошло се до закључка да би било прецизније – када је о наведеном типу критике реч – уместо академске или универзитетске, говорити о

[1] „У ‘академску критику’ сврстале би се књиге о књижевности настале на одређеном методу, било теоријском било књижевноисторијском, односно они аутори који доказују неку тезу или разматрају неки проблем везан за књижевност и њено проучавање. Стога, ова одредница искључује монографије о писцима (или збирке есеја и критика), исписане очима заслепљеним од ‘свијетле’ величине предмета, а укључује оне књиге у којима аутор на писца и књижевност гледа кроз ‘мрачне’ теоријске наочаре. [...] Дакле, није се тражила употреба теорије, него (зло)употреба књижевности у уопштавајуће сврхе.“ Игор Перишић, „Четврта рука: један поглед на ‘академску критику’ у Србији 1991–2007“, *Сарајевске свеске*, 2007, бр. 17, стр. 95–96.

естетичкој или евентуално, што тек треба разјаснити, књижевнотеоријској критици.

А да би се сада у тексту реконструисало размишљање поводом тих питања, размишљање које није искључиво плод мојих контемплација у глувим добима ноћи већ и разговора који се одвијају при припремама за наставак едиције „Српска књижевна критика“, треба кренути од придева који је критици придодат како би се јасније истакао један њен тип, што значи од естетике као науке од које је придев изведен.

Како је у веома инструктивном уводу у своју књигу *До праестетике* Иво Тартаља сажео, естетика као наука о лепом име је добила у књизи Александера Баумгартена из 1735. године *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*. Том речју немачки филозоф обележио је увид, који постоји од давнина, да „у свеколикој уметности улогу има чулно сазнање, које може достићи савршенство мимо сазнања интелектуалног“. Естетика је тако стекла статус филозофске дисциплине која се бави чулном страном сазнања и испитује мисли о лепом и уметничком стварању. До данас се одржало значење естетике и у смислу филозофске дисциплине, али и с друге стране као појма – придевски изведеног из естетике – који покрива особину коју човек може да поседује у виду истанчаног укуса или пријемчивости за уметничке вредности. Овакву двојност, српски језик је, за разлику од неких других језика, добро осетио кроз придеве естетички и естетски. Естетичким је најпре именовао оно што је везано за естетику као филозофску дисциплину, а за оно што се тиче предмета те дисциплине (лепо, укус, истанчаност, уметност као таква) употребљава придев естетско. Естетско је дакле предмет естетике.[2] Естетичко се у најкраћем односи на филозофску дисциплину, а естетско на разноразне предмете те дисциплине. (Критика дакако јесте естетска, али таква може бити свака критика, она којој је с одређених аксиолошких позиција додељен епитет који је означава као успело или лепо написану, док је естетичка критика она која је везана за естетику као филозофску дисциплину и која свесно оперише естетичким категоријама као што су лепо, укус, безинтересно допадање...)

Иако естетичка критика јесте филозофска зато што је естетика филозофска дисциплина (понекад научно систематична, и углавном са залеђем у хипотези да је уметност орган спознаје), она није идентична са филозофском критиком која књижевном делу прилази више са његове идејне или тематске стране, а благо занемарује формални аспект књижевног дела. Стога естетичка критика – и то треба подвући – није

[2] Видети: Иво Тартаља, *До праестетике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2007, стр. 5–11.

филозофска у другим смисловима осим естетичком, није рецимо онтолошка критика, чији би прави представник био Радомир Константиновић, или антрополошка критика, што је претежно поље деловања Николе Милошевића. Миливој Солар овако формулише шта је филозофска књижевна критика у општем смислу:

> Филозофска књижевна критика тако се углавном бави анализом тема, идеја, карактера и идејном проблематиком књижевнога дјела у цјелини, а ритмички или мелодијски ефекти, метафорика која се уопће не може 'разријешити' и слично редовно јој нису у средишту пажње, ако јој већ нису потпуно изван видокруга. Тако се најчешће у филозофској књижевној критици књижевност од филозофије разликује мало или нимало.[3]

За разлику од естетичке критике као традиционалне филозофије уметности[4] у којој се методе углавном саображавају свом предмету, или му барем нису у великој мери надређене, филозофска критика се „изравно позива на неку филозофију или изравно на уму има резултате филозофске рефлексије којима се служи као претпоставкама".[5]

Естетичка критика дакле неће да жртвује уметност (књижевност) у име апстрактне идеје, али неће да жртвује ни опште теоријско-естетичке идеје зарад неке недокучиве, тајне, индефинибилне суштине уметности (књижевности). Она је, најпре би се могло рећи, иманентна самом уметничком делу, утолико што и оно настаје на размеђи чулне и интелектуалне спознаје. Ако је естетичка критика иманентна делу, она би се у извесном смислу могла довести у везу и са формалистичком критиком, пре свега због инсистирања да се објективност критичког суда заснива на естетичким начелима, што би у идеалном случају ипак било далеко од формализма како се у српској култури схвата, у култури где је залагање за чисту естетику (форму) понекад проглашава, с једне стране, антинационалном делатношћу, или, с друге, антипрогресивном, односно конзервативном работом. На пример, естетичка критика је по Светозару Марковићу вредносно негативан појам. То је критика која инсистира на универзалним вредностима, вечној лепоти и тиме спречава 'напредак' књижевности. Ипак, Марковићев суд је усмерен на критичаре из његове епохе, на шта се повремено може гледати са симпатијама због тако

---

[3] Milivoj Solar, *Književna kritika i filozofija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, стр. 183.

[4] За естетику, као *општу естетику*, домен су све естетичке манифестације у уметности и ван ње, цела сфера „лепог", док је *филозофија уметности* естетика ограничена на домен уметности. Света Лукић, *Огледи из естетике*, СКЗ, Београд, 1981, стр. 7.

[5] M. Solar, *Književna kritika i filozofija književnosti*, стр. 164.

поетски револуционарног порива превредновања савремености. Но, тзв. леви приступ књижевности увек је гајио сумњу према естетизацији критике. Нарочито су Марковићеви следбеници заступали својеврсни антиестетизам. С друге стране, они критичари – и ту не би било одвећ тешко наћи примере, нарочито у последњој деценији прошлог и првој деценији овог века – који пишу у име једне апстракције и фикције националне аутохтоности, естетичку критику одбацују као наслеђе колонизаторског евроцентризма. При таквој идеологизацији критике, естетичка критика је увек-већ проглашена формалистичким непријатељем фантазма о постојању, Бахтиновим речима, „чистог и ненатруњеног" народног израза.

Социјалистичкоугодни Драган М. Јеремић – што га, међутим, не спречава да на општем плану каже неке ствари које би се могле озбиљно узети и у постсоцијалистичкој епистеми – углавном изједначава, или их барем у сличном смислу схвата, термине естетичка и иманентна критика. Чак, по њему, иманентна или естетичка критика јесте једина добра врста критике. Она се разликује од *научне* критике која „процењује по принципу евиденције или логичке оправданости", и у том смислу би се могла схватити као утопијски или *суво* објективна.

> Уметничко дело није само објективна истина, него, најпре, субјективна уметникова истина, затим људска истина и, најзад, објективна истина. Зато критичар мора, пре свега симпатисати с писцем, затим мора бити хуман и, најзад, мора бити логичан.

Поред овог залагања за позитивну естетичку критику са моралистичким премисама, Јеремић прави разлику између естетичке и *доґматичне* критике која „одбацује сваку симпатију према писцу и делу зато што сматра да сваки писац и свако дело треба да се потчини одређеним књижевним канонима", као и разлику између естетичке и *имӣресионисӣичке* критике која полази од схватања да „књижевно дело треба да буде само повод за критичареву исповест о његовом доживљају дела". У том смислу импресионистичка критика би се могла схватити као она која настаје на схватању субјекта као понешто произвољног чиниоца који је с ону страну књижевноисторијских токова. Овако разграничена естетичка критика на концу има за циљ не само да пружа грађу историји књижевности, него и да из књижевних дела црпе вредности које ће *ӣеоријски* уопштавати.[6] У том смислу, по Јеремићу, Љубомир Недић се уздиже

[6] Драган М. Јеремић, *Кӣиӣичар и есӣеӣски идеал*, Графички завод, Титоград, 1965, стр. 8–10.

изнад свих претходних српских критичара јер је први створио „критику која је почивала на естетичким принципима“.[7]

Ове дихотомије најопштијих типова критике Предраг Палаве-стра сажима у увиду да постоји општа супротност импресионистичке и естетичке критике, ‘књижевне’ и теоријске критике, супротност која би се такође могла именовати и разликом спонтане и стручне критике. Палавестра тврди да је видљив антагонизам између филолошког метода у историји књижевности и „естетичке критике укуса“,[8] при чему би се ово друго имало сматрати крајношћу критике која у својим уопштавањима иде ка естетици као филозофској дисциплини и у којој је, у кантовској традицији, суд укуса критеријум на основу којег се заправо та дихотомија хоће превладати, али на једном начелном, филозофском нивоу, као спој човекових чулних и интелектуалних сазнајних моћи. Мада сам у тексту „Историја и амандмани“ тврдио да је Палавестра отишао у једну крајност, потпуно потцењујући ову другу, естетичку или теоријску врсту критике, чини се да је такав закључак – као што је уосталом тамо и, оксиморонски, имплицитно наглашено – примерен за новију критику, критику коју он именује критиком у постмодернистичком периоду. При поновном ишчитавању његове монументалне *Историје српске књижевне критике*, стиче се утисак да је Палавестра при портретисању књижевних критичара из ранијих епоха био толерантнији у судовима и да се трудио да естетичку критику прикаже у објективнијем светлу. Као што је поводом Павла Поповића приметио: „Знао је да познавање теоријских токова само може унапредити метод књижевне историје и науке о књижевности“,[9] и сам је Палавестра, из данашње постполемичке перспективе читано,[10] када се разматрање фокусира на старије књижевне

[7] Исто, стр. 22. И касније, када говори о Богдану Поповићу, Јеремић износи уводно запажање које би се могло сматрати једном од скоро-па-дефиниција естетичке критике: „Критика Богдана Поповића, међутим, није била импресионистичка, већ је свесно и систематски почивала на једној естетици и донекле је изграђивала. Она није била ни толико стална и непрекидна да би била окренута читаоцима, ни толико ангажована да би служила као непосредна потпора писцима, ни толико обимна и богата да би представљала припрему за историјско-књижевне синтезе. Њен циљ је био, пре свега, да на појединим књижевним делима открива опште естетичке принципе“. (*Исто*, стр. 67)

[8] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, том II, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 457.

[9] *Исто*, стр. 460.

[10] Видети: Игор Перишић, „Историја и амандмани“, у: *Историја и теорија српске књижевне критике: Зборник радова са научног скупа „Теоријске основе и културно-историјски контекст српске књижевне критике у светлу* Историје српске књижевне критике 1768–2007 *Предрага Палавестре“*, ур. Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009, стр. 189–201. Палавестрино аристократско занемаривање теорије – имплицитно у корист саме теорије – најбоље се уочава када у иначе изванред-

теорије, сигурно владао теоријским апаратом и терминологијом, само што то није хтео да ставља у први план.

На основу ових, показало се, општеприхваћених дихотомија у типологизацији српске књижевне критике, може се закључити да је естетичка критика ако не увек супстанцијално, оно типолошки супротстављена оној која се може схватити као у најширем смислу књижевноисторијска. Књижевноисторијској критици није циљ нити да успоставља вредносна мерила (што би била текућа, дневна критика), нити да утврђује законитости настанка уметничког дела (што би била поетика), већ да осветљава контекст књижевног дела, сведочећи о њему као чиниоцу духовне и културне климе једног доба. Из овога би се могло прочитати да би по својој супротстављености књижевноисторијској конкретности и поетика, као грана науке о књижевности којој је циљ да опише опште законе настанка књижевног дела, могла постати даватељка придева општијој врсти критике, чинећи тако терминолошко кумство појму поетичке критике. Међутим, поред овог значења поетике у смислу гране науке о књижевности која се бави општим законитостима настанка књижевног дела, од руских формалиста, преко француских структуралиста, усталило се мишљење да је поетику могућно употребљавати у још општијем смислу, синонимно са терминима наука о књижевности и теорија књижевности.[11] На том терминолошком трагу, и поетичка критика постала би теоријска критика, и ту долазимо до још једне недоумице.

Недоумица се огледа у тешкоћи успостављања разлике између естетичке и теоријске критике. Ова два термина се такође могу синонимно употребљавати. То чини, рецимо, Драган М. Јеремић. Пишући о Скерлићу, он каже и ово:

> Ако се данас говори о критици, онда се с правом може рећи да је српска књижевна критика увек била обојена било чисто политичким било књижевно-политичким странчарством. Оно што је њој увек мање-више недостајало, то је била солидна теоријска спрема и настојање да се о уметности суди по чисто естетичким мерилима. Скерлић је много урадио за уздизање угледа критике у српској књижевности и обавио огроман посао око кла-

ном портрету Николе Милошевића, за разлику од каснијих спочитавања за учауривање језика критике у суви професионализам, њему замера да су му књижевни и естетички критеријуми од споредног значаја, јер је као „некадашњи марксистички васпитаник [...] превидео творачка начела и естетску аутономију књижевности, занемарујући да у књижевности, поред човечанских, постоје и посебни, стваралачки и естетски захтеви“. (П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, стр. 551–552.)

[11] Опширније о историјату термина поетика видети: Игор Перишић, „Прилог за дефиницију термина *аутопоетика*“, *Књижевна историја*, Београд, 2005, год. XXXVII, бр. 127, стр. 615–626.

> сификовања праваца и одређивања вредности појединих писаца, али није поставио темеље за једну *теоријску, естетичку* критику.[12]

Ово имплицитно изједначавање теоријске и естетичке критике, на другом месту Јеремић ће експлицитно формулисати, тврдећи да „теорија књижевности није ништа друго него књижевна естетика". Ако је тако, ако су и теорија књижевности и књижевна естетика метакритике, онда је заиста оправдано употребљавати термине естетичка и теоријска критика као синониме. Међутим, ипак ту постоје мале разлике. И сам Јеремић при изједначавању ових термина није се позивао на тзв. чисту естетику, већ на *књижевну* естетику, што би био појмовни корелат теорије књижевности. И на основу ове мале разлике, ствар није одвећ компликована за терминолошко разлучивање. Теоријска критика у подручју књижевности, прецизности ради, тако би се могла називати *књижевнотеоријском* критиком која би била на известан начин сродна естетичкој критици.

А што се тиче теоријске критике *per se*, у извесном терминолошком обртању, теорија би се тако могла схватити као опште име за церебрални, интелектуални, академски, универзитетски, филозофски поглед на свет, заправо као она која примат даје, како би то рекао Богдан А. Поповић, начелима над делима. Тада би и естетичка критика била она која књижевном делу приступа са залеђем у естетици као филозофској дисциплини, при чему није од малог значаја ни формално образовање критичара, тј. да ли су студирали филозофију и естетику а не чисту књижевност. (Наравно да се студирање узима у смислу посвећености једној дисциплини, а не у строгом, дипломом верификованом предузећу.) И то је чини се најбезболнији и најчистији начин да се типолошки рашчисти ствар. При томе само треба нагласити да се придев теоријски узима у начелном смислу, да је придев естетички подврста тог начелно теоријског појма, док је наравно књижевнотеоријско дериват или подврста естетичког, заправо естетика примењена на књижевну уметност.

Стога би јасна терминолошка дистинкција могла изгледати овако:

1. Теоријска критика би било опште име за критику која није импресионистичка, спонтана итд., тј. – позитивно дефинисано – за ону критику која је заснована на неким 'научним' начелима или методологији. (Уосталом, у последње време све се више говори о Теорији као оквирном појму који мапира интердисциплинарни приступ разним хуманистичким областима, рецимо књижевности, филозофији, историји. На основу тога, за

[12] Д. М. Јеремић, *Критичар и естетски идеал*, стр. 48–49, курзив И. П.

разлику од старијих терминологија, теорија би било шире име од филозофије, па самим тим и естетике.)[13]

2. Естетичка критика би била она критика која залеђе има у естетици као филозофској дисциплини, критика дакле која испитује уметност као врсту људске спознаје.
3. Књижевнотеоријска критика би била, на концу, критика која настаје на књижевној теорији као *књижевној* естетици, дакле естетици суженој на област књижевности.

У начелном смислу чини се да су ове дистинкције јасне. Међутим, када се оне покушају применити на конкретне критичаре, највећа тешкоћа би била, како је већ речено, разграничење естетичких од књижевнотеоријских критичара. И о томе ће више бити речи када се дође до предлога који би од критичара из корпуса који нас занима могли бити сврстани у тип естетичке критике.

Што се тиче досадашње примене појма естетичка критика у историјама српске књижевне критике, најупадљивија његова имплементација налази се у књизи *Критичка свест у српској књижевности* Милана Радуловића. Овај пост-модерни и постсекуларни књижевни мислилац при почетку своје каријере разматрао је историјат српске естетичке критике од просветитељства до критике после Другог светског рата. Радуловић одмах ставља до знања да ће у књизи направити мали одмак од такве критике, јер је по његовом мишљењу она постала израз владајуће књижевнокритичке идеологије, да би се – сматрајући да је естетичка критика исцрпла своје могућности – заложио за „ангажовану естетску критику" (што ће ставити и у поднаслов књиге), која би се бавила од „естетске ширим функцијама уметничког текста". Но, основне поставке и дефиниција естетичке критике – јасне су. Наиме, ако је владајући став гледе књижевног дела тај да је оно „специфичан вид стварности и посебно биће у свету (културе)", те да је књижевност „аутохтона духовна и аутономна културно-производна делатност", онда је сасвим логична и полазна дефиниција естетичке критике: „Спознајом књижевности као посебне стварности бави се естетичка критика".[14] А то је све на трагу модерне естетике која на Кантовим инспирацијама уметничко дело схвата као средство чулно-конкретне врсте филозофске спознаје. По томе, естетичка критика би, у неку руку, била једна универзална, ванвременска врста критике. Али – и то је главна теза Милана Радуловића – и естети-

[13] Видети на пример: Едвард Саид, *Култура и империјализам*, прев. Весна Богојевић, Београдски круг, Београд, 2002, стр. 561.

[14] Милан Радуловић, *Критичка свест у српској књижевности: Ангажована естетска критика*, Вук Караџић, Београд, 1984, стр. 7.

чка критика је увек била мање-више ангажована, не само друштвено, већ и историјски:

> У естетичкој критици у српској књижевности ова друштвена димензија изразито је наглашена, до те мере да је повремено естетичка критика постајала центром, организатором и вођом књижевне идеологије – оне идеологије која је увек била у опозицији према идеологији владајуће класе или групе. И онда кад је привидно тумачила и афирмисала духовне интересе владајуће класе и њено схватање 'лепог', естетичка критика је била такав облик критичке свести који је – инсистирањем на идеалном, људском и духовном у владајућој идеологији – стварно представљао опозицију реалној политичкој прагми и културној политици конкретне власти.[15]

У наведеном пасусу се види да се овако проширено значење естетичке критике, заправо својеврсно растезање појма – растезање које иде до тога да потпуно одбаци од себе придев естетички и постане критика по себи – тежи ка, таутолошки али тачно, критичкој функцији критике, у традицији онога што је Предраг Палавестра формулисао као критичку функцију књижевности уопште. (Но, поставља се онда питање зашто је било потребно дефинисати појам естетичке критике, да би се он током целог излагања оспоравао, поништавао, па понекад и поново афирмисао, у циљу формулисања ангажоване естетичке критике, која није ништа друго до критичка критика, или, краће, критика по себи.) Заправо Радуловић критикује естетички формализам, нагласак на објекту, форми, а то је оно што би термин естетичка критика – по томе како се у овом тексту разуме – најпре требало да покрива.

У полемичком пориву, као политици пријатељства, навешћу један замимљив пример. Нарочито је, у Радуловићевој књизи, у поглављу о Вуку Караџићу изражена тенденција трансгресије естетичке критике. У складу са романтичарском естетиком и идеологијом субјективизма, Вук је, тврди Радуловић, формулисао једну нову „*национално* романтичарску естетику, изведену из народне књижевне и културне традиције".[16] Увелико проблематична тврдња да је Вуков културолошки шок, дисконтинуални рез са традицијом културе, висок сазнајни и етички идеал српске критике, оправдава се тиме што је Вук захватио са извора колективног естетског идеала, у супротности са наводно апстрактном просветитељском естетиком, као да су естетичке и филозофске категорије нешто вештачки наметнуто, а не оно што се више од две и по хиљаде година таложи у традицији европске културе, што значи и европског

[15] *Исто*, стр. 10–11.
[16] *Исто*, стр. 34.

народа. А српски народ је европски – и то није политички став, већ географска чињеница и културолошка датост. Све људско, па и филозофија и естетика, по свом пореклу је народно, изникло из умовања даровитих појединаца. Народ није само пук, већ и образована елита. Вуков протокомунистички културолошки програм, истичући наводну народну аутохтоност насупрот апстрактних владајућих начела, свакако је, већ у зачетку, био једно револуционарно насиље које је подршку итекако нашло у наступајућим владајућим популистичким идеологијама. Но, не улазећи дубље у расправу о користи и штетности Вука Караџића за српску културу, битно је истаћи да због оваквих убеђења онда и естетичка критика у случају вуковске традиције постаје заправо *антиестетичка* критика (али и у томе се крије једна естетика, она национално-романтичарско-народњачка), антиестетичка зато што у себи заправо садржи сасвим супротна начела од оних на основу којих се овде појмовно мапирала естетичка критика, пре свега на одрицању од естетике као филозофске дисциплине и афирмацији индивидуалног укуса, што ће пре бити један од неформулисаних догмата импресионистичке критике. Ова тврдња налази потврду у следећем цитату:

> Књижевна критика као облик свести о реалној књижевној продукцији једнога времена, а *не као облик свести о свеважећим и апстрактним философским категоријама као што су лепо и укус*, нужно се темељи *на индивидуалном критичком укусу*, на основу којег се тек долази до идеја и сазнања што граде једну теорију или естетику. Таква методологија иманентна је природи књижевне критике као посебном облику свести о уметности и књижевности.[17]

Ипак, када дође до двадесетог века и Љубомира Недића и Богдана Поповића, Радуловић се – после исфорсиране епизоде с Вуком Караџићем – враћа на терен естетичке критике онако како ју је на почетку дефинисао. У тврдњи да је Богдан Поповић у тренуцима „одушевљења сопственом интелигенцијом и критичким умом“ био близу схватања да је „уметничка критика не само важнија од књижевности већ да је и највиши облик човековог духовног живота уопште“,[18] Радуловић – научно коректно – упућује комплимент самом теоријско-естетичком проучавању књижевности. И мада би овакво имплицитно схватање критике свакако било претерано самодопадљиво у сопственој несвести о околним духовним делатностима, естетичка критика ако хоће да оправда своје име на известан начин мора тендирати ка нареченим радикалним

[17] *Исто*, стр. 23, курзив И. П.
[18] *Исто*, стр. 67.

становиштима. У одбрани сопствене егзистенције као аутономног књижевног жанра, а не прирепка наводно јединим аутохтоним књижевним предузећима, заоштреност става је само једна од стратегија борбе за равноправну позицију у култури. Недићева кантовски и неокантовски заснована критика, као и комбинација просветитељске филозофије и енглеске позитивистичке естетике Богдана Поповића, допринели су да се у српској књижевности афирмише начин погледа на уметничко дело као на естетски предмет, да се на прави начин утемељи традиција српске естетичке критике, да се у филозофској љубави сретну национална и традиција европске књижевности и филозофије, сведочећи да то нису супротстављене традиције, већ једна једина, *наша*, европска традиција. А што би то могло од противника бити схваћено као формализам, естетицизам, то би се могло схватити као одјек оног вуковског, дисконтинуалног шока, будући да критичари индоктринисани вуковским резом повратак на праву традицију доживљавају као шта друго до – нови шок. А приговори о формализму формалистичког приступа уметности лако се, наравно, одбацују, јер формалисти не тврде, плитко, да у књижевном делу постоји само форма, већ, заступајући традиционално естетичко јединство форме и садржине, наглашавају да, у плуралистичком духу, форма њих више занима, не поричући све садржинске импликације које се могу изводити тек на основу целокупности књижевноуметничког дела. Али то дело је најпре уметничко по својој форми, и од тога свака критика, а она естетичка поготово, треба да крене ако хоће да остане у домену књижевно-уметничког. Радуловић с ваљаним естетичким разлогом примећује да је Поповићев и Недићев (формалистички) став – да „књижевна форма сама собом представља једну садржину, и да је то она садржина-форма која заснива дело као биће, која га гради као облик духовности и конституише као културни објекат“ – надаље вариран у српској естетичкој критици, и да је „поново образлаган, доказиван, али у основи није напуштан“.[19] И у том запажању види се лепа основа на којој се може истраживати даља традиција српске естетичке критике у двадесетом веку.

*

* *

Преко цитираних аутора у претходном делу текста већ се дâ наслутити мој избор који би се од критичара – који су предмет проучавања за наставак едиције „Српска књижевна критика“ – могао уклопити

[19] *Исто*, стр. 79.

у типолошку одредницу естетичка критика. Узимајући у обзир чињеницу да је у оваквој едицији на делу начело комбинације антологијских и књижевноисторијских критеријума, односно да ипак антологијско начело претеже, тј. прештампавањем текстова почашћени су најзначајнији критичари – на основу тих задатих критеријума предложио бих седам имена. То су Зоран Гавриловић, Драган М. Јеремић, Света Лукић, Иво Тартаља, Јован Христић, Богдан А. Поповић и Милослав Шутић. Без дубљег улажења у њихову конкретну критичку делатност, ево само једног књижевноисторијског крокија у којем се помињу начелни разлози за такав избор.

Најпре би се, као својеврсни зачетник послератне естетичке критике ту нашао **Зоран Гавриловић** (1926–1990). Овај естетичар, професор естетике на катедри за Општу књижевност, а критичар тек на другом месту, инсистира на теоријско-естетичким уопштавањима у критичарском послу. Текстови у којима се анализирају конкретни писци у служби су општих принципа, служе као илустрација и као терен за проверу хипотеза. Гавриловић, доследно, експлицитно говори о важности теоријско-естетичке подлоге критике, подвлачећи да је спољашњи приступ идеолошки, а унутрашњи – естетички. Критика се остварује као „уметничка, односно књижевна, само онда када има свој метод".[20] Како наводи Предраг Палавестра, Гавриловић је први после Другог светског рата написао амбициозније огледе о природи и функцији критике, чиме је ушао у расправу о „методу књижевне критике као естетичког поступка и спознајне дисциплине ума".[21] Овај критичар епског замаха, каткад непотребно распричан, при чему местимично понавља скоро идентичне реченице или закључке, када је писао о конкретним делима или писцима умео је врло живо да приповеда, додуше понекад натегнуто *књижевно*, чиме је можда и хтео да успостави својеврсну равнотежу са општим естетичким својим поставкама до којих је ипак више држао.

У овом тексту већ више пута цитирани, **Драган М. Јеремић** (1925–1986), филозоф по образовању, агилно се супротстављао импресионистичкој критици, наглашавајући значај књижевне теорије и естетике. Овај се критичар бавио сасвим озбиљним естетичким истраживањима значајним за српску културу. Ипак са данашње тачке гледишта његови погледи делују наивно прогресивистички. Јеремић начелно прихвата све социјалистичке епистемолошке премисе, пре свега социјалистички епистемолошки оптимизам, верујући понекад да може да пресуди шта је *тачно* а шта *нетачно* у естетичким ставовима неког писца. Иако

[20] Зоран Гавриловић, *О критици*, Минерва, Суботица – Београд, 1975, стр. 184.
[21] П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, стр. 516.

његови естетички инспирисани текстови често жртвују објективност у име препознавања прогресивних тенденција проучаваног предмета, он представља – због свог озбиљног и постојаног залагања за придржавање естетичких критеријума (без обзира колико их он некад заобишао у пракси, у корист нечег *изван* књижевности) – једног од најзначајнијих књижевних естетичара друге половине двадесетог века.

И **Света Лукић** (1931–1997) могао би се назвати социјалистичким естетичарем, али много недогматичнијим и модернијим од Драгана М. Јеремића. Социјалистички естетичар (уосталом он сам је сковао термин социјалистички естетизам) Лукић би пре свега био због спајања естетичких и социолошких критеријума. Он верује у здрав разум, начелно је социјалистички просветитељ, па следствено томе и његова естетика представља рационалну обраду старих естетичких тема и пре свега се огледа у залагању за социолошки 'свесну' естетику. Таква естетика би, по њему, требало да буде једна од рационалних инспираторки критике постојеће друштвене стварности. Естетика тако постаје, како је лепо сажео Зоран Глушчевић,

> здраворазумска, рационална област првенствено дата у теоријско-прагматичном спрегу, па тек онда самостална дискусионо-дедуктивна или апстрактно-метафизичка дисциплина. Уз помоћ социологије културе, аналитичке критике и дијалектике, она је у стању да се заснује као наука, и он је овде заснива првенствено као науку о критеријумима.[22]

Осим тога, у левичарском пориву ширења домена естетике у све поре друштва, Лукић као можда први од значајних критичара прави искорак ка попкултури, и тако постаје претеча данашњег, у 'левом' делу критике општеприхваћеног, начела о подобности свих производа културе тзв. високом академском проучавању, односно постаје претеча метрокритике.[23]

И Иво Тартаља и Светозар Петровић налазе се на граници естетичке и књижевнотеоријске критике, али бих ипак уствrдио да се **Иво Тар-**

[22] Зоран Глушчевић, „Од опште естетичког до конкретно уметничког", предговор у: Света Лукић, *Огледи из естетике*, СКЗ, Београд, 1981, стр. V.

[23] Видети: И. Перишић, „Историја и амандмани". Ево како је тамо изгледала почетна 'дефиниција' метрокритике: „По аналогији с феноменом метросексуалности, заправо постсексуалности младих, образованих особа које живе у метрополама, метрокритика би могла да буде – а већ и јесте само не под тим именом – најновија манифестација културне елите обележене рокенрол идеологијом, али и глобалним модним трендовима, мешањем високе и ниске културе, феноменима интердисциплинарних читања, искуством лаких дрога, техно музиком, културом тела и сексуалним слободама. Метрокритика би била критика постутопијске генерације, која ђубре/треш налази у академским лапидаријумима, а пропламсаје уметности у појавама које се налазе на граници културе као система буржоаско-либералне репресије над појединцем."

таља (1930) пре може схватити као доминантно естетички настројен. За разлику од Петровића, који је један од најзначајнијих српских књижевнотеоријских критичара и који би у неком коначном сумирању ових типолошких и концепцијских расправа можда могао добити засебан том, Тартаља је у старомоднијем значењу терминâ пре књижевни естетичар но теоретичар. Такав закључак се изводи пре свега због књига *Ђуре Даничића лекција из естетике* (1968), *Приповедачева естетика: прилог познавању Андрићеве поетике* (1979) и *До праестетике* (2007) у којој Тартаља тематизује естетичке категорије или појмове теорије уметности (књижевности): лепо, дочаравање (мимесис), инспирација, тип, лик, смешно, архитекст. Овакво истраживање врши да би наведене категорије, на основу испитивања њихових почела и историје, тако традицијски оснажене вратио у савременост:

> Историја естетике силази ретроспективно до најстаријих мисли о лепом и о уметничком стварању. Књига пред читаоцем је покушај да се у том силажењу допре што дубље.[24]

Помало старовремско поуздање у факте које преноси, поверење у термине којима барата и у судове и закључке које опрезно извлачи – али увек терминолошки готово енциклопедијски поуздано – чине да се Тартаља на неки начин, помало парадоксално, сасвим уклопи у традицију естетичке критике која тежи да проучавање уметности задржи у сигурним, ванвременим лукама, без непромишљених и потенцијално спорних излета у непознате пределе модернијих теорија књижевности.

За разлику од поузданог и опрезног естетичара Тартаље пре свега окренутог терминолошким и методолошким проблемима, **Јован Христић** (1933–2002) ће у смислу методолошки опуштене и разигране књижевне лепоте исказивања донети неке од најбољих есеја естетичке инспирације у читавој историји српске књижевне критике. Међутим, то не значи да Христић у својим есејима занемарује апстрактну страну естетичке мисли. Напротив, зато се и нашао у овом естетичкокритичком друштву. По речима Предрага Палавестре, Христић је ближи теорији и естетици него историји књижевности. Највећу је пажњу посветио „есеју као прелазном облику између књижевне критике, литерарног ћаскања и философског разматрања – нити је чиста критика, нити је чиста филозофија“.[25] У отпору према тзв. академској критици, схватајући је као дисциплину која петрификује површинске слојеве изучавања духовних вредности у практичне сврхе преношења једноставног знања, Јован

[24] И. Тартаља, *До праестетике*, стр. 6.

[25] П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, стр. 618.

Христић је изразито склон уопштавањима, како књижевноисторијским, тако и естетичким, што његове есеје (за разлику од оних Сретена Марића, о чему ће бити речи на крају текста) квалификује за одредницу естетичка критика. Христић управо и започиње од тих општих разматрања о природи критике или есеја. У својим расправама он је способан да на малом простору парафразира, или наново интимно текстуално проживи, познате теорије и да их својим, лепшим речима евоцира. На тим полазиштима, у својим разноликим интересовањима, од општеестетичких тема, филозофије, поезије и позоришта, увек је код Христића на делу класична и лепа разложност писања. У даху једне реченице казано: Христић је способан да блиставо и јасно приповеда о ономе што нас се интимно – и тиме књижевно – тиче у књигама било којег жанра.

Нешто конкретније од Христића, бавећи се углавном песницима и критичарима, не ширећи сувише теме свог интересовања ка есејистичкој свеобухватности, али увек са лепим естетичким залеђем у својим огледима и критикама, **Богдан А. Поповић** (1936) истрајава на послу истицања суштинске повезаности естетичких начела и књижевних дела. Наиме, *Начела и дела* је наслов прве његове књиге (1970), а каснијим списима обично је додавао поднаслове „Начела и дела 2, 3, 4...“ како би истакао ту своју опсесију и темељно критичарско уверење. Мада то може понекад бити и мана, Богдан А. Поповић у целокупној делатности не одустаје од кључног начела примене англосаксонске нове критике, без спектакуларних теоријских обрта и рада на мистификацији сопствене биографије. Сугерисана мана би могла да буде што тиме себи додељује судбину неупадљивости, а врлина што се у неком коначном збиру његови елегантни судови, језичка промишљеност и економичност израза, управо својом доследношћу, на један другачији начин делатније истичу – за оне који имају изоштрен слух за тихе гласове – важност начела (теорије, естетике) у српској књижевној критици. Инсистирање на начелима у естетичкој критици обично се очитује у нагласку на форми књижевног дела. Али сам тај нагласак, како сведочи Поповић, имао је – у најбољој традицији *политике* руског формализма – и своју (анти)идеолошку страну:

> Разложно је било утемељено уверење о неопходности да тзв. *close reading* потисне (псеудо) импресионистичко празнословље, историјско-биографске маргиналије и, понајпре, идеолошко-политичке пресуде. Али, ипак, у тај је избор било умешано и понешто од политичког става. (Нисмо, најзад, случајно учили енглески, а заборављали руски.)[26]

[26] Богдан А. Поповић, *Песници и критичари: Начела и дела IV*, Просвета, Београд, 1998, стр. 227.

И најзад последњи од значајних естетичких критичара периода који нас занима, **Милослав Шутић** (1938), изразито наглашава естетичку доминанту у свом приступу књижевном делу. У српској култури унеколико апартно, његов глас звучи заправо тако европски традиционално. На основама Хусерлове феноменологије и Бахтинове естетике књижевности, Шутић превазилази формалистичко усредсређивање на језик књижевног дела у корист дела као онтолошко-епистемолошког узорка, као слике света у малом. Комбинујући феноменологију и архетипологију, а у интердисциплинарном пориву ка сагледавању интеграла уметности, Шутић образлаже естетички појам слике света (нужна схематичност представљеног света у књижевном делу, која се постулира од Аристотела, преко Канта, до Хусерла и Ингардена), који представља добру основу да се мисао о књижевности удружи са осталим филозофским дисциплинама. На том трагу одвијају се драгоцене расправе о дијалектици односа филозофија – естетика – теорија књижевности, при чему Шутић пажљиво испитује ниво општости који опада идући од првог до трећег члана и утврђује категорију *литерарности* као ону у којој се најбоље спајају и са којом могу да оперишу све три наведене дисциплине. Своја естетичко-теоријска схватања Шутић примењује пишући о широком спектру писаца, а рецимо у књизи *Златно јаје* (2007) – констатујући да су међу бројним тумачењима Андрићевог дела најређа она која су естетички утемељена и усмерена – још једном ће подвући своју професионалну мисију афирмације естетичке теорије и естетичке критике у српској култури.

То би био предлог. А сада још три ограде и допуне.

У складу с оним напред реченим о разлици и сличности естетичке и књижевнотеоријске критике, поставља се питање статуса Драгише Живковића, Зорана Константиновића, Славка Леовца, Светозара Петровића, Александра Петрова, Новице Петковића, Љубише Јеремића, Николе Кољевића и Сретена Марића, који би се могли сврстати у књижевнотеоријску критику у ужем смислу, и то би било сасвим у складу са оним општим разграничењем ‘сличних’ критика. Наиме, овде поменути критичари, мада увек на непостојаној граници естетике и књижевне теорије, ипак су свој доминантни пишући *credo* објавили у оквиру никад теоријски-идеално могуће, али сасвим књижевнокритички постојеће, парадигме књижевне теорије. И стога је конкретан предлог да се ови критичари имају сматрати књижевнотеоријским критичарима у ужем смислу.

Такође, остаје отворено питање да ли би се у концепцију едиције уклопили значајни естетичари који су се успут занимали књижевношћу, тј. они код којих је доминантна естетичка *теорија*, а не *критика* (Милан Дамњановић, Бранислава Милијић, Сретен Петровић...). Поштујући по-

зитивне традиције историје српске књижевности у којима је како-тако успешно разграничено шта јесте *књижевно* у књижевности и тумачењу књижевности, ови критичари би пре требало да нађу место у некој антологијској едицији српске естетичке мисли.

И напослетку намеће се питање типолошког статуса Сретена Марића, чији се стилски и ерудитно супериорни есеји сасвим не уклапају у овде успостављено схватање естетичке критике (ту се пре свега мисли на његову слободу у писању која је унеколико у 'транс' положају[27] у односу на било који жанр, а што није до краја карактеристика естетичке критике која ипак добрим делом води рачуна о сопственим филозофским претпоставкама, тј. промишља сопствени статус са метакритичких позиција), али ни у једну другу типолошку одредницу. Немајући више методолошких аргумената, залажем се за то да се њему посвети засебан том, или бар истакнуто место у увелико нестабилном типолошком одређењу есејистичке критике. Но, како би то већ била посебна терминолошка одредница, за чију разраду у овом тексту са омеђеним координатама више места нема, заустављам се, ипак, на предлогу – следећи у разговору изнесену идеју Александре Манчић – да Сретен Марић буде један од ослонаца при писању неке будуће *Историје српског есеја* као интердисциплинарно-интегралног књижевно-филозофског жанра, што би могао да буде леп изазов интердисциплинарно схваћене књижевне теорије.

Литература

Гавриловић, Зоран, *О критици*, Минерва, Суботица – Београд, 1975.

Глушчевић, Зоран, „Од опште естетичког до конкретно уметничког", предговор у: Света Лукић, *Огледи из естетике*, СКЗ, Београд, 1981, стр. V–XXV.

Јеремић, Драган М, *Критичар и естетски идеал*, Титоград, Графички завод, 1965.

Лукић, Света, *Огледи из естетике*, СКЗ, Београд, 1981.

Палавестра, Предраг, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Том I–II, Матица српска, Нови Сад, 2008.

[27] Баш поводом Сретена Марића, овакав над-статус есеја веома упечатљиво формулише Јован Христић: „Данас живимо у времену специјализације, па готово да и не знамо шта је то о чему нам есејист говори. Он нам говори о свему, а то што говори никако да се смести у строге границе које су различите дисциплине себи одредиле и поставиле. Тако нам се Марић учини час филозоф, час антрополог, час лингвист, а није у ствари ниједно од тога, већ нешто четврто или пето. А то четврто или пето што га занима, јесте: шта сви они, и филозоф, и антрополог, и лингвист, имају да нам кажу о човеку? Научници се баве чињеницама, есејист вредностима". Јован Христић, *Есеји*, Матица српска, Нови Сад, 1994, стр. 121–122.

Перишић, Игор, „Прилог за дефиницију термина аутопоетика“, *Књижевна историја*, Београд, 2005, год. XXXVII, бр. 127, стр. 615–626.
Перишић, Игор, „Четврта рука: један поглед на ‘академску критику’ у Србији 1991–2007“, *Сарајевске свеске*, 2007, бр. 17, стр. 95–124.
Перишић, Игор, „Историја и амандмани“, у: *Историја и теорија српске књижевне критике: Зборник радова са научног скупа „Теоријске основе и културноисторијски контекст српске књижевне критике у светлу* Историје српске књижевне критике 1768–2007 *Предрага Палавестре“*, ур. Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009, стр. 189–201.
Поповић, Богдан А, *Песници и критичари: Начела и дела IV*, Просвета, Београд, 1998.
Радуловић, Милан, *Критичка свест у српској књижевности: Ангажована естетска критика*, Вук Караџић, Београд, 1984.
Solar, Milivoj, *Književna kritika i filozofija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976.
Тартаља, Иво, *До праестетике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2007.
Христић, Јован, *Есеји*, Матица српска, Нови Сад, 1994.
Шутић, Милослав, *Златно јагње: У видокругу Андрићеве естетике*, Чигоја штампа, Београд, 2007.
Шутић, Милослав, *Трагање за методом*, Службени гласник, Београд, 2010.

Igor Perišić

AESTHETIC CRITICISM AND LITERARY THEORY: A CONTRIBUTION FOR TYPOLOGY OF SERBIAN LITERARY CRITICISM

Summary

The goal of this paper, in the first place, is to present short summary how the term “aesthetic criticism” have been used in history of Serbian literary criticism. On that basis, author tries to establish, in theoretical way of thinking, clear and precisely definition of that and similar terms, and the discussion is focused on the relationship between aesthetic criticism and literary theory. In the second part of the text, author makes a proposal which of the famous literary critics of the second part of the 20th century could be considered as a primary “aesthetic critics” (Zoran Gavrilović, Dragan M. Jeremić, Sveta Lukić, Ivo Tartalja, Jovan Hristić, Bogdan A. Popović, Miloslav Šutić).

Key words: aesthetics, aesthetic criticism, literary theory, history of Serbian literary criticism, typological study of literature

82.0 ; 159.9

Кристијан Олах*
(Београд, Институт за књижевност и уметност)

УВОД У ПРОУЧАВАЊЕ ПСИХОЛОШКЕ КРИТИКЕ
Могућности, искушења и ограничења психолошког приступа у српској књижевној критици

Апстракт: Психолошки вид књижевног проучавања представља важан и значајан допринос развоју српске књижевне критике од Другог светског рата наовамо. Овај рад настоји да осветли појам, домете и недостатке психолошке критике, најпре методолошки – при чему се уочава парадокс њеног разуђеног поља, који се у књижевнотеоријском смислу простире од позитивизма до деконструкције, потом историјски – проблематизовањем њеног двосмисленог субверзивног карактера у пољу марксистичко-комунистичке идеологије, да би се – након прегледа најзначајнијих остварења психолошких критичара и проучаваоца књижевности: Хуга Клајна, Војина Матића, Зорана Глушчевића, Радомана Кордића, Владете Јеротића и Ивана Настовића – предложио, у виду хипотезе, могућ пут развоја како психоанализе, тако и психолошког вида књижевнокритичке мисли.

Кључне речи: психолошка критика, психоанализа, антропологија, књижевност, несвесно, проучавање, методолошки приступ, Фројд, Јунг

1.
/ja/

1.1.

Психолошка критика, као и свака друга, представља израз самосвесног критичарског опредељења за један посебан вид методолошког приступа књижевном тексту.

Опредељењем за психолошко читање дела не потврђује се само одговарајући израз критичарске самосвести већ, такође, и избор пред којим се та самосвест у сусрету са текстом нашла и потврдила. Као један вид методолошког приступа, психолошка критика не представља датост, већ увек и једино самосвестан избор критичара, без обзира на обим и домете психолошких слојева садржаних у тексту.

* kristijanolah84@hotmail.com

Избор да се при тумачењу књижевног дела употреби психолошки критичарски апарат никако не може и не треба да буде нужан, јер би тада, логично, престао да буде избор. Опредељење за један или други вид књижевне критике резултат је критичарске самосвести, којој је свака нужност, као таква, страна. Самосвест је она инстанца без које равноправног дијалога не може бити – у овом случају дијалога између књижевног критичара и текста. Самосвест је услов постојања критике. Критика се и јавља из самосвести, из аутентичне унутрашње слободе критичара, као посебна врста стваралачког чина, блиска уметничком, којом се самосвест потврђује. Највећа претња критичарском самопотврђивању кроз стваралачки дијалог са текстом јесте нужност. Јер, особина нужности није вулгарно гушење слободе, како би се испрва помислило, већ њена способност да слободу усмери у сасвим одређеном правцу, да је на тај начин омеђи и сажме. Након уплива нужности подручје слободе не постаје угушено, већ привидно и инструментализовано. Отуда су непрестана будност и опрезност, као и зрелост и самосвест критичарског расуђивања, неопходни чиниоци без којих би се дијалог лако урушио у идеологизовани монолог.

Као и сваки једностран методолошки приступ тумачењу књижевног дела, психолошка критика, зависна од избора и критичарске самосвести, има смисла само уколико може да оправда своју сврховитост. Она никад није нужна, иманентна књижевном делу, ма колико да у њему, наизглед, преовлађују психолошки проблеми. Такав је случај са романима Достојевског и њиховим бројним тумачењима, која нису увек у духу психолошке критике.

Искључивост приликом коришћења једног метода у тумачењу ствара супротан ефекат првобитној намери: уместо да нагласи књижевноуметничку вредност текста, она је умањује својом једностраношћу и недовољношћу. Може се претпоставити да постоје дела код којих, на пример, психолошки склопови ликова, као и проблеми психолошке мотивисаности поступака, нису само доминантни за одређење једног семантичког нивоа, већ као такви преовлађују у односу на друге структурне чиниоце. Уколико се ти моменти не расветле, целина дела измиче разумевању. Али, ако је један методолошки приступ у тумачењу довољан да се књижевно дело у целости расветли, релевантно је да се постави питање о естетским дометима таквог дела и такве књижевности. Чак и тада питање сврховитости психолошке критике остаје отворено, јер је јасно да је таква критика – тј. пре теорија која лежи у њеном темељу – антиципирала дело. Будући да су њени механизми лежали у стваралачком фону, психолошка критика је истовремено и уграђена у дело и из њега

нужно исходи, чиме су критичарска самосвест и од ње неодвојива слобода релативизовани.

Но, ако је психолошка критика једнострана, то не значи да је несврховита. Разлика између књижевног дела које условљава само један тип сврховитог критичког приступа и дела које омогућава мноштво таквих приступа у ствари је разлика између више нивоа сврховитости. Свака је критика сврховита уколико њени резултати или на нов начин осветљавају целину дела, или ту целину сагледавају из новог угла, или, пак, попут темеља, стварају услове за нека каснија релевантна истраживања. Ако је добра, свака је критика сврховита. Зато је важније да се одговори на питање како, на који начин своју сврховитост постиже психолошка критика.

Један део одговора већ је дат. Није лоша једнострана критика, већ дело које изнедрава једностраку критику. Недореченост је одлика велике књижевности, било да је реч о Шекспиру и Достојевском, Његошу и Андрићу. Тишина недоречености, до које се језик не може узнети јер је изнад језика, тишина која је делу трансцендентна, најзначајнији је домет људског стваралаштва. „Звездани часови" уметности испуњени су тишином занемелости. Вредност и трајност делу не гарантују ни садржај ни форма, већ оно неисказиво што их надилази.

Психолошкој критици, као и сваком другом сличном приступу у тумачењу књижевног дела, са правом се замера да је једнострана. Легитимно је да се од добре критике захтева вишестран методолошки приступ. Само на тај начин критика и даје најбоље резултате у осветљавању целине дела. Закључци до којих долази психолошка критика могу послужити да се поменуто осветљење појача. Али, то наравно не значи да је књижевнокритички текст у којем је примењен различит избор критичких метода бољи и иновативнији од текста у којем је примењен једностран метод психолошке, или било које друге критике. Да би се одговорило који је приступ у практичном смислу, а не у начелу, бољи – једностран или вишестран – пресудни су резултати до којих критичар својим апаратом долази. Опасности и застрањења психолошке критике у виду учитавања и исклизнућа постоје и у једностраном и вишестраном приступу. Стога би то питање требало оставити отвореним.

Други проблем у вези са сврховитошћу психолошке критике задире у питање њеног методолошког „идентитета": да ли је психолошка критика истовремено и књижевна критика? У којој мери је она „слушкиња" књижевности, а у којој „пријатељица" психологије? Да ли је боља и у резултатима значајнија када је „чиста" психолошка критика, када се не бави књижевноуметничком вредношћу текста, или када је истовремено и „литерарна"? Можда би и у овом случају предност требало

дати резултатима, а не начелима, али, несумњиво је да се у „идентитету“ психолошке критике уочава један парадокс. Иако је „чиста“ психолошка критика у методолошком смислу подједнако удаљена од књижевности као што су то, на пример, историјска, социолошка и антрополошка критика, тако да не може да представља иманентни књижевнокритички приступ, она је, са друге стране, од свих поменутих приступа књижевном тексту најсроднија. Има више разлога зашто је то тако, а најочигледнији је у томе што књижевност, често несвесно, проблематизује душевне и егзистенцијалне трептаје бића, које психолошка наука уздиже на теоријски ниво.

Поменути парадокс уочио је и Радоман Кордић у огледу „Психоаналитичко читање дела“, у којем каже:

> Психоаналитичко читање текста, као априорност метода, већ је нека врста класификације, избора, што значи да се не би могло одредити и као иманентни приступ књижевном делу. Јасно је, у том случају, да су грешке у тумачењу не само могуће него и нужне, јер дело увек превазилази сваки методолошки оквир тумачења. Међутим, могло би се поставити питање: није ли психоаналитичко читање иманентно сваком читању текста (што, наравно, не подразумева и употребу психоаналитичког апарата, чак било какву обавештеност о теоријама психоанализе)? Специфичност психоаналитичког читања текста могла би се тада одредити као начин именовања, означавања несвесних пунктова читања. Али ово именовање је, у исти мах, и освешћење. Психоаналитичко читање текста је, према томе, могуће као самоспознање у спознавању текста и као примање текста, које је несвесно, или је то највећим делом.[1]

Како говори о „психоналитичком“, а не „психолошком“ читању текста, Кордићево запажање је унеколико прецизније. Међутим, досадашње инсистирање на „психолошкој“, а не „психоаналитичкој“ критици не би требало да збуни: оно што важи за психоаналитичко, требало би у великој мери да важи и за сва друга разнородна психолошка читања. Психоаналитичко читање је само најочигледније од свих психолошких читања, поготово из аспекта психолошке уверљивости и доследности књижевног лика или одговарајућег мотивационог ланца; такво читање је и најближе „обичном“ читаоцу. Такође, као што примећује Иван Настовић,

[1] Радоман Кордић, „Психоаналитичко читање дела“, *Археологија књижевног дела*, Просвета, Београд, 1975, стр. 255.

> према Јунговим речима такозвана ‚*психоанализа уметничког дела*' у начелу се не разликује од ‚далекосежне и спретно изнијансиране литерарно-психолошке анализе'.[2]

Истина, кад је архетипско читање у питању, уколико читаоцу, тј. критичару, нису познати резултати Јунгових истраживања, у недостатку потребног критичарског апарата такво „читање" једва да може да буде могуће. У најбољем случају оно би могло да се сведе на откривање асоцијација са митом, што, наравно, итекако може бити значајно за нека касније истраживања.

Најуочљивија одлика психолошке критике јесте њена шаролика „идентитетска" разуђеност. Психолошка критика, као таква, не постоји; она је скуп или заједнички именитељ различитих приступа истраживању проблема несвесног у књижевном делу. Колико таквих – за књижевно проучавање релевантних – приступа има, толико има и психолошких критика. Како, бар до сада, идеална психолошка критика није конституисана, а из разлога очувања аутентичне критичарске самосвести тако нешто неће се ни десити, треба имати на уму да, као што је раније речено, она увек представља „један посебан вид методолошког приступа књижевном тексту", уз ограду да тај „један посебан вид" никад није исти. Различитост, или пре међусобно блиска разноврсност, основна је константа психолошке критике као методолошког избора у проучавању књижевности. Отуда и терминолошка потешкоћа у њеном дефинисању: у односу на историјску, социолошку, антрополошку и друге критике, психолошка критика је „један посебан вид методолошког приступа књижевном тексту" – у односу на друге посебан, а у односу према самој себи разноврстан.

Психолошка критика, дакле, као и свака друга, представља израз самосвесног критичарског опредељења за један посебан, али истовремено и разноврстан вид методолошког приступа књижевном тексту.

У чему се огледа разноврсност психолошке критике? Није, наравно, посреди само просто именовање психолошких поддисциплина, као што су психоаналитичка или архикритика. Важно је да се истакне да прихватање Фројдових или Јунгових открића није довољно да такве психолошке критике стекну потребну кохерентност, будући да интерпретација поменутих открића не мора, и често није идентична међу критичарима или психолозима и психијатрима који се баве књижевношћу. И није овде проблем у наводном непознавању Фројда или Јунга, већ у разлици у схватању њихове применљивости за разумевање књи-

[2] Ivan Nastović, *Zapisi o nesanici Ive Andrića u svetlu dubinske psihologije*, Prometej, Novi Sad, 2005, стр. 22.

жевноуметничког дела. Уз подразумевану преко потребну обавештеност о најновијим открићима из области психологије и психијатрије, дијапазон применљивости једног или другог теоријског учења креће се од прихватања догматски „чисте“ психолошке критике до њеног кретања или условног „проширења“ у правцу „литерарне“, религиозне или антрополошке анализе књижевног текста. Искушење учитавања и површних закључака је, наравно, веће када се психолошка критика удаљи од властитих теоријских поставки.

У српској психолошкој критици као очигледан пример различитог степена прихватања и применљивости Јунговог учења могу послужити текстови Ивана Настовића и Владете Јеротића. Док су текстови првог резултат доследне и у научном смислу „чисто“ спроведене дубинско-психолошке анализе, текстови другог, захваљујући својој еклектичности, често бивају на граничном подручју између условно психолошке и „литерарне“ анализе.

Осим применљивости различитих психолошких читања, разноврсност ове критике огледа се пре свега у различитим приступима схватању несвесног. Упрошћено и схематски, феномен несвесног могао би да се представи кроз две крајње условне категорије: просторну и временску. Просторној категорији феномена несвесног одговарало би, наравно, Фројдово учење о индивидуалном несвесном, док би временској категорији одговарало Јунгово учење о колективном, као и Сондијево о фамилијарном несвесном. Психа се, захваљујући тим теоријама, представља као феномен који одликује троструко дно: испод ледене санте властитих, индивидуалних и потиснутих несвесних „просторних“ садржаја, крије се „временски“ понор наслеђа, као и запретени зденац колективног несвесног чији су садржај архетипови.

Да би се у психолошкој анализи књижевног дела пројавили закључци вредни пажње, потребно је да критичар, односно психолог или психијатар који урања у критичарске воде, познаје три језика несвесног: језик симптома (Фројд), језик симбола (Јунг) и језик избора (Сонди).[3] У зависности од карактера текста предност се може дати једном од та три „језика“, али, не треба да се заборави да, као што је модерна психолошка наука отпочела првенствено Фројдовим револуционарним открићима, она се на њима није задржала, тако и анализа књижевног дела не би требало да се своди искључиво на психоаналитичку, будући да је у досадашњим истраживањима и тумачењима најзначајније резултате дала несумњиво дубинско-психолошка архикритика. Потребно је, дакле, уз

[3] Видети: Ivan Nastović, *Arhetipski svet Desanke Maksimović: dubinsko-psihološki eseji*, Prometej, Novi Sad, 2003, стр. 21.

услов да сам текст својим карактером пружа потребне могућности, да се несвесни феномени интерпретирају тродимензионално, у светлу сва три вида несвесног.[4]

Иако се често неправедно и неоправдано психолошка критика везује искључиво за резултате научних истраживања Фројда и Јунга, књижевни критичар треба да има у виду не само њихово учење већ и учења њихових следбеника и настављача, као и све оне резултате до којих су дошле модерна психологија и психијатрија. Осим имена Адлера, Франкла и Кречмера (нека бар неки од њих буду поменути), у обзир треба узети и открића која се са психологијом, психијатријом и психопатологијом могу представити као „гранична", а која припадају различитим областима људског духа, попут антрополошких, етнолошких, религиозних и философских.

1.2.

У досадашњем проучавању српске књижевне критике један од важнијих фактора сматран је контекст у којем је одређена критика настајала. Узимањем контекста у обзир – културолошког, социолошког, политичког, историјског – у намери да се реконструише једна шира или ужа слика епохе, често је сметано са ума да феномен контекста – као каквог друштвеног Јануса са два лица – истовремено и отвара хоризонте, али их и сужава. Другим речима, контекст уме не само да прошири слику, већ и да је искриви, да је самим собом наметне и услови.

Такав је случај и са психолошким приступом у критичком проучавању српске књижевности. Несумњиво је да је појава психолошке критике на послератној српској књижевнокритичкој сцени представљала необично, оригинално и значајно освежење у односу на тадашњи – у идеологизованом смислу – подобни јавни дискурс. Ждановљевски дух марксистичко-комунистичке идеологије – иако је од његове ригидности нова послератна власт полако одустајала, допуштајући, у извесној мери, уплив либералнијих културолошких струјања и стремљења – као да је, по наметању својих затворених и ускогрудих видика, антипод психолошкој критици. Ослобађање несвесних садржаја, за шта се психоанализа залагала, могло је да представља по владајућу идеологију итекако субверзиван, подривалачки чин. Сваки тоталитарни систем, коме је страно демократско и критичко сучељавање мишљења, настоји не само да онемогући било какав вид свесног деловања који би против њега био уперен, већ и, помоћу аутоцензуре, све оне душевне и духовне потенцијале

[4] Видети: Ivan Nastović, *Zapisi o nesanici Ive Andrića u svetlu dubinske psihologije*, стр. 19.

појединца који би са њим били несагласни. Из аспекта данашњице, ослобађање потиснутих психичких садржаја заиста је у контексту тадашње културне и идеолошке климе могло да чини известан преседан. Притом, не треба заборавити, појава психолошке критике, као и њена рецепција и сатисфакција у критичкој јавности, одвијала се код нас са извесним, али не превеликим закашњењем у односу на истоветни развитак у светским књижевним и научним токовима. Ослобађање несвесних садржаја које је психоанализа са религиозним жаром и убеђењем проповедала заиста је у поменутом контексту могло да буде схваћено или интерпретирано као почетак идеолошког ослобађања.

Данас је јасно да је потенцијална опасност психоанализе и психоаналитичке (психолошке) критике по владајућу идеологију у великој мери била неоснована и преувеличана. Иако је субверзивни карактер психоанализе у тоталитарном систему био недовољан или преслаб да тај систем изнутра подрије, сасвим је разумљива и оправдана бојазан тадашњих његових бранитеља – што не значи да она није представљала тек заметак који је омогућио распламсавање каснијих других, субверзивнијих културолошких струјања које су вредносни систем почеле изнутра да разарају.

Како је психоанализа и уопште психолошка критика погодно тле за развој нашла у либералним западним земљама, контекстуализација ове критике у српском, односно југословенском културном простору прожетом и одређеном комунистичком идеологијом намеће на њу један искривљени поглед, пре свега кроз њен погрешно интерпретиран и пренаглашени субверзивни карактер. Будући да један круг оспоравателја и критичара психоанализе сматра, можда са правом, да се та дисциплина удаљава од науке и постаје савремена религија, и то, јасно је, са атеистичким погледом на свет, могло би се рећи, у једном новом контекстуалном приступу или кључу, да је чак сасвим логично и закономерно било да психоанализа и психолошка критика слободно заживе у материјалистичком и комунистичком друштвеном и државном уређењу. Учења Фројда и Јунга, као два најважнија стожера савремене психолошке науке, усмерена су, пре свега, на откривање законитости која владају у дубинама несвесног. Несвесно је инстанца која припада пољу душевности, а не духовности. Зар не би било сасвим логично да једна материјалистичка религија, којој је страно познање духовности, егзистира у духовној клими обележеној идеолошком владавином материјализма и утопије хилијастичког карактера? Јер, као што би Јунг рекао, у парадоксима се налази истина.[5]

[5] Видети: *Isto*, стр. 97.

2.
/оно/

2.1.

Уз Николу Милошевића који је међу првима уочио предност психолошког приступа у проучавању књижевности (*Антрополошки есеји* (1964) и *Неетативан јунак* (1965)), најзначајнији представници српске психолошке критике су: Хуго Клајн, Војин Матић, Зоран Глушчевић, Радоман Кордић, Владета Јеротић и Иван Настовић.

Пионир или „отац" српске и југословенске (критичке) психоанализе, **Хуго Клајн** (1894–1981), чији психоаналитички огледи представљају изузетан допринос у развитку српске психолошке књижевне критике, остао је у културној свести упамћен као професионално вишеструко остварена личност. Тешко је рећи која би страна његове личности могла да превагне у односу на друге, будући да је истовремено био и психијатар, и позоришни редитељ, и психоаналитичар и шекспиролог.[6]

Бавио се тумачењем искључиво драмских дела, Софоклом, Шекспиром и Крлежиним *Глембајевима*. Изузетак је *Злочин и казна* Достојевског – изузетак који потврђује правило – јер је тај роман „веома погодан за драматизовање",[7] како је и сам Клајн приметио. Највише простора доделио је неколиким Шекспировим драмама, сматрајући да је то књижевник чији се утицај несмањеног интензитета – утицај који је на човечанство, у односу на све друге књижевнике, и дубљи, снажнији и трајнији – осећао не само у прошлости, већ и данас, у садашњости, као што ће се осећати и у будућности.[8] Најзначајнији резултати Клајновог психоаналитичког бављења Шекспировим драмама сабрани су у књизи *Шекспир и човештво* (1964), којој треба додати студију *„Хамлет" у светлу психоанализе* (1974), док је Жарко Требјешанин изабране текстове који се такође баве Шекспиром, али и Софоклом, Достојевским и Крлежом објавио у књизи *Фројд, психоанализа и култура* (1991). Књиге које за предмет имају позоришну критику, режију и уопште позоришни живот су следеће: *Истина и варка у позоришној уметности* (1950), *Основни*

---

[6] Видети: Žarko Trebješanin, „Kritička psihoanaliza Huga Klajna", предговор у: Hugo Klajn, *Frojd, psihoanaliza i literatura: izabrani psihoanalitički spisi*, priredio Žarko Trebješanin, Matica srpska, Novi Sad, 1991, стр. 7.

[7] Žarko Trebješanin, „Hugo Klajn i njegovo shvatanje psihoanalize", разговор са Хугом Клајном у: *Isto*, стр. 368.

[8] Видети: Hugo Klajn, „Veličina i značaj Viljema Šekspira", *Šekspir i čoveštvo*, Prosveta, Beograd, 1964, стр. 21.

проблеми режије (1951), *Живот двочасовни* (1957) и *Појаве и проблеми позоришног стваралаштва* (1969).

Хуго Клајн био је Фројдов ученик, али не и слепи поклоник психоанализе. Скептичан, критичан и обазрив према психоаналитичком методу, он се, према сопственим речима, није бавио „психоанализом књижевности", већ „истраживањем књижевних дела са гледишта психоанализе".[9] Није, дакле, књижевно дело користио као помоћно средство за илустрацију једног случаја, већ је примат, уместо аутору, давао тексту. Сматрао је да психоаналитичко истраживање литературе, односно (раз)откривање несвесног у тексту може допринети психологији стварања, као и да се не треба превише освртати на евентуалне приговоре аутора, будући да аутор не мора, а најчешће и није, свестан свих домета несвесног које је унео у дело.[10] Међутим, када је посреди психоаналитички приступ у критичком проучавању књижевног текста, не само код Клајна него и иначе, често није сасвим назначено и прецизирано да ли се тај приступ бави несвесним аутора или несвесним текста, будући да се многи конкретни примери могу објаснити и на један и на други начин. Исто тако, чини се као да психоаналитички приступ у једном донекле релативизованом и условном књижевнотеоријском смислу осцилира између позитивизма, с једне, и деконструкције текста, с друге стране.

Интересантно је Клајново повезивање психоанализе са марксизмом, које оспорава тезу да је психоанализа у тадашњем тоталитарном комунистичком систему имала искључиво субверзивни, негативни призвук:

> Ја мислим – вели Клајн – да је циљ психоанализе врло сродан, иако и различит, циљу марксизма. Тај циљ је очовечење човека. Овај циљ се, с једне стране, може постићи ако се промене социјални услови у којима човек живи и које он сам ствара. То је задатак марксизма. С друге стране, ако формирање личности иде у једном одређеном правцу где ће човек бити све слободнији, нарочито слободнији у односу на своје Надја и оне забране које му оно намеће. Према томе, циљ психоанализе је ослобађање, осамостаљивање човека до тог степена да он може да стоји на својим сопственим ногама.
>
> Што се тиче тога колико је она успела да достигне тај свој циљ, ја мислим да је то један процес и да она, можда, никада неће коначно остварити тај свој циљ, али то је оно чему она тежи.[11]

[9] Žarko Trebješanin, разговор са Хугом Клајном, стр. 368.

[10] Видети: *Isto*, стр. 369.

[11] *Isto*, стр. 370.

Без обзира што је психоанализа, по оваквом утопијском и хуманистичком карактеру властитих циљева, у најмању руку проблематична, будући да јој се може приговорити да „очовечење човека“ остварује процесом неогностичког откривања истине, односно „чишћења“ савести – на начин „разобличавања индивидуалних и друштвених заблуда, предрасуда и самообмана“[12] – што за собом повлачи инфлацију, померање несвесног садржаја у правцу подручја свесног, дакле, можда је важније поставити питање колико је она у критичком приступу књижевном тексту уопште применљива, и да ли је применљива за остварење поменутих циљева? Како психоаналитички приступ у тумачењу књижевности, или уопште књижевност сама, успева у тзв. – свесном или пре несвесном – пројекту „очовечења човека“? Не указује ли експликација поменутих циљева управо на њен скривено идеолошки или можда чак псеудорелигиозни карактер?

У историји српске књижевне критике Хуго Клајн остаће запамћен као недогматски критичар са изузетно развијеним интуитивним осећајем за књижевност. Он сматра да је у проучавању драмских дела најпогоднији психоаналитички приступ, из разлога што и психоанализа и драма опстојавају на сукобу као покретачком начелу. За разлику од неких каснијих психолошких критичара, као што је Иван Настовић који ће прихватити Јунгову хипотезу да књижевна дела имају структуру скоро истоветну сновима, Хуго Клајн сматра „да у песничком стварању учествују психички механизми слични и једнаки онима у такозваном раду сна. Али мислим да драме“, наставља Клајн, „ипак, нису грађене као сни, ни Шекспирове, и да се *Отело* мора посматрати и анализирати као драмско дело, а не као сан или као ‚чисто психијатријски случај‘.“[13] Разоткривајући заблуде у психоаналитичком тумачењу Шекспиров *Отела* од стране Андре Глаза, који је настојао да све што је у драми позитивно треба схватити као негативно и обрнуто, Клајн сматра како треба имати „у виду битне разлике између књижевно-позоришног дела и сна или неурозе“. Ако се то занемари „и једно изједначи са другим, онда бело постаје црно, дан се претвара у ноћ а песниково недвосмислено ‚да‘ у коментаторово ‚не‘; али то онда више није тумачење, него изопачивање“.[14] Нажалост, таквих примера зреле скептичности и обазриве критичности у постулатима властитог књижевнокритичког метода није било онолико колико би се то у развоју српске психолошке критике

[12] Žarko Trebješanin, предговор, стр. 35.

[13] Hugo Klajn, „Zablude u psihoanalitičkom tumačenju Šekspira“, *Šekspir i čoveštvo*, стр. 103.

[14] *Isto*, стр. 104.

очекивало и подразумевало. Какве год примедбе биле упућене психоаналитичком методу, потоња учитавања, како се психолошка критика развијала, парадоксално, била су и чешћа и површнија.

Као и Кордић касније, Клајн верује да психоаналитички метод не може бити иманентан књижевном делу, већ сврховит само онда када се:

> литерарна загонетка уметничког дела *не може* разрешити уобичајеним средствима књижевне теорије и критике, ако нам дубински метод помаже да откријемо скривене психичке чиниоце релевантне за разумевање уметничке тајне дела, тек *тада* је неопходно увести психоаналитички метод истраживања.[15]

На питање да ли је психоаналитичко тумачење истовремено и књижевно, он даје одричан одговор и каже:

> Исправно примењена дубинска психологија само допуњује резултате ранијих истраживања, дајући им нове, теже уочљиве.[16]

Психоанализа примењена у тумачењу књижевног дела усредсређује се на уочавање несвесног у тексту, нарочито на наизглед недовољно објашњене и немотивисане поступке, осећања и жеље ликова. Ауторов став према властитом тексту, као и психоаналитичком приступу одређеним проблемима, не мора бити релевантан за проучаваоца књижевности, јер често и сам аутор није одговоран за подручје несвесног које је инкорпорирао – најчешће такође несвесно – у свој текст. Задатак психоаналитичког критичара је да несвесно у тексту расветли и своје закључке усмери у правцу литерарне анализе. Није, дакле, довољно да се само објасне несвесни мотиви, већ и да се укаже на смисао тих мотива у оквиру књижевноуметничког текста, да се ти мотиви протумаче не само у несвесном, већ и у „литерарном" кључу. Сами по себи несвесни мотиви припадају нултом семантичком пољу све док критичар не укаже на њихову смисленост у оквиру целине књижевног дела. Тек тада несвесно добија свој смисао; оно трансцендира дело.[17]

Тако, на пример, Клајн закључује да Раскољников из *Злочина и казне* чини злочин јер несвесно прижељкује да буде откривен и кажњен, будући да код њега:

---

[15] Žarko Trebješanin, предговор, стр. 42.

[16] Hugo Klajn, „*Gospoda Glembajevi* u svetlu dubinske psihologije", *Frojd, psihoanaliza i literatura*, стр. 300.

[17] Видети: Žarko Trebješanin, предговор, стр. 44–46.

> *преегзистентно осећање кривице* [...] није последица, већ главни узрок злочина. Злочином се то осећање несвесне кривице [...] образлаже и растерећује, и тада злочинцу лакне.[18]

У Шекспировом *Хамлету* Клајн код главног јунака уочава неразрешени и несавладани Едипов комплекс. Али, тежиште ове драме, даље сматра Клајн, не лежи у Хамлетовом односу према покојном оцу или према мајци, већ „према убици, према стрицу-очуху Клаудију".[19] Као да је на трагу културног материјализма, Клајн уочава да је Хамлетова неактивност последица смена епоха које се тада, у његово – и Шекспирово – време, одигравају, што утиче на преобликовање или пре на изграђивање његове нове савести, новог Над-ја. Та нова савест, која налаже да место очевог врши свој задатак, помаже му да се успешно извуче из „преживеле, аветињске, мртве прошлости".[20] У једном другом тексту, Клајн објашњава Хамлетове емоционалне механизме које гаји према мајци и покојном оцу, али, такође, и према Офелији. Познату критичарску енигму Хамлетовог односа према Офелији Клајн разрешава закључком да је тачно и да ју је и волео и да је није волео, зато што „за такву љубав, која што више даје то богатија постаје, [...] још *није био дозрео*".[21]

2.2.

Слично Хугу Клајну који је заступао једно хуманистичко схватање уметности – уметности којој је циљ очовечење човека – текст о антрополошкој естетици „Лепота у откривању људског" **Војин Матић** (1911–2000) завршава следећим речима:

> Они које погађа савремена уметност, осећају, после контакта с њом, да су и сами људи као што су и други, да због свог одударања од друштвеног идеала нису ни проклети ни одбачени, и постају одушевљене присталице новог, које даје смисао животу тамо где су старе стеге виделе само хаос и пропаст. Права уметност остаће она која ће човеку помоћи да се подигне на виши ступањ људскости.[22]

---

[18] Hugo Klajn, „*Zločin i kazna* u svetlosti psihoanalize", *Frojd, psihoanaliza i literatura*, стр. 227.

[19] Hugo Klajn, „*Hamlet* u svetlu psihoanalize", *Frojd, psihoanaliza i literatura*, стр. 326.

[20] *Isto*, стр. 336.

[21] Hugo Klajn, „Da li je Hamlet voleo Ofeliju?", *Frojd, psihoanaliza i literatura*, стр. 314.

[22] Vojin Matić, „*Lepota u otkrivanju ljudskog*", *Detinjstvo naroda*, izabrao i priredio Bojan Jovanović, Službeni glasnik, Beograd, 2010, стр. 479.

Професионално вишеструко остварен као и његов претходник у психолошкој критици, тако да се не може рећи да ли је пре био психоаналитичар, зачетник палеопсихологије или књижевни критичар, Војин Матић је у српској култури пре свега остао упамћен по књизи *Заборављена божанства* (1972) и тротомној *Психоанализи митске прошлости* (1976, 1979, 1983). За разлику од Клајна који је у књижевном делу проучавао индивидуално несвесно на трагу Фројда, Матићево дело представља синтезу Фројдових и Јунгових теорија, као и других Фројдових настављача попут Меланије Клајн, Ане Фројд и Рудолфа Левенштајна, између осталих, али и снажан искорак у односу на њих.

У свом можда најважнијем теоријском раду, „Нацрт за једну психоаналитичку теорију развоја психичког апарата", Матић је изложио схватање да се између развоја прастарог човечанства и развоја детета могу успоставити извесне паралеле и аналогије. Он разликује тотемистичко-ловачку епоху човечанства која је на стадијуму развоја одојчета, палеолитску матријархално-земљорадничку која је орална и која се развија у аналну и утералну фазу, као и неолитску патријархално-орачку која је генитална. Матић објашњава како се у тим одређеним фазама развитка човечанства сублимишу нагони и како се, условљене њима, јављају одређене религиозне, митске и уметничке представе у индивидуалној и колективној свести. Стога је Матићева палеопсихологија, без обзира на то колико биле исправне његове поставке о матријархату, врло блиска антропологији, поготово у огледима који су на трагу Чајкановића, попут „Светог вука". Она транспонује механизме индивидуалног несвесног на колективно несвесно. Развитак човековог психичког апарата, који је подударан са развитком друштва, уочава се у култури, па и у књижевности.

Несвесно у књижевности или култури које Матићева (палео)психолошка критика настоји да осветли није ни индивидуално ни колективно, већ архаично несвесно. Архаично, као и митско, продукт је и индивидуалног и колективног несвесног, пре овог другог, и које није толико потиснуто колико је заборављено. Осветљавање заборављеног постиже се маркирањем једног посебног и својеврсног језика у књижевном и уметничком делу кроз који поменути несвесни садржаји проговарају.[23] (Палео)психолошка критика подразумева да се испод језичког тока књижевноуметничког дела крије још једна језичка понорница, у први мах невидљива, али итекако присутна. На тај начин књижевна и уметничка

[23] Видети: Bojan Jovanović, „Matićeva pionirska paleopsihološka istraživanja", предговор у: *Detinjstvo naroda*, стр. 10.

дела, као и други садржаји материјалне културе, представљају ослонац са кога се може осветлити психологија људи из давних времена.[24]

Као што се то види у делима Јована Цвијића, Владимира Дворниковића и Веселина Чајкановића, заостаци митске и архаичне прошлости могу бити реактуализовани и у понашању савременог човека. Архаично, стога, није ствар само прошлости, но и садашњости. Односно, митска прошлост није „само историјско-антрополошка већ и логичко-психолошка категорија".[25] (Палео)психолошка критика Војина Матића, истражујући садржаје архаичног или митског несвесног које је аутор унео у дело, као и свака друга психолошка критика, заобилази најважнију, естетску раван, да би скретањем пажње на анализу појединих мотива или мотивационих поступака, недовољно разумљивих данашњем читаоцу, управо на ту раван бацила ново светло.

У неколиким песмама Косовског циклуса Матић анализира оне елементе који нису у потпуном складу, тј. нису кохерентни са другим елементима или са логичком целином песме. У питању су синкретички чворови код којих се може уочити архаични садржај у новом облику. Поред огледа „Девет божјих синова", „Мајка Југовића" и „Косовка девојка", можда је „Бановић Страхиња и дервиш" међу њима најиндикативнији. У поменутом огледу Војин Матић сматра да песма „Бановић Страхиња" крије један архаични слој у којем главни јунак, попут Деметре, Гилгамеша, Диониса или Орфеја, да би избавио своју драгу, прелази преко реке мртвих у доњи свет. Тако, према Матићу, реку Стикс у песми замењује Ситница, лађара Харона дервиш, демоне Турци, док је Влах-Алија трансформисани бог подземног света. Матић мотиве ове песме повезује са једном сличном песмом, у којој браћа Јакшићи доводе назад своју сестру Јелену. Пандан и сестри Јакшића и љуби Бановић Страхиње у грчкој митологији свакако је лепа Јелена, која бива ослобођена тек после дугог боја. „Чињеницу да их због издаје", јер и сестра Јакшића и љуба Бановић Страхиње постају љубавнице својих отимача,

> иако се то очекује, не убијају, објашњавају епизоде с браћом Јакшић у доњем свету, где постоји река чије воде, које треба прећи, доносе заборав. Чини се, према свему судећи, да је отимање жена од божанстава подземља старија верзија отмица које су, уз борбу у оквиру култа плодности, обредно извођене, а касније уграђене у различита историјска и митска збивања.[26]

[24] Видети: *Isto*, стр. 13.

[25] Видети: *Isto*, стр. 19.

[26] Vojin Matić, „Banović Strahinja i derviš", *Detinjstvo naroda*, стр. 329.

Војину Матићу се, у истом тексту, може замерити хипотеза коју поставља о халуцинацијама као жељама које се нису могле испуњавати. По Матићу, религиозне представе доњег и горњег света корене у људским халуцинацијама, односно потиснутим жељама:

> Потискивањем жеља настао је онај ‚други' свет, неземаљски, који се све више издвајао, губио своју конкретност и претварао у једну идеалну стварност. Класична философија претворила га је у свет идеја, а религија у надземаљски свет богова и боравиште душа умрлих. [...] У почетку је Ад у себи садржавао цео нестварни свет, и тек касније је дошло до деобе на пакао и рај, или, како би рекли психоаналитичари, на Оно и Над-ја. У пакао су доспевали представници друштвено недозвољених жеља, а рај је припао идеалним људима, односно онима које је друштво као такве видело.[27]

Овакво схватање настанка свести о оностраном свету, схватање које може да представља одраз духа времена, али и одјек научног позитивизма из деветнаестог века, не казује ништа на који начин се рај и пакао – који, као форма, према Матићу, представљају неуротичну или можда психотичну расцепљеност човековог душевног бића – „диференцирају" и постају „реални", тј. „спољашњи". Колико год такав покушај да се генеза оностраног – природног а не откривењског – било да је реч о религиозном или философском оностраном – поједностави и њен узрок потражи у механизмима потискивања који припадају човековој душевности, Матићева палеопсихологија – по свом односу према духовности која је исто што и душевност – смештена је на магистралном току развоја психолошке науке, од Фројда и Јунга наовамо. Наравно, не треба заборавити да је поље духовности у психологији ипак узимано у обзир у извесној мери и спорадично, код Виктора Франкла, зачетника логотерапије, на пример, као и код Владете Јеротића.

Уметност је, према Војину Матићу, својеврсна субверзивна делатност, јер јој основа лежи у механизму потискивања:

> Уметник је човек који црпе из предела иза црте, из оног мрачног, стидног, хаотичног подручја живота, из оног што дисциплиновани грађани сматрају да треба да остане скривено. У подручје несвесних тежњи уметник уноси светлост свести и отклања импулсе који сметају здрављу и самоактуализацији, а то никада не иде без отпора. Он то чини као пионир за све које ослобађа.[28]

---

[27] *Isto*, стр. 329–330.

[28] Vojin Matić, „Lepota u otkrivanju ljudskog", стр. 473.

Уметник, заронивши у Оно и користећи се притом магијском формом језика, преноси реципијенту доживљај потиснутих жеља, односно нагона, што код овог изазива естетски доживљај. Естетско је, дакле, истоветно сублимном. На који начин сублимација чини темељ естетског доживљаја, и то пре свега сублимација прасцене –присуства детета сцени коитуса између родитеља у првих годину-две дана живота – Матић објашњава у огледу „Естетски доживљај“:

> Контакт са [уметничким] стварањем [...] изазива у дубљем психолошком слоју сензацију прегениталног еротичног сједињавања, као у прасцени. Естетски доживљај тога сједињавања долази од сублимације и ствара сензације ослобођене еротике. [...] Дивљење је изазвано мајсторством уметника да дочара узбуђење које смо доживели у прасцени трауматске ситуације. Уметник над њом тријумфује и дозвољава својим љубитељима да у том његовом тријумфу учествују, а свој пасивни страх претворе у активно мајсторство.[29]

Узбуђење које дело ствара код реципијента утиче и на „мапу уметничких вредности“ које он носи у себи. Иако доживљено узбуђење не мора да буде адекватно уметничкој вредности дела, он на основу тог доживљаја повлачи црте и уколико је повукао више црта које одговарају љубитељима и стручњацима, утолико више прибавља и себи ауторитет стручњака.[30]

Поред текстова о *Хазарском речнику* Милорада Павића, који би могао да се одреди као делимично културолошки, *Пријатељима* Слободана Селенића, о поезији Васе Живковића, као и монографије о животу и делу Тодора Манојловића *Тодош у Бечкереку*, два вероватно најрепрезентативнија књижевнокритичка огледа Војина Матића су „Искуство прасцене код Андрића“ и „Две Марије“.

На почетку огледа „Две Марије“ Војин Матић је експлицирао властити поступак којим се служи у психолошкој критици:

> Покушамо ли кроз песму да њеном творцу погледамо у душу, морамо песников лични живот и карактер ставити у контекст времена, а дело у контекст његовог интимног живота.[31]

Матић у овом огледу о песми „Santa Maria della Salute“ полази од Костићевог двоструког или амбивалентног односа према православном и римокатоличком култу Пресвете Богородице, тврдећи да је кроз њу – у виду венецијанске цркве, чулне и бестелесне – сублимисао, с једне стра-

[29] Vojin Matić, „Estetski doživljaj“, *Detinjstvo naroda*, стр. 459.
[30] Видети: *Isto*, стр. 466.
[31] Vojin Matić, „Dve Marije“, *Detinjstvo naroda*, стр. 498.

не, инцестуозан однос између мајке и детета, код којих у песми долази до мистичког сједињавања, а с друге, своје хомоеротске нагоне, што закључује на основу анализе Костићевог дневника, а чему ће се у својој студији *Анима Лазе Костића* успротивити Иван Настовић. Лаза Костић је у поменутој песми, сматра Матић, „нов однос према жени, Богородици и Марији Магдалени доживљавао као надрелигијски, етички и естетски принцип.“[32]

У другом огледу Матић анализира Андрићеву приповетку „Аникина времена“, и то пре свега њен први део у коме се говори о психотичном поп-Вујадину. Матић истиче да је Андрић, као и сваки обдарени писац, лудило извео логично, из личности, а не из целокупне животне ситуације, из идеје сагрешења слободном вољом или идеје предестинације. Поп-Вујадин, мизантроп и „воајер у клиничком смислу речи“, добија нападе агресивности док посматра перачице рубља, а право помрачење свести које резултира насумичним пуцањем из пушке по сељацима (који су ноћу радили на гумну) дешава се кад запази два официра на излету с неким женама: „Сакрио се и сатима пратио њихово кретање, не би ли видео ‚оно‘, како то зову деца.“[33] Призор који је поп-Вујадина „збуњивао и дражио“ и који га је подсећао као на неку слику у сну у ствари је призор прасцене. Иако Матић признаје да последице доживљаја прасцене могу да одведу у неурозу, али да нема доказа да изазивају и лудило, он претпоставља да је „сам Андрић у својој младости проживео таква стања“ и да је „на основу мука које је проживео, помишљао да човек тако може и да полуди“.[34] На примеру прасцене у овој Андрићевој приповеци јасно се уочава како архаично несвесно представља истовремено и потиснути индивидуални трауматски доживљај, али и израз колективног несвесног, будући да је поменути доживљај представљен тако као да је транспонован у мит.

2.3.

Још један критичар и есејиста који је, попут Војина Матића, у српској, али и светској књижевности анализирао пре свега митске и архаичне слојеве текста је **Зоран Глушчевић** (1926–2006). Широког поља интересовања, које је обухватало феномене попут магије, окултног и кича, Глушчевић је, као германиста, највећи део свог критичарског апарата усмерио према писцима немачког говорног подручја, предромантича-

[32] *Isto*, стр. 503.
[33] Vojin Matić, „Iskustvo prascene kod Andrića“, *Detinjstvo naroda*, стр. 510.
[34] *Isto*, стр. 511.

рима (Гете), романтичарима (Новалис, Хофман, Клајст) и модернистима (Рилке, Кафка, Ман, Хесе), као и српским, наравно. Најважнија дела у којима се бавио истраживањем немачке књижевности су: *Путеви хуманитета* у два тома (*Од Гетеа до романтичара* – 1964. и *Немачки романтичари* – 1965), *Романтизам* (1967), *Гете* (2009), три књиге о Кафки – *Студија о Кафки* (1971), *Кафка: кључеви за Замак* (1972) и *Кафка: кривица и казна* (1980) и једна књига о Томасу Ману и Херману Хесеу – *Мит, књижевност и отуђење* (1970). Поред студије о кичу *Живот у ружичастом* (1990) и антрополошко-архетипске студије о феномену окултног у култури *Окултна моћ* (2001), саставио је две антологије – *У време несигурно*, антологију песама инспирисаних фрескама и *Убиство за двоје* (1984), антологију крими-приче. Најважније студије и критике из српске књижевности објављене су у књигама *Пером у рабош* (1966), *Алфа и омега: књижевност и психологија несвесног* (1975) и *Поезија и магија* (1980). Из српске књижевности психолошкој критици је подвргавао углавном модерна и савремена дела. Избор најбољих текстова сачинио је Марко Недић у књизи *Књижевност и ритуали* (1998).

За разлику од Војина Матића који је у анализама митског и архаичног несвесног у тексту намеравао да покаже како у свести „примитивног“ и савременог човека владају одређени истоветни психички модалитети, Зоран Глушчевић је настојао у својим огледима и критикама да покаже како мит прожима и одређује савремену књижевност. Код њега митско и архаично несвесно нису толико несвесно аутора колико несвесно саме књижевности.

Као доминанте митског погледа на свет, које у највећој мери условљавају и обележавају модерна књижевна дела, Глушчевић издваја циклично време и гротеску (манифестацију страха од ништавила).[35] Управо захваљујући миту време се цепа на субјективно и објективно, што се види на примеру романа Пруста, Кафке, Џојса, Томаса Мана, Томаса Вулфа и Вирџиније Вулф. Глушчевић сматра да се у романима тих аутора разбија стара слика света и да митско време у њима отвара небројене нове могућности, како у конципирању структуре, тако и у карактеру, односима, перспективи, типу нарације и карактеру ликова, што раније, због владавине линеарног времена, није било могуће.[36] Осим мита, кад се говори о времену, прекретницу у развоју модерне Глушчевић види у Ајнштајновој теорији релативитета и индијској филозофији која је у европску свест допрла преко Шопенхауера.

---

[35] Видети: Зоран Глушчевић, „Значај мита за савремену литературу“, *Књижевност и ритуали*, приредио Марко Недић, Српска књижевна задруга, Београд, 1998, стр. 6.

[36] *Исто*, стр. 12.

Мит, сматра Глушчевић, представља и важан регенеришући фактор у развоју културе:

> митско искуство често [се] јавља као духовни путоказ кад год традиција западне у рутину и окошта се у рационалним обрасцима.[37]

Нажалост, Глушчевић је, бавећи се критиком, анализирао само конкретна дела или ауторе, те за собом није оставио текстове свеобухватног теоријског карактера у којима би показао на који начин мит, у широком распону свог значења, утиче на смену књижевних и уметничких епоха и праваца, од најранијих па све до постмодернизма, иако је простора за тако нешто итекако било.

Али, не само што је покушавао да објасни какав је био однос према миту код појединих писаца из осамнаестог, деветнаестог и двадесетог века, већ је, такође, настојао да осветли митску структуру књижевности одређених епоха, као и одређених жанрова, попут крими или детективске приче. Тако је, на пример, показао како је детективска прича из свог „златног доба“ у двадесетим и тридесетим годинама двадесетог века одсликавала митско-ритуални процес који се одигравао у несвесном и који је био заснован на манихејском принципу, на дуалистичком сукобу Добра и Зла, и коме сувишне субјективне мотивације нису биле потребне.[38] По њему је крими прича структурно врло слична бајци, док се у лику детектива оживљава митски јунак „убица аждаје“, што се види на примеру Шерлока Холмса кога је читалачка публика обоготворила, негодујући након приповетке „Коначни проблем“ (у којој се чувени детектив сурвао низ водопад заједно са својим смртним противником) и тражећи од Дојла да га у свом наредном делу оживи, што је овај и учинио.[39]

Психолошка – претежно архетипска, али и психоаналитичка – критика Зорана Глушчевића углавном је на трагу Јунговог аналитичког метода, но не у потпуности. Временом се, поред митске, Глушчевић окретао и другим видовима критике, попут тематске, феноменолошке и херменеутичке.[40] Уочивши ограничења само једног приступа књижевном тексту, он је најчешће комбиновао више поменутих метода како би, на тај начин, указао на укупност структуре одређеног дела и свих њего-

---

[37] *Исто*, стр. 9.

[38] Видети: Зоран Глушчевић, „Митска структура крими приче“, *Књижевност и ритуали*, стр. 151.

[39] Видети: *Исто*, стр. 153–155.

[40] Видети: Марко Недић, „Између митоса и логоса или критичар и есејиста Зоран Глушчевић“, предговор у: Зоран Глушчевић, *Књижевност и ритуали*, стр. XXXIII

вих тематских и семантичких поља. „Његове критичке интерпретације“, примећује Марко Недић,

> углавном остају у оквирима иманентног критичког виђења књижевности, па се чак и психолошки и психоаналитички приступ, у деловима у којима се анализирају значења самог текста, приближава таквом виђењу.[41]

Тако, на пример, у тексту „Фрагменти о Клајсту“ Глушчевић комбинује психоаналитички и језичко-стилски приступ критичком ишчитавању Клајстовог дела. Он закључује да се у Клајстовим остварењима амбивалентни однос према животу рефлектује на синтакси:

> замршеност Клајстове реченице има у том смислу функцију одлагања трагичног расплета, језивог краја. То је *синтаксички* покушај да се задржи животни и драмски status quo, да се избегне праволинијско кретање ка трагичном слому.[42]

Сличну илузију покушаја да се добије у времену, да се време заустави и умртви, Глушчевић проналази у делу Боре Станковића. Док се Клајст служи синтаксом и ортографијом (запетама), Станковић гомила епитете и варира иста значења неког глагола.

> Писац је у директном односу према времену, атмосфери средине, патријархалном кутку света који би хтео да сачува од надирања новог времена, од неминовног процеса распадања.[43]

Истоветни процес код немачког романтичара и српског модернисте, процес заустављања времена, успоравања радње у смеру не-времена или вечности, у ствари је несвесно језичко и књижевно (о)кретање ка миту. Мит се, тако, захваљујући Глушчевићевим запажањима, и на овом примеру показује као књижевна тенденција – или пре доминанта – којој су страна ограничења појединих епоха и која представља једну од основних структурних књижевних начела.

У трима студијама о Кафки Глушчевић је покушао да осветли поетику и структуру Кафкиног дела, начин на који свет езотерике продире у нарацију, однос кривице и казне, са-условљеност тих феномена са примерима из пишчевог живота, Кафкину филозофију апсурда, као и

---

[41] *Исто*.

[42] Зоран Глушчевић, „Фрагменти о Клајсту“, *Књижевност и ритуали*, стр. 47.

[43] *Исто*, стр. 51.

есхатолошки круг идеја.[44] Говорећи о односу Томаса Мана према миту, Глушчевић је посебно нагласио улогу иронији у његовом делу:

> Ирониja и лежи управо у тој објективној немогућности да се једна древна митска истина пренесе и преда потомству у свој својој првобитности и аутентичности.[45]

Колико се ово запажање односи на Томаса Мана и, уопште, на положај иронији у модерној књижевности, оно исто толико, можда и пре, гледано схематски, важи и за феномен иронији у постмодернизму. Иако је Глушчевић настојао да разграничи романтичарску и модерну иронију, као и однос иронији према миту, штета је што тај однос није теоријски елаборирао у ширем књижевноисторијском контексту.

Глушчевићева теоријска разматрања проналазе се у његовим критичким текстовима спорадично и у рудиментарном облику, као, на пример, у тексту посвећеном *Унутрашњој страни ветра*, у којем разлику између Павићеве и романтичарске иронији види у судару баналног и идеалног „са писцу својственом магијском и метафизичком иронијом“.[46] Иронично обликовавши Жидове и Камијеве филозофске идеје,

> Павић ‘слави‘ победу прагме, имагинацију коригује стварност, занос је поражен животом – и ето класичне дон-кихотске ситуације.[47]

Дуж Глушчевићевог разуђеног критичарског дела расути су замеци многих теоријских теза, које њихов аутор – из њему својствених разлога – није хтео или није могао да повеже у једну или више свеобухватних синтеза.

Критике и есеји у којима се Зоран Глушчевић бавио српском књижевношћу више су окренути поезији него прози, што може бити и логично, јер је језик поезије – нарочито модерне – ближи магијском, архаичном и митском него језик прозе. У осврту на Момчила Настасијевића указује се како је целокупна поезија овог песника изграђена на једном привидном парадоксу:

> [...] индивидуално поставља себи циљ који води у превазилажење и потирање личности како би човек остварио себе у свему, а све у себи. [...] Попут Гетеа и романтичара, Настасијевић је на самоодрицању и редуко-

[44] Видети: Зоран Глушчевић, „Однос стварности и уметности у Кафкином делу“, *Књижевност и ритуали*, стр. 52–66.

[45] Зоран Глушчевић, „Хесе и Томас Ман: однос према миту“, *Књижевност и ритуали*, стр. 69.

[46] Зоран Глушчевић, „Роман деконструкције“, *Књижевност и ритуали*, стр. 353.

[47] *Исто*.

> вању Ега поседовања изградио бескрајни индивидуални поетски универзум.[48]

Чини се да Глушчевић, иако то не експлицира, када закључује да је стваралаштво путовање у самозаборав[49] и да оно доводи до губитка личности ствараоца, приближава не толико Настасијевићеву поезију колико Настасијевића-песника средњовековном концепту уметности. Интересантно је да, будући да није написао ни један текст о томе, Глушчевића нису занимали положај и улога мита у делима средњовековне књижевности.

Но ипак, дуалистичку и условно средњовековну слику света покушао је да открије, или, пак, да преко ње расветли поезију Милоша Црњанског:

> Нова слика света Милоша Црњанског гради се, дакле, у две равни и на два нивоа свести: један је хоризонталан, други вертикални. Хоризонтални је у домену магије, вертикални у домену етерично-спиритуалних моћи и стремљења душе. [...] Док магијска свест делује у хоризонталној равни повезујући тачке виталне партиципације, езотеријска свест значи стално уздизање у духовно самопревазилажење субјекта, за шта је потребна вертикална раван јер је уздизање и буквално и симболички процес који се одиграва, изнад нечега што је доле', материјално и земаљско.[50]

Ово укрштање хоризонталне и вертикалне равни, за разлику од средњег века када је била *остварена*, сада је, у субјекту модерне поезије, *поунутрашњена*. Да би до „уздизања" и „самопревазилажења субјекта" *у субјекту* дошло, да би се „езотеријска свест" активирала, потребна је, такође, и свест којој није стран хоризонтално-магијски домен мита. Када тумачи поезију Милоша Црњанског, у којој је духовно стремљење и самосазревање условљено свешћу о феномену мита који лежи у темељу постојања (бивства), чини се да је Глушчевић овде, можда, на трагу Јунговог учења о индивидуацији.

Костићевој песми „Santa Maria della Salute" Зоран Глушчевић приступа у психоаналитичком кључу. Он сматра да је Богородица у песми обоготворена мртва драга и да језик којим се лирско ја њој обраћа треба схватити двојако, па и на амбивалетан начин. Два пола која су сукобљена у језику лирског субјекта песме су љубав и бес:

---

[48] Зоран Глушчевић, „Поетски и поетички кругови", *Књижевност и ритуали*, стр. 294.

[49] *Исто*.

[50] Зоран Глушчевић, „Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична вертикала у новој слици света Милоша Црњанског", *Књижевност и ритуали*, стр. 284.

> Његов поетски бес испољава се ништа мање него као силовита звучна милина [...] Магијом психоаналитичке принуде песник је овај бес због драгине смрти – бесан на њу, на себе, на саму смрт, на читав космос – преобратио у најдивнију поетско-ритмичку милину![51]

На примеру ове песме може се видети како одговарајући компензаторни механизми могу да делују не на језик, већ у самом језику, стварајући од силних осећања поезију.

Овај оглед Глушчевић започиње анализом једне, по њему, граматичке грешке у стиху „Зар није лепше вековат у те“, тврдећи да се не може *вековати у тебе* него *у теби* и да је ту грешку песник начинио „нехотично али психолошки нужно“,[52] ирационално заменивши боровину сопственом личношћу, уз помоћ механизама потискивања:

> Песник се кроз боровину устремљује у цркву, у њену засвођеност. Пасивно стање глагола *вековати* не само да је тиме активирано до физичког продора него је истовремено раздвојило субјект од појма времена, окренуло га противу вечности тако да није она та која га одржава него је он тај који би да векове сабија у цркву, да у њу утерује вечност. [...] По линији психоаналитичких асоцијација, црквени сводови симболишу утерус, материцу. Песник би да се склупча у материцу (не у материци), да изнуди њене просторе.
>
> А шта то психолошки значи? Осећање угрожености, страх од света, од живота, потреба за заштитом, за заштитним омотачем.[53]

Чинећи граматичку грешку, песник, односно лирски субјект, несвесно је одао себе.

У тексту „Роман једног национа“ Глушчевић прву и другу књигу *Сеоба* посматра као целину, слично касније Ивану Настовићу, и нарочито истиче „тренутак интензивног доживљаја опште и личне бесмислености, преточен у осећање *пролазности*“.[54]

Однос мајке и сина у двема приповеткама Лазе Лазаревића („Швабица“ и „Ветар“) Глушчевић посматра као:

> први случај у нашој литератури да се однос двеју особа, однос зависности, гради и психолошки пласира као магијски однос ирационалног вољног односа и дејства једне личности на другу.[55]

---

[51] Зоран Глушчевић, „*Santa Maria della Salute:* варијације на амбивалентну суштину једног поетског мотива“, *Књижевност и ритуали*, стр. 241.

[52] *Исто*, стр. 229.

[53] *Исто*, стр. 230.

[54] Зоран Глушчевић, „Роман једног национа“, *Књижевност и ритуали*, стр. 185.

[55] Зоран Глушчевић, „Едипално у делу Лазе К. Лазаревића“, *Књижевност и ритуали*, стр. 246.

Син је пасиван, а мајка, његов „едипални господар“ магијски делује на њега да је немогуће одупрети јој се.[56]

У тексту посвећеном приповеткама Вељка Петровића, кога пореди са Фокнером, Глушчевић истиче пулс новог времена, које се осећа у његовом делу, продор немира и стрепње у казивању као новог квалитета свести, као унутарње ознаке за растрзаност и разривеност, за изгубљену психичку стабилност.[57] Описујући ликове Петровићевих приповедака, Глушчевић наглашава њихов митски однос према земљи, који је и у новом времену неослабљен:

> Он је песник рустичко-паганског ритуала и у исто време писац који не супротставља село граду нити природу цивилизацији, јер су и једно и друго уједињени целином природних стремљења. Промене и одумирање животних облика, чак и у дегенеративном виду, у крајњој линији су израз потребе за непрекидним преображавањем, кроз које силовито навире и испољава се елан незаустављиве творачке плодности.[58]

Анализа приповетке „Вечити пољубац“ Боре Станковића вероватно је један од најлепших текстова Зорана Глушчевића. У њему је на најбољи начин указано на важност и сврховитост архетипског приступа књижевном тексту, јер и сама приповетка – у којој се појављује фигура мртве драге, односно приповедачеве Аниме – као да захтева такво једно тумачење. Ова приповетка стоји усамљена у Станковићевом делу, јер „отвара спиритуалну и метафизичку димензију еротског“.[59] Приповедач се преко сна сусреће са својом Анимом, „која му се јавља у обличју девојке с којом је доживео прву љубав“[60] и у којој се усаглашавају „едипално, еротско, мајчинско и етичко“,[61] будући да Анима представља скуп свих доживљаја које појединац има у односу према женском принципу, почев од мајке. Сновидовни доживљај приповедачев са Анимом – манифестацијом идеалне жене, истовремено је и један сазнајни процес који се одиграва „по општеважећем моделу: *чулно-еротско, врхунац еротског, мистериозни скок у идеално-спиритуално*“.[62] Након што је описао психолошки и животни *случај* приповедача, тј. приповедачеве *личнос-*

---

[56] Видети: *Исто*.

[57] Видети: Зоран Глушчевић, „Мириси и плодови земље: један поглед на приповедачко дело Вељка Петровића“, *Књижевност и ритуали*, стр. 269.

[58] *Исто*, стр. 270.

[59] Зоран Глушчевић, „‚Вечити пољубац‘ или тренутак највише сублимације“, *Књижевност и ритуали*, стр. 248.

[60] *Исто*, стр. 252.

[61] *Исто*, стр. 251.

[62] *Исто*, стр. 253.

ти, Глушчевић указује да Анима добија прибирајућу функцију Јаства (или Сопства):

> Анима у једном тренутку, испуњавајући највишу психодинамичку сврху, остварује улогу интегративног принципа, јаства, обнављајући и употпуњавајући личност, односно оспособљавајући је за нови банални циклус, тј. да баналност изнова претвара у поезију. [...] Еротско је постало поетични катализатор света свакодневне профаности и тривијалности, али не зато да би се јаз између поезије и стварности продубио до потпуног расцепа него зато *да би Ерос пронашао модел за опстанак поетичног субјекта у духовно оскудној свакидашњици*.[63]

Иако се са својом анализом Глушчевић овде зауставио, чини се да је Борисав Станковић у овој приповеци описао процес индивидуације, али не сасвим у Јунговом смислу, већ у митско-архаичном, будући да се посета приповедачеве мртве драге или Аниме спорадично понавља сваких неколико година, када баналност свакодневнице толико преоптерети његову личност да просто вапи за поновним сусретом, за поновном компензаторно-поетичном интервенцијом. Реч је, дакле, о својеврсном процесу индивидуације у митском, цикличном, а не линеарном времену. Живот се, тако, у визији Боре Станковића указује као непрекидна и узалудна борба између митске баналности, свакодневнице-пакла, *хоризонталне равни постојања* и унутрашње, духовне слободе која се остварује љубављу и поезијом, односно *вертикалне равни*. Уместо укрштаја тих двеју равни као код Црњанског, код Станковића влада урођеност у хоризонталну, митску раван баналности и пријањање уз вертикалну, кад је то могуће. А углавном није.

2.4.

У односу на друге српске психолошке критичаре, који су се углавном ослањали на Фројда и(ли) Јунга, **Радоман Кордић** (1937) је следбеник француског филозофа, психоаналитичара и психијатра Жака Лакана. Његова најзначајнија дела су: *Противуречје истоī: трактат о не-постојању* (1971), *Археолоīија књижевноī дела* (1975), *Говор с дна: поезија Миодраīа Павловића* (1976), *Насиље свакидашњице* (1980), *Поезија и увид* (1982), *Тумачење књижевноī дела* (1988), *Здухач: психоанализа текста* (1990), *Субјект теоријске психоанализе* (1994), *Сексуални дискурс у књижевности* (1996), *Психоаналитички дискурс* (1997), *Постмодернистичко приповедање* (1998), *Аутобиоīрафско приповедање* (2000), *Јези-*

[63] *Исто*, стр. 257, 259–260.

чке игре (2003), *Политика књижевности* (2007) и *Етика књижевности* (2011). Иако су му дела писана тешко читљивим и херметичним језиком, Радоман Кордић, превасходно структуралиста и лакановац, припада малобројној групи српских психолошких критичара који су поред анализе конкретних књижевних дела за собом оставили и важније теоријске огледе, као и расправе теоријско-философског карактера.

У „Психоаналитичком читању дела", једном од његових најважнијих есеја, Кордић заступа тезу да је психоаналитичко читање иманентни приступ књижевном делу, да је примање истовремено и спознавање текста и да се оно „на неки начин, збива у ностраности текста".[64] Међутим, он поменуту иманентност унеколико проблематизује, јер признаје да психоанализа:

> прелази с оне стране дела, да јој оно служи само као повод за конструкцију новог текста. [...] Психоанализа, управо као сазнавање смисла игре, надилази сваку теорију која тежи ка тотализацији, вечности, која говори у име вечности. Стога, иманентност њеног тумачења делу је иманентност њеног тумачења смислу дела...[65]

Психоанализа је иманентна делу зато што непоновљивост и конкретност психичких механизама инкорпорираних у један семантички слој књижевног текста онемогућује заснивање било каквог теоријског или типолошког одређења:

> Мотивација збивања је увек различита; она је мотивација збивања управо у том облику. Психоанализа зато, реално, не може да изгради никакву типологију. Преостаје јој, дакле, да изнађе механизам сваке мотивације чије упоришне тачке познаје као оно што јесте.[66]

Иако доследан структуралиста и психоаналитичарски критичар на трагу Лакана, Радоман Кордић је у свакој својој књизи увек нов. Он на најбољи начин показује како критичар не треба да служи одређеном критичарском методу, већ да један исти метод може непрестано да прилагођава и употребљава у различитим књижевнокритичким визурама. У *Археологији књижевног дела*, на пример, за разлику од Војина Матића који несвесно у Андрићевој приповеци „Аникина времена" тумачи као несвесно аутора, Кордић настоји да објасни као несвесно структуре дела. Основно питање које Кордића преокупира јесте међусобна мотивисаност два временска тока, првог који припада поп Вујадину и другог који припада Аники.

[64] Радоман Кордић, „Психоаналитичко читање дела", нав. дело, стр. 257.
[65] *Исто*, стр. 294–295.
[66] *Исто*, стр. 296.

Како формалних разлога за повезивање тих двеју судбина готово да нема, Кордић објашњава да се помоћу колективног сећања кривица за Вујадиново лудило баца на Анику. Колективно несвесно представља спону два удаљена временска тока. „Аника је већ заборављена. Вујадин, закаснела Аникина жртва – то је мит.“[67] Мржња коју поп Вујадин испољава према женама не корени у индивидуалном архаичном доживљају прасцене као код Матића, већ је, колективним несвесним, везана за Анику. Захваљујући причи о Вујадину, прича о Аники самим тим добија митско, трансцендентно значење. Значење и структура приче су саусловљени:

> Без приче о попу Вујадину тешко да би читава Аникина покора [...] била прича о кругу судбине. Приповетка би, истина, имала психолошку реалност, која је реалност мита, она сама би била мит, у крајњем случају, исечак из реалности, ток живота који је у једном тренутку заустављен, ухваћен, уоквирен као митска повест. Са причом о попу Вујадину, са оном дистанцом између Вујадиновог и Аникиног живота, која је чисто трајање, али и збивање у психичности, она је цео животни ток, једно виђење живота, његов говор.[68]

Матићев приступ сада се може чинити као недовољан, јер је занемарио целину приповетке, осврнувши се само на њен први део. Доживљај прасцене имао би смисла када би се приповетка завршила са поп Вујадиновим склизнућем у лудило. Међутим, психичка мотивисаност Вујадинових поступака много је сложенија, као што се види из следећих речи:

> Аникини либидинозни конфликти одређују Вујадинове сукобе, штавише, они одређују његово место у структури приповетке, односно Вујадинови психички конфликти омогућују трансценденцију Анике у митску реалност, а причу о њој приближују митском казивању. Према томе, структура приповетке представља ми се и као структура односа психичности, односно као схема тих односа.[69]

У неким новијим студијама у којима се бави изучавањем савремене књижевности, попут књига *Језичке игре*, *Политика књижевности* и *Етика књижевности*, Кордић уочава одређене промене и померања у српској култури. У *Језичким играма* Кордић поставља бројна питања која се тичу несвесног у језику, ослањајући се на Лаканову формулу да је несвесно структурисано као језик. На примеру одређених језичких и стилских мањкавости у роману *Хобо* Зорана Ћирића долази до закључка

[67] Радоман Кордић, „С оне стране структуре: *Аникина времена* Иве Андрића“, *Археологија књижевног дела*, стр. 118.

[68] *Исто*, стр. 121.

[69] *Исто*, стр. 122.

да овај писац не само што манипулише језиком, већ губи контролу над властитим говором.[70] Албахаријевог *Снежног човека* посматра у контексту дискурса о рату деведесетих, будући да је овај роман „непосредан ефекат тог рата“:

> Најпре, ваљало је наћи такву форму говора који неће да говори, који скрива оно о чему говори, који пориче свој предмет, који пориче и себе, ваљало је открити симптомски говор, заправо, пустити симптому да се упише у текст. Говор српских писаца о рату у Босни (и свим југословенским ратовима последње деценије XX века) себе забрањује. И то, мада уметност крије барем онолико колико и показује, овај говор чини посебно драматичним, малтене чистим егзистенцијалним уздахом. Занимљив је тај говор и као рационализација зебње од егзистенције, зебње од самог говора, који не може а да не прокаже оно о чему и зашто говори, себе, и ништа мање као траг менталне преструктурације субјеката записа.[71]

Радоман Кордић, дакле, покушава да осветли механизме аутоцензуре у уметничком дискурсу који не морају нужно да буду последица некакве идеологије. Он Албахаријев роман управо и посматра као ефекат таквог једног дискурса, у којем није толико присутна сама историјска стварност колико однос према тој стварности.[72] Када је реч о неким другим романима, попут Арсенијевићевог *У потпалубљу* и Пишталовог *Миленијума у Београду*, имплицитна идеологија ових аутора – мада о томе Кордић недовољно проговара – утиче на језичке немотивисаности у њиховим делима. Он замера Пишталовом приповедачу који настоји да угради негативну симболику Вуковара у текст у којем та симболика не може да се оствари, јер је вантекстуална.

> Код Пиштала је искуство енкодирано негде другде, енкодирао га је неки други принцип, несумњиво, идеолошки принцип на који се ова књига ослања и који она хоће да утемељи, на начин на који се то већ у књижевности чинило, у социјалистичком реализму, али и у сваком виду политизације књижевности, у сваком виду идеализације.[73]

Да би јасније артикулисао промене које су већ почетком деведесетих почеле да се помаљају у српској књижевности, следствено томе и у култури, Радоман Кордић је сковао термин „неолиберални реализам“, као својеврсни пандан некадашњем идеологизованом соц-реализму. У *Политици књижевности* он се више не бави толико анализом конкретних

[70] Видети: Radoman Kordić, *Jezičke igre*, Filip Višnjić, Beograd, 2003, стр. 30.
[71] *Isto*, стр. 67.
[72] Видети: *Isto*, стр. 68.
[73] *Isto*, стр. 92.

књижевних дела, колико настоји да их сагледа у духу нове владајуће идеологије политичке коректности. Кордић се овом књигом, у којој показује како идеологија урушава естетску или интелектуалну целовитост дела, односно аутора, веома оштро укључује у владајући полемички дискурс. Поред романа *Канџе* Марка Видојковића, Кордић се полемички устремљује и на подлистак *Данаса*, „Бетон", нарочито на – у идеолошком смислу – програмски „критички" текст Саше Илића, којим је овај из контекста политике покушао да обезвреди вредности и положај у култури Петровићеве *Опсаде цркве Светог Спаса*.

> Из Илићевог миксирања Петровићевог романа треба закључити да је недостатак Петровићевог романа у томе што говори о опсади Жиче, а не опсади Сарајева – уосталом, готово изрично, Илић то и каже – једноставно, но теоријски злоћудно, недостатак Петровићевог романа је у томе што о Србима говори онако како говори.[74]

Стога, објашњавајући језгро свог схватања поменутог идеолошког проблема, Радоман Кордић сматра:

> Неолиберални реализам, као и сваки естетски режим, требало би да се успостави као однос према старом естетском режиму, у овом случају, према естетском режиму постмодернизма, или сурове књижевности, или модернизма, или класичног реализма. Истина, неки постмодернистички писци предмет су пажње неолибералних критичара, али због својих политичких убеђења. Штавише, политичке импликације претпостављене су и у књигама (*Семољ земља* Мира Вуксановића) у којима их, на доксички начин, једноставно нема, односно у којима могу бити садржане само ако политичко и естетско чине неку врсту онтолошке целине, исходишта језичког мишљења, моћи језика као политике. Политичко као мишљење, именовање, раскривање ствари ови критичари не мисле. Не занима их ни стари естетски режим. У средишту неолибералног реализма налази се доксички политички дискурс. Ова књижевност, у основи је производ тог дискурса; она постаје тај доксички дискурс – у неким случајевима и није друго до псеудолитеризовани доксички политички дискурс.[75]

Значај и допринос Радомана Кордића огледа се и у томе што је први, колико је познато, српску књижевност осмотрио кроз призму постколонијалне критике, како би указао на јединство политичког и културног империјализма у Србији у последњој деценији двадесетог и првој деценији двадесет првог века.

---

[74] Radoman Kordić, *Politika književnosti*, Filip Višnjić, Beograd, 2007, стр. 40.
[75] *Isto*, стр. 43–44.

Такође, супротстављајући се естетицизму и схватању да је естетско независно од етичког, Кордић наглашава значај и важност сусрета са етиком у естетици. У том сусрету преузима се одговорност за раскринкавање идеолошких и етички проблематичних учитавања у књижевности:

> Књижевност, дакле, не може бити морално неутрална већ и зато што не може да не буде повесна, онтолошка чињеница.[76]

Да српска књижевност није морално неутрална, као и да естетика те моралности има утемељење у идеологији неолибералистичког реализма, Кордић ће показати на примеру савремених романа и полемика вођених поводом њих, попут Маројевићевог, Арсенијевићевог, Пишталовог, Ваљаревићевог итд.

2.5.

Тешко је рећи која би била највећа заслуга **Владете Јеротића** (1924) за српску психолошку критику, али и не само за њу. Својим бројним радовима из области психологије, психијатрије, психопатологије, етнопсихологије, културне антропологије, књижевности, теологије, религиозне философије итд., у којима је неговао један надасве недогматски и – у позитивном смислу – синкретичко-еклектички приступ, Владета Јеротић је допринео популаризацији свих области којима се бавио, од психијатрије до књижевности. Постоји неколико чинилаца који Јеротићево дело приближавају широкој читалачкој публици. Један од њих, као најочигледији, јесте лакоћа стила којом се служи како у писању, тако и у јавним излагањима. Неоптерећујући еклектички приступ огледа се у избору ауторитета на које се позива и које често и радо цитира, почев од Светих Отаца, религиозних мислилаца, стручњака из области психологије и психијатрије, до философа, историчара, књижевника и књижевних критичара. Премрежујући своје текстове цитатима многих аутора из различитих области, без дубљег залажења у одређени проблем, Јеротићу успева да властитом еклектицизму да просветитељску функцију.

Иако ничији углед и ауторитет нису и не треба да буду неупитни, па ни Јеротићев, чини се да је поверење које је међу својим поштоваоцима стекао, како оним верујућим тако и оним који то нису, резултат властите и бескомпромисне ширине мишљења. Парадоксално је, с једне стране, да ширина мишљења и њен недогматски карактер врло лако може да се сведе не на дубину, већ на површност, што по поменути

[76] Radoman Kordić, *Etika književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, стр. 23.

еклектицизам у дискурсу представља највећу претњу. Дилему да ли човек данас, у двадесет првом веку, може да буде образован као што су то биле ренесансне личности или се, пак, ширина његовог знања своди на еклектички приступ разнородним информацијама, треба оставити по страни. Овде није посреди некакав скептични однос према туђој образованости, већ према дискурсу којим се тај неко служи да ту образованост пренесе другоме.

Симптоматично је да Јеротић, у својим текстовима, као и у јавним излагањима, своја размишљања не води у смеру некаквих чврстих закључака, којима би заокружио расправу, већ напротив, свесно настоји да одређени проблем још више истакне тако што на основу њега постави једно или више питања, на која потом не покушава да понуди одговор. Неретко и сам признаје да питања, ако су добро постављена, имају већу важност од могућих одговора. У таквом дијалектичком праћењу настанка одговарајућег проблемског питања Јеротић интелектуално ангажује и води читаоца, односно слушаоца, усмеравајући га да потом овај сам настави у неколиким понуђеним или непонуђеним правцима. Јеротићева психолошка критика би, дакле, по свом карактеру, могла да се дефинише и као *упитна критика*.

Јеротићу је стран сваки вид искључивости, чак и у односу према црквеним догматима; но тада се искључивост неоправдано изједначује са неупитношћу. Он се не либи да, када мисли да је сходно, разумом доведе у питање оно што припада уму, и то одаје његов радознали и широких видика европски интелектуални дух.

У бројним својим психолошким књижевним критикама Јеротић посеже за етнопсихолошким увидима који се тичу српског националног карактера и менталитета. На тај начин једно књижевно дело, кроз које се пројављују врлине а чешће и мане српског националног бића, постаје тек повод за просветитељска и благонаклона упозорења упућена властитом народу. Ова функција не сме никако да се занемари; она представља једну од најважнијих црта Јеротићевог критичког, и не само критичког дела. Стога његови радови који за предмет имају књижевна дела нису искључиво психолошке критике – нити су у целости психолошке, а нити су у целости критике.

Тако, на пример, „психолошки огледи из домаће књижевности“ – четири тома *Дарова наших рођака* (1984, 1993, 1999, 2002), писаних у распону од скоро две деценије – истовремено су и психолошки, на трагу Фројда, Адлера и Јунга првенствено, и етнопсихолошки, психопатолошки, антрополошки, културолошки, религиозни, философски, као и, наравно, „литерарни“ огледи. Хибридни карактер ових огледа примећује се у готово свим Јеротићевим текстовима, у оним у којима је изучавао

стране писце у *Путовању у оба смера* (1992, 2003), у књигама *Милан Ракић и религија* (2006) и *Миодраг Павловић: одшкринута врата* (2011), али и у осталим, који за предмет не морају да имају искључиво књижевност. Честе дигресије, за којима следе нове дигресије, основни су разлог композиционе мањкавости његових есеја, али и неоптерећујуће привлачности од стране читалачке публике, како оне нестручне, тако и стручне.

Језгро Јеротићевог учења, на основу кога приступа како књижевности, тако и психолошким и психијатријским питањима, чини се, јесте хипотеза о паганском, старозаветном и новозаветном животном принципу. Као што је Војин Матић преузео Фројдова психоаналитичка открића како би објаснио психички развој преисторијског човечанства, Јеротић посеже за Јунговим учењем о архетиповима и колективном несвесном, на основу чега изолује религиозно-психолошке стадијуме развитка како читавог људског друштва, тако и сваког појединачног народа и човека. Архетипови паганског, старозаветног и новозаветног бића не одсликавају само једну линеарну историјску еволуцију, већ су они присутни и у свакоме човеку понаособ, непрестано се смењујући у зависности од, према Јунгу, степена индивидуационог процеса.

Синтеза православне духовности чија је суштина *обожење* и Јунговог појма *индивидуације* – или можда пре покушај такве синтезе – други је најважнији допринос Владете Јеротића у српској, и не само српској култури и науци. Осим извесних аналогија и сличности које постоје између та два појма, питање сврсисходности као и успешности помирења православља и – према противницима психоанализе – неогностицизма као својеврсног духовног аспекта индивидуационог процеса, будући да захтева доста простора, требало би на овом месту оставити по страни. А, такође, Јеротићеве интерпретације Јунга као прикривеног хришћанина. Основна разлика, ипак, између та два појма била би у следећем: обожење је духовни процес устремљен на горе, који подразумева превладавање и превазилажење властитог сопства, властите личности, а индивидуација је душевно-сазнајни процес уперен у дубину личности.

Владета Јеротић је ангажовани психолошки критичар. Ангажованост треба схватити двојако: као друштвену, просветитељску делатност и као делатност којом настоји да помогне читаоцу у разумевању свог властитог бића. Јеротић је, тако, и учитељ (човека) и просветитељ (народа). Основно питање које поставља пред књижевноуметничким текстом јесте шта ово дело поручује мени као читаоцу и као припаднику свог народа, данас. Овај прагматични приступ, који заобилази питање естет-

ских вредности, уочава се и у наслову есеја о најстаријем књижевном делу на свету: „Шта ми казује *Ēп о Гилīамешу* данас“[77].

Не само што је поменути наслов парадигматичан за Јеротићеве есеје о књижевности, већ је такав и приступ самом књижевном тексту. Наиме, „психолошки“ приступ *Ēпу о Гилīамешу* у ствари је еклектички приступ *par excellence*. Било који одељак из епа Јеротићу служи као замајац за асоцијативно дозивање Фројда и Јунга, хришћанских али и јеретичких мислилаца, новозаветних текстова, митова из различитих култура, као и цитираних мисли чувених философа и уметника. Јеротић у сусрету са књижевним текстом не супротставља одређени критички апарат, колико самог себе и целокупно животно, интелектуално, душевно и духовно искуство. Јунг му је ближи од Фројда, зато што у књижевном делу указује на индивидуално које је истовремено општечовечанско. Тако се и у Гилгамешовој личности – а не лику – могу уочити елементи који, према Јеротићу, припадају не само паганском и старозаветном, већ антиципирају и новозаветног човека.

Замка и искушење психолошке критике је што лику књижевног дела прилази као личности, што психичке законитости ванлитерарног света имплементира у књижевно дело и његов мотивациони склоп. То може некада да буде значајно и корисно, али најчешће није и превазилази подразумевани семантички обим књижевног текста. Последица тога је сукоб двеју законитости – законитости психичког и законитости књижевног која може да се манифестује у зависности од врсте дела и жанра коме оно припада. Ако важи приговор да психолошка критика *ōграничава* семантику књижевноуметничког дела, може се такође упутити приговор или захтев да се она сама *ōграничи*. Али, ако прекорачи властите границе, ако се критичарска самосвест занесе, да ли је то онда и даље психолошка критика?

Међу бројним есејима о српској књижевности, почев од оних посвећених средњовековним делима (поред четворотомних *Дарова наших рођака* текстови о српској средњовековној књижевности могу се наћи и у књизи *Србија и Срби: између изазова и одговора* (2003)) па до најсавременијих, а треба напоменути да је Јеротић писао и многе препоруке и приказе који су и сабрани у истоименој књизи (*Препоруке и прикази* (2006)), као најмаркантнији и најрепрезентативнији може се узети текст *„Живоје Петра Коришког* у светлу дубинске психологије“. Свакако да овај текст није најбољи, али је значајан зато што на очигледан начин показује ограничења и домете психолошког приступа књижевном тексту,

[77] Видети: Владета Јеротић, „Шта ми казује *Ēп о Гилīамешу* данас “, *Путовање у оба смера*, Ars Libri – Бесједа, Београд – Бања Лука, 2003, стр. 7–57.

када се занемари сама законитост – у овом случају жанровска – појединачног дела. Такође, још једном се, на овом примеру, може потврдити дерогирање духовног у душевно.

> Без обзира на то што је Петар поседовао менталитет човека XII и XIII века, без обзира на његову велику способност имагинације и претварања унутрашње стварности доживљавања у калеидоскоп разних слика, од обичних илузија, преко псеудохалуцинација, правих халуцинација, до визија (у овом менталитету и овој необичној способности видимо сличности Петра Коришког са једним другим визионарем, мистичарем и вероватно чудним човеком који се звао Хијеронимус Бош) ми смело износимо мишљење, у коме имамо извесне подршке и од Теодосија, да је и сам Петар био свестан, ако не стално, оно сигурно у одлучујућим моментима своје борбе, да се главна битка са демонима води на унутрашњем плану његове душе.[78]

У Јеротићевој интерпретацији духовна реалност демонских бића постаје израз одговарајућих душевних механизама испољавања колективног несвесног помоћу архетипова зла као унутрашњих визионарских представа. Изједначавање демона са нагонима могло би да буде семантички исправно у тумачењу неког модерног дела, а не средњовековног житија, за чију је поетику духовна реалност важнија од материјалне, физичке.

У есеју посвећеном Костићевој „лабудовој песми“ „Santa Maria della Salute“, Владета Јеротић, ослањајући се на песников дневник, одмиче се од лирског субјекта изједначивши га са песником; он сматра да Лаза Костић:

> у тренутку песничке екстазе (мислимо на последњих осам строфа), не доживљава сједињење са умрлом драгом, нити мистичну екстазу пред Богомајком, померајући овај жељени доживљај на тренутак када буде умро, већ доживљава експлозију свог хипертрофираног Ја, свог огромног нарцизма, својственог готово свим великим песницима, сублимираног у величанственој песми. У исто време постигнута је стваралачка регресија на ‚океанско осећање‘ малог детета које доживљава свемоћ услед свог јединства са мајком, односно преко ње са природом и космосом.[79]

До оваквих закључака Јеротић не долази искључиво на основу анализе песме, већ на основу анализе дневника који са песмом чини нераски-

[78] Владета Јеротић, *„Житије Петра Коришког* у светлу дубинске психологије“, *Дарови наших рођака I*, Ars Libri – Бесједа, Београд – Бања Лука, 2002, стр. 59.

[79] Владета Јеротић, „О преображајима ‚вечно женског‘ у души Лазе Костића и његовој песми *Santa Maria della Salute*“, *Дарови наших рођака I*, стр. 107.

диву целину. Истоветан однос према Костићевом дневнику и песми као јединственој семантичкој и узрочно-последичној целини у свом дубинско-психолошком приступу, али са другачијим закључцима, показаће касније Иван Настовић.

У свом можда најсмелијем есеју, како је то сам признао, који говори о Његошевом *Горском вијенцу*, Јеротић готово престаје да буде критичар и постаје „глас вапијућег у пустињи“. Са позиције општечовечанских, хуманистичких, па и екуменистичких идеала, о вековној сукобљености хришћанства и ислама на српском и балканском простору, Јеротић просветитељски поручује свом народу:

> Луна и крст – ‚то је бити једно или друго‘. Не. Не сме више бити тако! [...] Како разумети овај изазов историје православним хришћанима на Балкану? Мислим, управо и једино као *изазов*. Не онај који ће нас увести у нови рат са исламом – дакле, не више ‚луна или крст‘, јер су очевидно и једно и друго живи и активни, и то једно поред другог – већ изазов који ће унутар себе јачати сличну небеску духовну поруку. Дијалог или рат? Не би смело у будућности да се поставља такво питање. Дакле, само дијалог – *међусобно упознавање* праве духовне поруке обеју религија – а нипошто више рат![80]

Иако су поруке из овог есеја иницирane контекстом грађанског рата деведесетих, може се рећи да је Јеротићев позив на „међусобно упознавање“ других религија и култура у ствари његова заветна порука упућена српском народу, која нужно произлази, као какав *credo*, из читавог његовог научног и критичарског стваралаштва.

Тумачећи Настасијевићу причу „Запис о даровима моје рођаке Марије“, Јеротић у једном од својих најлепших есеја истиче да је Настасијевић „приказао једну средњовековну мистичну драму православног исходишта“.[81] Овој причи Јеротић приступа из митског, антрополошког, психолошког и религиозног аспекта, да би закључио како:

> укрштање општег (митског) са посебним (индивидуалним) даје Настасијевићевој причи далекосежно значење које продире не само до митске, већ и религиозне дубине људског бића.[82]

---

[80] Владета Јеротић, „Луна и крст, дијалог или рат“, *Дарови наших рођака IV*, Ars Libr – Бесједа, Београд – Бања Лука, 2002, стр. 49, 53.

81 Владета Јеротић, „Момчило Настасијевић и његова прича *Запис о даровима моје рођаке Марије*“, *Дарови наших рођака I*, стр. 210.

82 *Исто*, стр. 204.

Такође, он наставља:

> Иако прича о Даровима има нечег безвременог и безпросторног, она није само митска, већ и хришћанска, дакле историјска, јер је јединствен догађај који се једном само догодио Марији и њеном рођаку.[83]

Укрштањем митског и историјског Настасијевић је, по Јеротићу, настојао да продре у саму суштину стварности, „која је ‚надстварност' и која као таква увек изнова измиче моћи јасног казивања".[84] Такви су, „надстварни", и сами дарови рођаке Марије, чије особине измичу језичко-мисаоној артикулацији. Њихов евхаристијски моменат – који их доводи у везу са забрањеном еденском воћком, као и са митом о Гралу – Јеротић је наслутио, сматрајући да они нису „неразумљива и бесмислена творевина лудог човека [...], већ драгоцени плодови њене [Маријине] преображене душе".[85]

Јеротић је своје *Дарове* отпочео да пише у шездесетој години живота. У предговору који је настао око две деценије касније, питао се:

> Да ли је то било онда, ненадокнадиво закашњење, или прави час моје душевно-духовне зрелости за почетак бављења једним оваквим одговорним радом?[86]

Упркос недостацима којих у овим есејима несумњиво има, њихов однегован језик, значај који заузимају у култури и широј – не нужно стручној – читалачкој јавности, будући да припадају и књижевној критици, њихова, што је парадоксално, психотерапеутска и просветитељска улога, указују да је реч о *драгоценим плодовима преображене душе*, о плодовима који ће у српској култури са правом остати дубоко и дуго укорењени.

2.6.

Психолог, психијатар и психотерапеут, **Иван Настовић** (1932), један је од ретких психолошких критичара који је најмање „критичар књижевности" од свих до сада поменутих и који је дошао до закључака вредних пажње по својој поузданости и оригиналности. Поред многих научних радова из области психологије и тумачења снова, посветио се психолошком проучавању књижевности на тродимензионалан начин, тумачећи језик индивидуалног, фамилијарног и колективног несвесног,

---

[83] *Исто*, стр. 215.
[84] *Исто*, стр. 181.
[85] *Исто*, стр. 203.
[86] Владета Јеротић, „Предговор", *Дарови наших рођака I*, стр. 9.

чинећи значајан искорак и напредак у односу на неке раније проучаваоце који су се приклањали једном одређеном методу, обично искључиво на Фројдовом или Јунговом трагу. Поред књига *Архетипски свет Николе Тесле* (2010) и *Снови Маргерит Јурсенар у светлу психологије К. Г. Јунга* (2009), у којој је, као што и сам наслов каже, тумачио архетипове у сновима познате списатељице, прилазећи им као свакодневном материјалу у каквој психоаналитичарској групи, већи допринос у српској психолошкој књижевној критици до сада је остварио у делима: *Архетипски свет Десанке Максимовић: дубинско-психолошки есеји* (2003), *Анима Лазе Костића или Ленка Дунђерска* (2004), *Записи о несаници Иве Андрића у светлу дубинске психологије* (2005), *Сеобе Милоша Црњанског у светлу снова Вука Исаковича* (2007) и *Летњи сан Исидоре Секулић: дубинско-психолошки есеји* (2011).

Већ у самом прологу књиге *Архетипски свет Десанке Максимовић*, Иван Настовић истиче Јунгову мисао да уметност у својој суштини представља психолошку делатност, али да се психолошком разматрању, који је јасно раздвојен од естетско-уметничког, може подвргнути „само онај део уметности, који постоји у процесу уметничког обликовања“.[87] Настовићево интересовање за књижевност побудила је чињеница да је креативни процес при настанку књижевног дела сличан креативном процесу при настанку снова.[88] На тај начин и сањање може да се схвати као својеврстан уметнички процес, и обрнуто, уметнички процес као вид оживљавања одговарајућих психолошких механизама присутних током сањања.

Иван Настовић зато прилази песничком делу Десанке Максимовић као једном великом сну. Он поему *Тражим помиловање* тумачи као сан; истоветан приступ може се уочити и у његовим каснијим делима. Примењујући Јунгов метод амплификације, који подразумева проширење материјала за тумачење уз помоћ других ауторових речи или текстова, Настовић поему *Тражим помиловање* посматра као архетипску целину заједно са једном светлосном визијом и једним сном о црном псу из детињства песникиње, уочивши у поменутом сну језгро њеног уметничког стваралаштва. И визија, и сан, и поема, по Настовићу,

> репрезентују *архетипски свет* Десанке Максимовић на најбољи могући начин. А то је оно што нам омогућава да се приближимо управо ономе што је *суштинско* и у делу и у личности Десанке Максимовић, који једно

[87] Ivan Nastović, *Arhetipski svet Desanke Maksimović*, стр. 17.
[88] Видети: *Isto*, стр. 22.

> из другог проистичу – дело из песника, а песника схватамо из његовог стваралачког дела.[89]

Овај проучавалац књижевности сматра да присуство архетипова, као садржаја колективног несвесног у одређеном књижевноуметничком тексту, указује на велико књижевно дело. Велика дела су детерминисана колективним несвесним, „за разлику од малог уметничког дела које има своје порекло у индивидуалном несвесном, односно у ономе што је само лично у уметнику".[90]

> И заправо ту се срећемо код Десанке Максимовић са њеним умећем сједињавања личног и универзалног, односно архетипског, када њен бол није више њен бол, када њена туга није више њена туга, него бол и туга човека уопште – који спајају све људе. А то представља лајтмотив поеме *Тражим помиловање*, у којој је згуснута брига за Човека, брига за другог, другог који није био за Десанку Максимовић као за Сартра пакао, већ и смисао и радост живота.[91]

У *Записима о несаници Иве Андрића* Настовић проблему несанице, као „четвртог стања битисања" прилази са Јунговим учењем о архетиповима, сматрајући да је Андрић са равни личног доживљаја несанице доспео до одређених архетипских сазнања који ту раван надилазе. Андрићеве несанице – објављене у *Знаковима поред пута* – нису биле неуротског типа већ подстицај за стваралаштво, што је особина која издваја овог писца од већине уметника који су сличан подстицај имали у сновима.

> '*Све што нисам никад могао у сну наслутити ни на јави видети, казала ми је несаница својим немим и мрачним говором*.' Ова реченица нам открива да је Андрић кроз несаницу долазио до архетипских знања и сазнања до којих већина стваралаца долази путем својих снова. За њих важи она позната Шопенхауерова мисао *да наше сањајуће свезнање може и треба да поучи наше будно незнање*.[92]

Као што је и у претходном делу потражио шири контекст за тумачење поеме Десанке Максимовић, тако и овде Настовић, служећи се методом амплификације, Андрићеве несанице ставља „у контекст догађаја из његовог живота, а не обратно".[93] Дубинскопсихолошком анализом Андрићевих несаница показао је да је лична психологија ствараоца „од

---

[89] *Isto*, стр. 159.
[90] Ivan Nastović, *Zapisi o nesanici Ive Andrića u svetlu dubinske psihologije*, стр. 20.
[91] Ivan Nastović, *Arhetipski svet Desanke Maksimović*, стр. 160.
[92] Ivan Nastović, *Zapisi o nesanici Ive Andrića u svetlu dubinske psihologije*, стр. 29.
[93] *Isto*, стр. 39.

маргиналног значаја за разумевање и уметника и његовог дела уколико је његово дело архетипског, односно трансперсоналног порекла".[94] Овом књигом, будући да се Настовић није бавио уметничком вредношћу Андрићевих записа о несаници, читаоцима је пружена једна превасходно психопатолошка студија – какве су, иначе, између осталих писали и Владимир Станојевић, Владимир Адамовић и Владета Јеротић – која је Андрића приближила и као човека и као ствараоца и његово дело учинила приснијим и разумљивијим.[95]

Готово истоветни поступак приступу књижевном делу одређеног аутора Настовић је примењивао и у осталим својим студијама. Прву и другу књигу *Сеоба* Милоша Црњанског сагледао је као једну целину, да би, тумачећи снове Вука Исаковича у светлу симболике Сопства и Светог Грала, закључио како:

> оптимистички завршетак и *првих* и *других Сеоба* проистиче из симболике бескрајног плавог круга са звездом, која је психолошки присно повезана са архетипом смисла.[96]

Снови Вука Исаковича помогли су Настовићу, како је сам признао, да завири не само у дубинску психологију *Сеоба* већ и у дубинску психологију Милоша Црњанског, „који би за те снове могао рећи, као што је рекао за своју поему *Ламент над Београдом* – ‚То сам ја, од речи до речи'".[97]

У свом можда најзначајнијем раду, *Анима Лазе Костића*, Иван Настовић је Костићев *Дневник снова* и песму „Santa Maria della Salute" сагледао као једну узрочно-последичну целину, будући да дневник представља енергетско и стваралачко језгро, као и извориште поменуте песме.[98] „Santa Maria della Salute" је архетипска песма првог реда, „не само зарад низа архетипских слика и симбола већ и због нуминозних осећања што их код својих читалаца побуђује".[99]

Настовић разликује унутрашњу Аниму, која је идеал, од спољашње Аниме на коју се унутрашња пројектује:

---

[94] *Isto*, стр. 23.

[95] *Isto*, стр. 99–100.

[96] Ivan Nastović, *Seobe Miloša Crnjanskog u svetlu snova Vuka Isakoviča*, Prometej, Novi Sad, 2007, стр. 190.

[97] *Isto*, стр. 191.

[98] Видети: Ivan Nastović, *Anima Laze Kostića ili Lenka Dunđerska*, Prometej, Novi Sad, 2004, стр. 135.

[99] Nikola Milošević, „Laza Kostić u svetlu dubinske psihologije", у: *Anima Laze Kostića ili Lenka Dunđerska*, стр. 12.

> Отуда реализацију реалне жене треба схватити као пројекцију унутрашње Аниме, као што је то био случај, с једне стране, са Ленком Дунђерском, која је била одраз песничког заноса Лазе Костића, односно његова Анима муза, и с друге стране, са Јулијаном Паланачком, његовом супругом на коју је он пројектовао имаго мајке за којом је чезнуо целог живота.[100]

Иван Настовић се у овој студији полемички супротставио Војину Матићу и Владети Јеротићу, тврдећи да у Костићевој личности и поезији нема трагова ни хомоеротског, ни инцестуозног, ни психотичног. Опседнутост песникова Ленком Дунђерском свој прави психолошки, тачније дубинско-психолошки смисао добија када се стави у контекст Јунговог појма „*инфлације Ега*“:

> И управо та тотална идентификација са Анимом је и довела до *инфлације Ега* Лазе Костића, односно до његове опседнутости Ленком Дунђерском. Та опседнутост је последица *немогућности разликовања Ега од Аниме*, па отуда и његов познати стих: ‚кроз њу сад видим, од ње све знам', као и уверење да Ленка аранжира његове снове. Да, *али Ленка у њему*, с којом је он путем инфлације Ега направио ‚*двојно јединство*', које и омогућава такво уверење, јер је Она постала саставни и неотуђиви део његове личности, па у том и таквом смислу и треба схватити његове снове о Ленки Дунђерској.[101]

Анализом *Дневника снова* Настовић је дошао до вредних закључака, од којих су можда најиндикативнији онај да постоји могућност да је Ленка Дунђерска извршила самоубиство,[102] као и да је Лаза Костић у њу био заљубљен, али да није имао довољно времена и да је воли.[103]

Тумачећи симболе мајке, цркве, виле и раја, Настовић закључује да се Лаза Костић у песми „Santa Maria della Salute“:

> расправљао са својом *архетипском мајком која је директно или индиректно повезана са симболима цркве, виле и раја*. Тако да се трансперсонално, односно *надлично* у овој песми налазе *изнад* и *испред* онога што је лично, тј. персонално, што је и чини тако великом, јер иде далеко преко личне проблематике Лазе Костића.[104]

Са друге стране, схватање религије Лазе Костића, као и његово обожавање Богородице, Иван Настовић је сагледао не у догматском, духовном,

---

[100] Ivan Nastović, *Anima Laze Kostića ili Lenka Dunđerska*, стр. 18.
[101] *Isto*, стр. 129.
[102] Видети: *Isto*, стр. 134.
[103] Видети: *Isto*, стр. 219.
[104] *Isto*, стр. 215.

већ у индивидуалном, душевном смислу, у контексту Јунговог концепта религије, према којем, на пример, Бог у човеку представља симбол Сопства и архетип божанства и целовитости, а Богородица архетип мајке.

3.
/над-ја/

Психолошки приступ тумачењу књижевног дела може бити двојако схваћен: као инхерентан књижевности и као, у методолошком смислу, некњижевни или ванлитерарни приступ. То друго схватање подразумева коришћење знања и искустава психолошке науке и њој сродних дисциплина за изучавање књижевно-естетске равни неког дела, при чему се и књижевно и естетско у том делу занемарују. Већина критичара или стручњака из психолошких наука који се баве књижевношћу је свесна да психолошки метод има ограничене функције и домете у сагледавању целине дела, а поготово његовог естетског слоја. Естетско-уметничка раван, парадоксално, припада критичарима, а не психолошким изучаваоцима књижевности. Из тога се може закључити да критичар који у сусрету са књижевним текстом користи психолошки критички метод у ствари и није критичар. Или је, с друге стране, критичар у оној мери у којој не даје примат поменутом методолошком приступу.

Као што је већ речено, интердисциплинарни приступ књижевности, који је вишедимензионалан и вишестран, бољи је од оног који се залаже за само један метод. Бољи је зато што се дело осветљава са више страна, а не само из једног фокуса. Међутим, када се постави питање поузданости таквих закључака, њих може да гарантује искључиво интелектуална и креативна страна критичареве личности. Ако су сви закључци интуитивне природе, а не одраз учености, и њихова „поузданост“ биће исто толико интуитивна.

Као предуслов ваљане психолошке критике може да се узме отклон од естетске равни дела. Психолошка критика може помоћи бољем естетском разумевању појединачног књижевног текста, али га не сме собом условити. То, наравно, не значи да ова раван сме да се потпуно занемари. И оно што је у делу књижевно, и оно што је у њему естетско, не треба да се заборави, упркос томе што психолошка критика нити је књижевна нити естетска. Те две инстанце морају да постоје у свести – или бар подсвести – књижевног проучаваоца, свеједно да ли „правог“ критичара или психолога. Уколико те свести нема, психолошка анализа даће допринос психологији, али не и књижевности. Искушење психолошке критике и лежи управо у томе – у коликој мери је код проучава-

оца присутна књижевна самосвест – било психолога, психоаналитичара и психијатра, с једне стране, код којих постоји опасност од деконтекстуализовања одређених сегмената из књижевног текста, и књижевног критичара, с друге стране, код кога постоји иста таква опасност. И једни и други, уколико занемаре оно што је у књижевности књижевно, сводећи искључиво на психолошко, нарушавају битне законитости уметничког постојања. Онима првим, којима се не може замерити што по својим интересовањима у подручју књижевности гравитирају с времена на време, и који књижевност користе у служби психологије, било каква застрањења мерена књижевнокритичким мерилима треба опростити. Не треба заборавити да њихови закључци често могу бити од велике помоћи књижевном критичару.

Од свих до сада поменутих психолошких проучаваоца књижевности једино се за Ивана Настовића не може рећи да је критичар у правом смислу речи, јер књижевном тексту приступа као према било каквом другом материјалу за дубинско-психолошко анализирање. Једино је Настовићева критика „чиста“ психолошка критика. Све друге су уједно и психолошке и „литерарне“, било да је реч о „правим“ критичарима попут Зорана Глушчевића и Радомана Кордића, или о „психоаналитичарима у књижевности“ као што су Хуго Клајн, Војин Матић и Владета Јеротић. Као најдоследнији у научном приступу Настовићу се могу приближити једино Војин Матић, а тек потом и Хуго Клајн, будући да су њихове критике искорак из психологије у правцу књижевне критике.

Психолошка књижевна критика је психологија примењена у књижевности. Као релативно млада наука, одраз њеног развоја може се пратити у развоју психолошке критике. Како су душевне мене и комплекси свевремени, тако и она показује задивљујуће резултате и када су посреди дела настала неколико векова пре конституисања научне психологије. Али, до тих резултата често не долази сама, већ уз помоћ сродних дисциплина, као што су антропологија и етнологија.

У српској књижевној критици скоро да нема критичара који су психолошком проучавању књижевноуметничког дела приступали на „чист“, искључиво психолошки начин. „Чист“, једностран психолошки приступ радије су неговали психоаналитичари у сусрету са књижевношћу, а не књижевни критичари. Стога, српска психолошка критика подразумева не само разнородан скуп психолошких приступа одређеном делу, већ синкретичко деловање психолошког, антрополошког, етнолошког, филозофског, религиозног и сличних приступа.

Када је „чиста“, психолошка критика није књижевна критика, а када је „примењена“, онда је то делимично. И у једном и у другом случају замера јој се једностраност. Разлог једностраности не лежи толико

у ограничености и недовољности психолошке науке колико у несамеривим катафатичким својствима људске природе. Психологија, као одраз западне културе и аналитичког поимања света, није крива што безуспешно покушава да човека сведе на шаблоне и формуле. Иако је старија од једног века, ваља на њу гледати као на науку у повоју. Јер, сводити људско на душевно и телесно, а занемарити реалност духовног, значи својеврсно обогаљење људског. У том смислу, једностраност често подразумева и кривотвореност.

У сваком случају, историјски учинак психолошког приступа у српској књижевној критици од несамеривог је значаја. Ако се оставе по страни проблематична и сасвим супротна оцењивања њене уклопљености у тадашњем владајућем идеолошком контексту, обогаћење критичког дискурса које је она произвела и иницирала остаје ван сваке сумње. У односу на преовлађујући критички дискурс послератне соц-реалистичке литературе, психолошка критика представља изузетно важан и модеран искорак. Својим фокусирањем на несвесно у тексту усмерила је критичку јавност да почне да обраћа већу пажњу на дотад замрачене, загонетне и непротумачене детаље у књижевним делима. Ако је критика последица књижевности, психолошка критика је истовремено последица и књижевности и психолошких дисциплина које су утицале на развој психологизације у самој књижевности.

Психолошки вид српске књижевне критике припада њеном магистралном току, будући да, као и разне теорије у другој половини двадесетог века, али не као таква, већ преко Фројдове психоанализе и Јунгове архикритике антиципира књижевност саму. Односно, она је индикатор значаја и важности психолошких открића у књижевности. Она није самосвојна, већ свој пуни смисао добија тек кад се позове на раније обављена психолошка и теоријска истраживања. Може јој се замерити да се сувише задржавала на одређеним поставкама – о неким психолошким законитостима – које су или биле превазиђене или недовољно утемељене у научном смислу, и што је душевно-духовни склоп човека свела искључиво на душевни. Свакако да су значајне дубине до којих се спустила, али висине су и даље остале неистражене. И не може се рећи да се оне своде на исто. Задатак психолошке критике у будућности остаје да поглед у тами усмери према светлости. Тај коперникански обрт, померање фокуса са *несвесног* на *над-ја*, али који неће подразумевати одустајање од досадашњег истраживања душевних понора, имплицитно присутан у наслову Јеротићеве књиге *Путовање у оба смера*, омогућиће јој не само да преживи, већ и да смислено и са пуном сврховитошћу настави да у српској науци о књижевности доноси добре и корисне плодове. Овај вид критике није још изрекао своју последњу реч.

Литература

Глушчевић, Зоран, *Књижевност и ритуали*, приредио Марко Недић, Српска књижевна задруга, Београд, 1998.
Јеротић, Владета, *Дарови наших рођака I*, Ars Libri – Бесједа, Београд – Бања Лука, 2002.
Јеротић, Владета, *Дарови наших рођака IV*, Ars Libri – Бесједа, Београд – Бања Лука, 2002.
Јеротић, Владета, *Путовање у оба смера*, Ars Libri – Бесједа, Београд – Бања Лука, 2003.
Klajn, Hugo, *Šekspir i čoveštvo*, Prosveta, Beograd, 1964.
Klajn, Hugo, *Frojd, psihoanaliza i literatura: izabrani psihoanalitički spisi*, priredio Žarko Trebješanin, Matica srpska, Novi Sad, 1991.
Кордић, Радоман, *Археологија књижевног дела*, Просвета, Београд, 1975.
Kordić, Radoman, *Jezičke igre*, Filip Višnjić, Beograd, 2003.
Kordić, Radoman, *Politika književnosti*, Filip Višnjić, Beograd, 2007.
Kordić, Radoman, *Etika književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
Matić, Vojin, *Detinjstvo naroda*, izabrao i priredio Bojan Jovanović, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
Nastović, Ivan, *Arhetipski svet Desanke Maksimović: dubinsko-psihološki eseji*, Prometej, Novi Sad, 2003.
Nastović, Ivan, *Anima Laze Kostića ili Lenka Dunđerska*, Prometej, Novi Sad, 2004.
Nastović, Ivan, *Zapisi o nesanici Ive Andrića u svetlu dubinske psihologije*, Prometej, Novi Sad, 2005.
Nastović, Ivan, *Seobe Miloša Crnjanskog u svetlu snova Vuka Isakoviča*, Prometej, Novi Sad, 2007.

Kristijan Olah

INTRODUCTION TO THE STUDIES OF PSYCHOLOGICAL CRITICISM
Capacities, Challenges and Limitations of Psychological Approach in Serbian Literary Criticism

Summary

Psychological approach in literary studies represents an important and significant contribution to the development of Serbian literary criticism since the World War Two to nowadays. This paper reflects on the concept, achievements and imperfections of psychological criticism, at the first place in terms of method – while the paradox of its diverse field is recognized, which runs, in literary and

historical sence, from positivism to deconstruction, then historical – by problematization of its ambiguous subversive character in the field of marxist-communist ideology, and finally – after the review of the most relevant works of psychological critics and literary scholars: Hugo Klajn, Vojin Matić, Zoran Gluščević, Radoman Kordić, Vladeta Jerotić and Ivan Nastović – suggested, in a form of hypothesis, a possible path of development both psychoanalytical and psychological way of literary criticism thought.

Key words: psychological criticism, psychoanalysis, anthropology, literature, unconscious, scholarship, methodological approach, Freud, Jung

82.091

Милица Мустур
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ТЕОРИЈА КОМПАРАТИСТИКЕ И СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА

Апстракт: У раду се прегледно представља теоријски концепт компаратистике као гране науке о књижевности. На тим основама, анализирају се три различита типа компаратистичке критичарске праксе у српској књижевној критици, која се позиционирају између веће или мање везаности за теорију тј. науку и слободнијег критичарског деловања.

Кључне речи: српска књижевна критика, компаративна књижевност, теорија књижевности, наука о књижевности

Упоредна књижевност или компаратистика је, према речима Зорана Константиновића, „једна од оних ретких дисциплина које својим називом не казују пун обим предмета свог проучавања“.[1] Као опште место у сваком прегледном говору о компаратистици појављује се наиме подсећање на то да изворним француским и енглеским називима *littérature comparée* тј. *comparative literature* недостаје кључни термин *наука* који ближе одређује бит дисциплине, а који у својим називима носе немачка и руска варијанта имена компаратистике. Немачко *Vergleichende Literaturwissenschaft* и руско *сравнительное литературоведение* преводиви су као „упоређујућа наука о књижевности“ и том терминолошком допуном ови појмови знатно ближе одређују суштину компаратистичких научних стремљења.

Уз историју књижевности, теорију и критику, компаратистика се углавном означава као четврта грана науке о књижевности која систематски проучава односе између појединачних националних књижевности, са једне, и односе књижевности према другим уметностима и областима људских знања, са друге стране. Но, иако је сажета дефиниција компаратистике прецизна, током своје еволуције као научне дисциплине компаратистика је непрестано себи постављала питања о правом

[1] Зоран Константиновић, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 1993, стр. 15. Сви даљи наводи у тексту су из овог издања.

предмету и методу својих проучавања, што, по речима Владимира Гвозден, сведочи:

> о високој самосвести коју компаратистика од својих скромних почетака настоји да развије поводом властите делатности. Питање шта и зашто чиним налази се у најдубљим темељима праксе најбољих копмпаратиста.[2]

Изградњу, а након тога и скоро опсесивну актуализацију ове теоријске и методолошке самосвести испровоцирала је ширина и општост феномена који стоји у основи компаратистике као гране науке о књижевности. Поређење је, како су често истицали водећи компаратисти, феномен својствен самој бити књижевног стваралаштва, али он је такође и једна од основних могућности човековог сазнања. Самим тим поређење подједнако припада и уметности, и рефлексији о уметности, али и рефлексији и сазнању у ширем смислу.

Поређење се, дакле, по својој бити, налази најпре у срцу књижевности, и то не само на „нижем нивоу" у виду имплицитне метафоричности књижевног стварања, већ и као суштинска (а по неким критичарским увидима и најважнија) карактеристика природе стваралачког процеса. У потоњем виду, оно се чак схвата као облик песничког вредновања. Али, упоређивање стварносних феномена, како је речено, по својој епистемолошкој основи представља карактеристику рефлексије као такве, а самим тим не само рефлексије о књижевности.

Оваква ширина феномена поређења омогућила је грандиозну разгранатост компаратистичких путева у проучавању литературе и подједнако крупне недоумице компаратиста о стварном предмету њихових истраживања.

У време своје афирмације као универзитетске дисциплне у XIX веку компаратистика се најпре профилисала као наука о неупитној вредносној доминацији једне књижевности над другом, о утицајима француске литературе на остале књижевности. (Тиме је уједно идејно осиромашила у односу на првобитно замишљени идеал светске књижевности који су пред очима имали Хердер и Гете.) Методолошку залеђину пружио јој је тада позитивизам са својим изједначавањем природних и књижевних процеса по строго каузалистичким принципима. Преокупације француских компаратиста од тада па све до тридесетих година следећег века исцрпљују се, према речима Зорана Константиновића, у питањима: Шта је, када, у ком делу и како неки писац узимао из друге књижевности? После безмало целог века без даље теоријске рефлексије

[2] Владимир Гвозден, „Како да компаратистика (п)остане књижевна", www.dkv.org.rs.

у француској школи компаратистике заузет је диференцираније угао посматрања. Симплификована представа о једносмерном утицају и деловању великих француских аутора на армију епигона ван сопствене културне територије, замењена је динамичнијим концептом о процесуалности књижевног развоја и књижевних контаката. У свом касније знаменитом чланку „La littérature comparée. Le mot et la chose" из 1921. године Фернан Балденсперже замењује мисао о механичком преузимању књижевних појава представом о њиховом стваралачком прихватању. Уместо статичног модела у којем један писац у своје дело преузима готов књижевни производ у неизмењеном виду, у центар разматрања долази динамична теорија која говори да књижевне појаве у току прихватања од стране другог (аутора, културне средине...) пролазе кроз стваралачку трансформацију (genétique или morphologie artistique). При томе се преузета књижевна појава може пратити до њеног генетског исходишта, чиме ће се уједно пратити и фазе њеног преображавања. У центру овог теоријског полазишта налази се теза о мобилности (mobilité) књижевних појава. „Mobilité" при томе треба схватити „и као покретљивост и као променљивост,"[3] јер је феноменима у књижевности својствено и кретање и, у условима нове средине у коју феномен доспева кретањем, одређена трансформација. Зоран Константиновић примећује како је у овом раном Балденспержеовом теоријском одређењу феномена мобилности, тако важном за компаратистичка трагања,

> већ прејудициран начин размишљања у системима који почива на поставци о непрекидном кретању свих појава, а оне се крећу зато што се преображавају примајући нове елементе.[4]

Могло би се додати да је у овим поставкама, у једноставним теоријским назнакама, делимично прејудицирана и теорија интертекстуалности, наиме они њени аспекти који говоре о примени и трансформацији реципираних садржаја у продукцији новог текста.

Позитивизам прве фазе француске школе компаратистике био је дакле превазиђен утолико што је одбачена идеја баналног каузализма у књижевним односима, али ипак је остао на делу и у следећим фазама, као трагање за искључиво проверљивим чињеницама у оквиру генетских веза између два писца, две књижевности итд. Чисто каузалистички позитивизам уступио је место фактографском и донекле „форензичком". Француска школа компаратистике остала је ипак у целини посвећена

---

[3] Зоран Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984, стр. 11. Сви даљи наводи у тексту су из овог издања.

[4] *Исто*, стр. 11.

истраживању међународних утицаја, извора, посредника, тема и жанрова, ослањајући се скоро искључиво на фактографску грађу, а њен приступ би се најпре могао назвати контактним или контактно-контекстуалним.[5]

Америчка школа, полемички настројена према француској, пажњу скреће са питања утицаја, извора и посредника на дословно схваћена поређења. Највећи приговор француској компаратистици гласи да питања извора и утицаја, па макар укључивала и креативне аспекте тих процеса, дакле аспекте трансформације појава у књижевности која их прима, заправо могу бити релевантна за социјалну историју, историју идеја, биографију или психологију, али не и за проучавање књижевности у ужем смислу.[6] У овом полемичком походу на француску школу, међутим, нису сви амерички компаратисти учествовали са једнаким жаром. У традицији нове критике са њеним радикално иманентним приступом литератури Рене Велек француској школи пребацује један непотребан спољашњи приступ са одликама социологизирања, психологизирања и историцизма. По њему, циљ компаратистике не треба да се разликује од циља општег проучавања књижевности, а то је осветљавање естетске вредности књижевног дела. Следећи логику искључиво иманентног проучавања књижевности, поредбена анализа два дела је доброшла као начин дубљег увида у специфично естетске вредности тј. у формативне чиниоце специфично литерарног у сваком од њих. Дакле, компаратистика треба књижевно дело да анализира као структуру знакова и да поређење заснује на ономе што је специфично литерарно, на питањима стила, жанра, симбола и слично. Овде дакле имамо предлог потпуно аисторијског компаратистичког деловања, усредсређеног на литерарност књижевносг дела. Велек сматра да:

> између живота и друштва, с једне стране, и естетског предмета, с друге, између емпиријом стеченог суда и интуицијом докученог вредносног суда постоји ‘онтолошки понор’.[7]

За Велека је крајњи циљ оваквог поређења естетских карактеристика критичко вредновање дотичних дела, али вредновање из искључиво формалистичког приступа књижевном делу.

У потпуно другом правцу отишао је други компаратиста америчке школе Хенри Ремак, уврстивши у домен упоредних проучавања поред

---

[5] Видети: Гвозден Ерор, „Компаратистичка терминологија. Изворни појмовни скупови“, *Филолошки преглед*, XXXIV, 2007, I, Филолошки факултет, Београд, стр. 12.

[6] *Исто*, стр. 14.

[7] Зоран Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, стр. 16.

веза међу књижевностима и везе књижевности са другим уметностима тј. другим облицима људског знања и деловања. Тиме је, по мишљењу многих, отворио пандорину кутију компаратиситике. Из ње је најпре излетело питање под којим заједничким теоријским штитом удомити интерлитерарне и интердисциплинарне везе. А затим, како одредити специфично компаратистички угао испитивања повезаности литературе и других дисиплина, и слично. Поред тога сам излазак компаратистике из домена чисто књижевних веза на дуже стазе довео је до њеног својеврсног социологизирања.

Трећа школа компаратистике настаје у Совјетском Савезу, под снажним утицајем марксистичке доктрине о детерминисаности књижевних појава историјским контекстом. И она се делом формирала у отпору француском моделу контактно-генетских испитивања. Компаратисти совјетске школе обзнањују да сличности међу књижевним појавама:

> не морају бити резултат узора и подстицаја, а закључци на основу такозваних заиста постојећих веза могу се заснивати и на пуким случајностима.[8]

Уместо тога, тврде они, сличности историјског и друштвеног развоја у различитим срединама доводе и до типолошких аналогија у књижевним појавама. „Ваља“, зато,

> проучити јединственост и закономерност свеукупног историјског и друштвеног развоја и на основу њега објаснити аналогије. Садржина поређења је у откривању њихове типолошке заснованости.[9]

Проблем систематичног захватања компаратистике као јединствене, кохерентне гране науке о књижевности лежи у чињеници да она покрива непрегледно поље како књижевноисторијских тј. културноисторијских анализа, са једне, тако и принципијелно аисторијских истраживања блиских естетици и поетологији, са друге стране. Са једне се стране, на пример, у компаратистици испитује *историја* жанрова, док се са друге стране аисторијски исписује *теорија* жанрова, у потрази за константама неког жанра кроз већи број епоха, за жанровским универзалијама које се дају теоријски уопштити. Ова груба подела на историјске и аисторијске приступе може се, наравно, даље сегментирати у разним правцима у којима ће врло често долазити до најразнороднијих комбинација ова два приступа. У вези са овим питањима Зоран Константиновић у *Речнику књижевних термина* наводи да је

[8] *Исто*, стр. 42.
[9] *Исто*, стр. 42.

било предлога да се целокупно поље компаратистичких истраживања разврста на два велика подручја, *упоредну историју књижевности* и *упоредну поетологију*, али тврди да се од тога одустало јер је, наводно, „у сваком поетолошком проблему присутна и историјска димензија". Таква тврдња се може посматрати и условно. Јер, у случају проучавања грађе, теме, мотива, м е т о д је историјски утолико што се осврће на актуализације тј. трансформације одређене теме или мотива у различитим историјским епохама и књижевним и културним контекстима, али ц и љ је наћи аисторијске константе, инваријабле.

Поред тога, у област академске компаратистике одавно је уз интердисциплинарна истраживања као популаран вид проучавања уврштена и интермедијалност, чији је предмет однос између различитих уметничких медија и који је у ранијој компаратистичкој пракси носио мање рогобатан назив „узајамно осветљавање уметности". Међу компаратистима нема сагласности око методских основа интермедијалног поређења, а самим тим ни око тога у које се сврхе одвијају таква поређења међу медијима, као ни око тога која врста систематског поређења међу уметностима би била специфично компаратистичка. Проблем који се овде указује исти је као и у многим другим областима компаратистике, а то је да природом свог посла непрестано задире у друге научне дисциплине – историју, социологију, психологију, естетику.

Тема из области интермедијалности која гласи, на пример, „књижевност и сликарство" може да се испитује у посве разнородним облицима. Испитивање визуелне поезије са профилисаном естетичком усмереношћу; сликарство као тема у књижевности спадаће у област тематологије; тема као што је „Песништво и сликарство Ђуре Јакшића" може ићи у правцу тематологије – питања, који се мотиви и како актуализују у оба медија, али може задирати и у област индивдуалне психологије и феномена двојног талента. И тако даље.

Врло поједностављено речено, компаратистика као наука увек тежи одређеним уопштавањима, и то уопштавањима веома хетерогене природе:

1) Компаративна наука увек сагледава више од два дела, у жељи за одређеним, иако често ограниченим *књижевно/културноисторијским уопштавањима*. Када пореди два дела или групе дела истих поетика из двеју књижевности, на пример песништво немачког и српског романтизма, она долази до сазнања која воде а) општој историји књижевности, оној равни на којој ће се покушати начинити формулација дистинктивних обележја и токова европског романтизма и б) овим анализама даје одговоре на питања формирања књижевноисторијских епоха. До уопш-

тавња ове врсте може се доћи анализом контактних веза, али исто тако и типолошких аналогија.

Питања рецепције граде другу велику област чија сазнања утиру пут *књижевно/културноисторијским уопштавањима*. При томе ова питања у компаратистичкој визури можда дају релевантнија сазнања о културном него о строго књижевном контексту литературе у коју улазе. Наиме, естетика рецепције показала је најширу културолошку условљеност прихватања и одбијања књижевних појава при прелазу из једног културног контекста у други.

2) Компаративна наука тежи одређеним *поетолошким уопштавањима* која могу ићи у правцу историјске поетике, где компаративне анализе на супранационалном нивоу прате промену књижевних облика и њихов развој у књижевноисторијском процесу (историја жанра, историја мотива и грађе), али могу да иду и у теоријском правцу, када откривају константе и инваријабле једног жанра кроз све књижевне епохе.

3) Најзад, анализе односа књижевности и других дисциплина могу се усмерити у правцу *естетичких уопштавања*, као што је то често случај са интермедијалношћу, у којој се улази у траг преношењу естетичких закона једног медијума у законе другог – књижевности у филм, књижевности у сликарство.

Због овог усмерења ка уопштавањима које у својој основи имају поређење компаратистика као наука увек латентно нагиње ка теорији, али ипак специфично *научној теорији књижевности*. Теорија књижевности се, по вери компаратиста, може формулисати тек на научним основама, то јест путем најразнороднијих апстраховања стечених из горе наведених области компаративних истраживања. Када се ово има на уму, могуће је схватити каткад прилично конфузне изјаве компаратиста у којима се термини „светска књижевност“, „теорија светске књижевности“, „општа наука о књижевности“ и „теорија књижевности“ користе синонимно, када, на пример Зоран Константиновић појашњава да је компаратистика:

> једино могућ пут да се [...] широким уопштавањем, дође до теоријске основе за свеколику светску књижевност, до ‘опште науке о књижевности’ или ‘теорије књижевности’.[10]

Дакле, по дубоком уверењу већине (научно опредељених) компаратиста, одговор на питање шта књижевност јесте, не може бити плод контемплативног увида у бит књижевног стварања нити фантазма филозофске спекулације. Она је пре свега једна изведеница – изведеница проистекла

[10] Зоран Константиновић, *Исто*, стр. 60.

из апстракција добијених најразнороднијим систематским приступима књижевној историји, поетици, естетици.

Стога се научна компаратистика по дефиницији не упушта у херменеутичке проблеме појединачног књижевног дела, тј. не жели да пронађе пут до његових значењских и смисаоних језгара, барем не на начин својствен критичком приступу књижевности који подразумева тројство разумевања, тумачења и вредновања. Уместо тога, она пре циља на истраживања контекстуално условљених начина разумевања, или историјских промена разумевања. То, наравно, не значи да су компаратистичке научне анализе лишене разумевања па чак и вредновања појединачних дела из личне перспективе проучаваоца. Међутим, то су увек унеколико секундарне радње, имајући у виду да компаратисти, који су свесрдно прихватили Јаусову естетику рецепције, наглашавају контекстуалну условљеност разумевања и у својим анализама најпре теже дескрипцији токова и облика разумевања књижевних дела која једној средини долазе из стране књижевности. Они, дакле, полазе од тога да је разумевање и тумачење контекстуално условљено и историјски променљиво, али ће такве дескриптивне анализе историјске херменеутике пресећи својим критичким ставом онда када сматрају да је дело из изворне књижевности у контексту друге културе доживело грубу трансформацију и удаљило се (понекад у потпуности) од свог изворног значења.

Компаратисти још увек имају много проблема да до краја теоријски омеђе специфична предметна поља свог деловања. Најпре им је највише муке задавао покушај да научно-рационалним аргументима оправдају смештање под исти кров поређења међу различитим књижевностима и поређења књижевности са другим дисциплинама. Јер, када каже да жели да пореди дела из више од једне књижевности, компаратистика полази од постојања појединачних националних литература као основе поређења. Када каже да жели да пореди књижевност са другим областима људског знања, она полази од књижевности као неког онтолошког јединства, од књижевности *као такве*. И као што примећује Гвозден Ерор у књизи *Књижевне студије и домен компаратистике*, већ у тренутку када је Хенри Ремак пројавио да компаратистику занимају и односи међу књижевностима и односи књижевности са другим областима људског знања и деловања, није било понуђено плаузибилно објашњење природне везе оваквих истраживања и њиховог смештања под заједничку капу компаратистике.[11] Ако томе придодамо да компаратистика, како је већ речено, тежи уопштавањима из домена књижевне историје, поетике,

[11] Видети: Гвозден Ерор, *Књижевне студије и домен компаратистике*, Институт за књижевност и уметност – Мали Немо, Београд – Панчево, 2007, стр. 32.

естетике – потпуно разнородним видовима изучавања и апстраховања – постаје јасно да је широко схваћен феномен поређења једина истинска кохезивна сила која спаја сва ова веома хетерогена истраживања. А ако је заправо поређење као такво основа компаративних истраживања, онда није јасно зашто и компарације унутар исте књижевности у извесном смислу не би могле спадати у домен компаратистике. Јасно је, наравно, да поређења унутар исте књижевне традиције не доприносе књижевноисторијским уопштавањима на наднационалном нивоу. Али, са друге стране, није незамисливо да поређења унутар једне националне литературе могу водити извесним поетолошким или естетичким уопштавањима. То би, међутим, значило засновати компаратистику као грану науке о књижевности на једној врло једноставној феноменолошкој основи – као науку која полази од феномена упоредљивости књижевних и културних појава. Дефинисати компаратистику феноменолошки, полазећи од феномена упоредљивости, значило би дефинисати је веома слободно, али не и произвољно. Јер, захтев компаратиста да није довољно само упоредити две појаве, већ ваља наћи и смислен tertium comparationis за таква поређења – тај захтев остаје на снази и кад се у сврхе поетолошких уопштавања пореде дела исте књижевности. Компаратистика се као наука никада није спуштала на овај микро-ниво поређења унутар једне националне књижевности, будући да се дуго времена дефинисала као наука супранационалних анализа. За разлику од тога, у тренутку када је доспела у своју и сада актуалну културолошку фазу, прећутно је признала да је феномен упоредљивости једини доминантан везни фактор упоредних проучавања. Наиме, у садашњем тренутку појам културе у хуманистичким академским дисциплинама проширио се далеко изван изворног појма књижевности, уметности и религије и постао или (семиотички дефинисана) ознака за „одређен склоп и лествицу вредности чији се обрасци манифестују и у обичном језику и у начину живота“[12] или (социолошки одређен) синоним за појам друштва. Универзитетска пракса је показала да је компаратистика која жели да се смести у оквире све веће доминације култур(ал)них студија пониклих на оваквом појму културе, принуђена на неку врсту деловања на макро-нивоу, као када, примера ради, систематски пореди књижевност и национални менталитет, као што то чини Зоран Константиновић у једној својој касној студији.[13] А какав други заједнички именитељ повезује анализе типа

[12] Никола Кољевић, *Иконоборци и иконобранитељи*, Нолит, Београд, 1978, стр. 11. Сви даљи наводи из овог текста преузети су из наведеног издања.

[13] Видети: Зоран Константиновић, *Литерарно дело и национални менталитет*, Народна књига, Београд, 2006. Сви даљи наводи из овог текста преузети су из наведеног издања.

„Књижевност и менталитет“ и типа „Шекспирови и Петраркини сонети“ него што је сам феномен поређења, потпомогнут, разуме се, смисленим tertium comparationis-ом? (Наравно, не треба посебно напомињати да компаратистика на оваквим макро-нивоима мора да тражи лукаве видове поређења да би још увек остала *књижевна* компаратистика, а не помоћна дисциплина студија културе.)

Као наука, компаратистика дакле жели да буде јасно предметно омеђена и систематична. Али, како је своју методологију засновала на феномену који припада сфери целе књижевности и културе, тешко је било оправдати теоријско убеђење да поређење појава међу књижевностима може бити монопол искључиво једне научне дисциплине. Одјеци ових кретања чули су се и у српској књижевној критици, у којој се упоредо са научном компаратистиком развијала и слободнија компаратистичка пракса ближа изворном критичком мишљењу.

Теоријско-компаративна критика Зорана Константиновића

Зоран Константиновић (1920–2007) припадао је оном кругу европских и српских научника за које је решавање трајних теоријских и методолошких недоумица упоредне књижевности представљало истински изазов. У наведеном *Уводу у упоредно проучавање књижевности*, објављеном 1984. године, Константиновић нуди сопствено теоријско утемељење копмаратистике и са тог становишта дефинише њена специфична поља деловања, њене „задатке“ у оквиру шире схваћене науке о књижевности. Пут којим Константиновић долази до наречених уопштавања открива занимљив укрштај компаратистике, феноменологије и теорије, која не мора нужно бити и теорија књижевности.

Да би поставио сопствену теорију упоредне књижевности, Константиновић делује као компаратиста и феноменолог у области теорије. Поредећи садржаје њему савремених књижевних теорија, он предузима једну врсту *феноменолошке редукције* на пољу теорије са циљем да хетерогене теоријске поставке и методолошке приступе књижевности синтетише у јединствену научну парадигму. До те јединствене парадигме Константиновић се пробија крчећи пут кроз шуму свих расположивих теоријских постулата и пратећих методолошких полазишта свог доба – теорије рецепције, лингвистике, теорије система, кибернетике, семиотике, теорије информација и комуникација, структуралистичких, херменеутичких и психоаналитичких гледишта – и у њима детектује низ ускладивих феномена. Низ феномена, дакле, који једни друге не

искључују, већ као скуп ускладивих теоријских постулата са *највећим заједничким именитељем* формирају јединствену, иако у себи издиференцирану научну парадигму. Дакле, већ у фази „припреме терена“ за формулисање специфичних задатака компаратистике у оквиру науке о књижевности, у фази у којој најпре постулира постојање јединствене научне парадигме, Константиновић делује као феноменолог и компаратиста. Вршећи поредбену анализу методолошких приступа књижевности феноменолошким редукцијама у оквиру сваке од њих формира ново, синтетично теоријско полазиште науке о књижевности из којег ће дефинисати посебне задатке компаратистике.

Но, иако се у поставци своје „синтетичке парадигме“ Константиновић осврће између осталог и на структуралистичке, феноменолошке или психоаналитичке позиције, у њој ипак јасно доминирају теоријски постулати естетике рецепције и теорије комуникација и система. При томе, теорија система чини кровну конструкцију, потпомогнута дејством друга два полазишта:

> Уколико бисмо [...] желели да дефинишемо како наука о књижевности у овом часу себе схвата, закључак би био да она у литератури види процес, систем, који се развија на релацији аутор-текст-читалац, у дијахронији и синхронији. У средишту је текст, сталан и непроменљив, који се, међутим, у својим конкретизацијама сваки пут мења зато што му је структура отворена [...]. То значи да је дело, које је заправо конкретизација текста, променљиво и да је променљиво и његово деловање. Та разлика у конкретизацијама текста и у његовом деловању, што заправо значи и у његовом разумевању, зове се *алтеритет*, а до различитог разумевања може доћи већ у сусрету са текстом неког савременог писца, но разлика се свакако повећава с временским одстојањем између посматрача и писца, а поготово ако је реч о прихватању у некој средини која говори другим језиком.[14]

Очигледно је да је овде формулисани теоријски склоп између естетике рецепције, теорије комуникација и теорије система уједно и најближи научно-компаратистичким стремљењима, као што је очигледно и да је „нова парадигма науке о књижевности“ коју Константиновић формулише у дијалогу са тада актуалним методолошким и теоријским концептима заправо његова сопствена „теорија књижевности“. Књижевност је за Константиновића, најкраће речено, „систем у кретању“ и то:

[14] Зоран Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности,* стр. 57.

> систем који се шири полазећи од текста, и то у синхронији и у дијахронији, кроз различите актуализације текстова и кроз деловање ових актуализација.[15]

Из тако формулисне теорије о природи саме књижевности Константиновић изводи поставке о науци о књижевности која је такође систем. Усред силне теоријско-методолошке машинерије која је покренута да се сама књижевност дефинише као систем, следи једна допунска, изненађујуће једноставна и ненаучна, животна дефиниција књижевности, наиме, да је књижевност не само сложен систем са свим поменутим теоријским компликацијама, већ уједно и:

> непрекидан покушај да се стварности око нас подари смисао кроз медиј језика, с тим што се он у ту сврху стваралачки обликује а стварност још и проширује и уздиже кроз игру маште.[16]

Додаје се да ово даривање смисла и обликовање кроз медиј језика „подстиче на давање одговора и вредновање".[17] Наука о књижевности, дакле, пратећи књижевност као систем, и сама:

> добија обележје система који јединство свог смисла потребно да би се формирао неки систем, налази у томе да кроз књижевност открије што више од стварности, од живота, јер је књижевност уједно и целокупно искуство које је човечанство до сада успело да прикупи.[18]

Компаратистика чини део овако дефинисане науке о књижевности. Она и сама добија одлике система који се профилише феноменом кретања који му стоји у основи:

> [...] компаратистика, као део система, налази свој посебан смисао – који је и чини системом унутар ширег система – у чињеници да свако појединачно искуство захваћено у тексту као књижена појава не остаје везано за овај текст, већ се креће, и то тако што се у свакој актуализацији изнова јавља. А крећући се прелази из једног језика у други, из једне културне сфере у другу, а такође из литературе у неку другу врсту уметности [...] или у неко друго подручје људског знања и људске делатности.[19]

Мишљење у системима и о системима Константиновић преузима из социолошке теорије. Он сам наглашава да такво мишљење у науку о

---

[15] *Исто*, стр. 58.
[16] *Исто*.
[17] *Исто*.
[18] *Исто*.
[19] *Исто*, стр. 59.

књижевности није дошло преко кибернетике, већ преко социологије, наиме преко социолошке теорије система Никласа Лумана. За потребе сопствених теоријских конструкција, Константиновић опширну и апстрактну Луманову теорију своди на два кључна момента: на то да се у социолошкој теорији систем дефинише као 1) узајамна повезаност појава којима се може дати заједнички смисао и као 2) нешто чему је својствено кретање.

Као основа за формулисање теорије књижевности и, у још већој мери, као полазиште за одређивање специфичних задатака компаратистике, теорија система показује једну велику предност: изразиту теоријску општост. Примењена на компаратистику, Луманова теорија довољно је апстрактна и широка да под исто теоријско окриље смести и интегрише сва методолошка полазишта, тј. све „традиционалне“ поступке трију компаратистичких школа (генетске везе, типолошке аналогије и интердисциплинарне повезаности), као и да апсорбује многе теорије у чијем је оквиру компаратистика традиционално налазила највише простора за сопствено научно деловање, у првом реду естетику рецепције и теорију комуникације. Једну другу димензију свог концепта компаратистике Константиновић експлицитно не помиње, премда је можда подразумева. Наиме, она је довољно широка да послужи као теоријско оправдање оба велика подручја компаратистичких преокупација: компаративних *књижевноисторијских* тј. културноисторијских истраживања, са једне, и оних компаратистичких приступа у чијој основи се налази *естетичка*, поетолошка или у ширем смислу теоријска накана, са друге стране.

Међутим, под истим терминолошким окриљем *кретања* у Константиновићевој теорији заправо су удомљени различити феномени који чине и основу различитих приступа у упоредном проучавању књижевности. Јер, јасно је да појам *система у кретању* Константиновић не користи само у смислу кретања литерарних појава у времену и простору већ, паралелно са тиме, овај појам имплиците маркира и повезаност књижевних појава не на основу кретања, већ на основу *подударности* или *аналогија*, као што је често случај са везама са другим уметностима. Термин кретања би се, наиме, у строжем смислу могао односити само на неке од праваца компаратистичких трагања. На интерлитерарне повезаности, на пример, у којима је видан прелазак и трансформација неке појаве приликом кретања из једне књижевности у другу, попут вертеризма као литерарне појаве која се из немачке ширила на остале европске књижевности, попримајући у свакој од њих другачију „актуализацију“, како говори Константиновић. Ова врста кретања лежи у основи поредбених поступака из области *генетских веза*. Са друге стране, појам кретања потребно је у већој мери апстраховати да би се помоћу

њега описале друге повезаности међу књижевним појавама које нису резултат кретања у правом смислу речи, већ резултат подударности. Тако, на пример, *типолошке аналогије* међу књижевним појавама не морају бити последица кретања, већ се могу извести из културолошких и других сличности/подударности двеју књижевности којима припадају поређени феномени. Константиновић, дакле, и на аналогије у књижевним феноменима пројектује појам *кретања*. Тиме је заправо терминолошко-појмовним сплетом *система у кретању* тј. *кретања унутар система* под исту теоријску стреху сместио и истраживања која могу ићи у књижевноисторијском смеру и она која се крећу у јасније естетичком и поетолошком правцу, и из којих води директнији пут до теоријских уопштавања.

При томе, нису ретки случајеви у којима исти предмет разматрања компаратистичких анализа може доприносити и писању историје књижевности и теоријским уопштавањима. Када се, примера ради, интерлитерарни феномени пореде синхронијски, на пример „стилске одлике поезије два песника истог периода сличних поетичких опредељења из две националне књижевности", они се могу поредити са акцентима на естетичко-поетолошким сличностима и разликама и тако бити прилог упоредној стилистици, дакле аисторијском приступу који уводи у теоријско уопштавање. Али, они се могу поредити и са већим акцентом на књижевноисторијској и културноисторијској условљености стилских поступака и тако довести до књижевноисторијски релевантних сазнања у погледу сличности и разлика између упоређених феномена и, у најдаљем смислу, доприности писању националне књижевне историје са компаратистичког становишта. (Као и исписивању пројектованог (полу)утопијског идеала историје светске књижевности.)

На исти начин и крајњи циљ интердисциплинарних поређења може бити и наглашеније естетичко-теоријске и јасније историјске природе, а у зависности од тога, и сам појам *кретања* опет ће бити мање или више адекватан предмету. Довољно је, експликације ради, послужити се неким примерима оваквих интердисциплинараних веза које у својој теорији *система у кретању* илустративно помиње Константиновић, не наглашавајући разлику између естетичко-поетолошких и историјских приступа. На пример, компарације односа књижевности и других уметности могу се (премда не морају) изводити у домену естетике, попут идентификовања сличности и разлика дистинктивних одлика експресионистичке поезије и експресионистичког сликарства. Са друге стране, велики број поредбених анализа између књижевности и других области људског знања и делатности, имаће наглашено културноисторијски, па чак и социјалноисторијски карактер (што не изузима имплицитне есте-

тичке рефлексије у оквиру исте анализе), као што је то случај са примером који даје Константинвић када каже:

> [...] револуционарне поетолошке промене до којих је дошло у поезији романтизма учиниле су да је она постала и поезија револуције, како јулске, тако и оне у марту.

Након такве дефиниције компаратистичких поља деловања Константиновићу није тешко да компаратистику у погледу књижевноисторијских задатака смести између појединачне националне литературе, са једне, и светске књижевности, са друге стране, а да јој, у погледу теоријских домета, додели улогу састављача теорије светске књижевности:

> Унутар система науке о књижевности [...] компаратистика испуњава међупростор између проучавања појединих националних књижевности као монолитерарних система и проучавања које би целокупну књижевност хтело да обухвати као систем свих система, с тим што у овај међупростор укључује и повезаности са другим уметностима и областима човековог деловања. У односу на проучавање националних књижевности, компаратистика ће свој задатак видети у осветљавању интерлитерарних веза, које у видокруг посматрања ставља најпре само две књижевности, док се у односу на светску књижевност налази пред двојаким задатком: да одреди своје место како у покушају да се светска књижевност прикаже у синхронији и у дијахронији, значи у правцу хоризонталног деловања појединих значајних литерарних остварења кроз многе књижевности и у правцу њиховог вертикалног трајања, тако и у настојању да се одреди теоријска основа светске књижевности.[20]

Из наведеног пасуса чини се да једино интердисциплинарне везе заправо нису органски везане за овакав концепт компаратистике као система, без обзира на покушај да се општим појмом *кретања* укључе у њега. Када каже да упоредна истраживања испуњавају међупростор између појединачне националне филологије и светске књижевности, Константиновић једноставно додаје да се у тај међупростор имају сместити и везе књижевности са „другим уметностима и областима човековог деловања". Није јасно зашто је то потребно тј. нужно. Исто тако, говорећи о теоријским уопштавањима, само додаје да компаратистика мора, између осталог, наћи и „основ за теоријско захватање многобројне повезаности литературе с другим уметностима и областима човековог делања." На овом месту Константиновић остаје (можда намерно) недоречен, јер је заправо једино могућ одговор на питање зашто се и интердисциплинарне везе морају – и

[20] *Исто*.

историјски и теоријски – нађи под истом капом са интерлитерарним тај што се књижевност посматра унутар ширег система културе. Није дакле књижевност као систем у кретању најшири оквир у који Константиновић смешта компаратистику у *Уводу у упоредно проучавање књижевности*, већ је то култура. Једино култура као систем шири од књижевности захтевала би да се и интердисциплинаране анализе морају узети у обзир приликом трагања за књижевним феноменима. Могло би се, на крају крајева, размислити, није ли Константиновићева поставка компаратистике као *система у кретању* у најопштијем смислу спој културно-семиотичких и културноисторијских компоненти. Ако систем подразумева повезаност појава којима се може дати заједнички смисао, као и извесно кретање унутар тако дефинисане повезаности, и ако, са друге стране, интердисциплинарне везе које су део тог система подразумевају културу као нужан оквир испитивања, онда се „поља рада“ компаратистике заправо крећу унутар културне семиотике у којој има места и за „традиционално“ компаратистичку културну/књижевну историју.

Сумарно речено, теорија компаратистике коју Константиновић заснива на поставкама теорије система и уз појмовну општост феномена *кретања* довољно је широка да омогућава разматрање интерлитерарних и интердисциплинарних повезаности и на равни књижевно, тј. културноисторијских анализа и синтеза и на равни естетичких и поетолошких испитивања од којих води директнији пут теоријским уопштавањима. Ради се, дакле, о домишљатом проналаску заједничког теоријског именитеља за до тада ипак раздвојена поља проучавања компаратистике. Иако без експлицитног указивања, најшири оквир овакве теорије компаративне књижевности – или, најшири систем у којем компаратистика делује као један од субсистема – јесте култура.

Па ипак, и поред лукавог терминолошког решења које гласи „кретање унутар система“ и које тако под истим кровом удомљује два суштински различита кретања – кретања међу књижевностима и кретања између литературе и других људских делатности – осећа се ипак извесна теоријска нелагодност при покушају да се различита поља компаратистике виде као неко природно јединство, заједничким својствима тешње повезано него што су та поља повезана са другим областима науке о књижевности. Не постоји никаква природна нужност по којој би кретања између различитих књижевности и између литературе и других дисциплина била чвршће међусобно повезана него што су међусобно повезана, на пример, кретања унутар исте књижевне традиције и кретања међу различитим литературама. И ту бисмо опет били код предлога феноменолошког утемељења компаратистике, које је већ поменуто у уводном делу овог текста.

Културолошки оквир компаратистике је дакле, иако само имплицитно, био подразумеван већ у Константиновићевом теоријском заснивању упоредне књижевности. Стога је у тренутку када је компаратистика као академска дисциплина на Западу почела да улази у своју наглашено културолошку фазу, Константиновић без великих филозофских недоумица и теоријско-методолошких скрупула које су пратиле ту трансформацију у неким од компаратистичких кругова на Западним универзитетима, прихватио овакво позиционирање упоредне књижевности унутар културе. Ипак, та позиционираност није у његовом случају значила искорак у правцу студија културе у којима књижевност представља тек један од многих равноправно заступљених предмета испитивања. Доминанта остаје на самој књижевности. Она је пре значила сагледавање (српске) књижевности у оквиру неких новијих теоријских поставки које као свој најшири оквир имају културолошку перспективу.

У колико је мери Константиновић уствари научно-теоријски настројен компаратиста види се и из свих његових наредних књига, *Компаративно виђење српске књижевности* (1993), *Интертекстуална компаратистика* (2002) и *Литерарно дело и национални менталитет* (2006). Све оне показују исти карактеристичан профил са неколико упечатљивих заједничких одлика. У њима Константиновић наставља да профилише теоријске ставове о упоредној књижевности, и то тако што у оквиру савремених теоријско-методолошких сазнања тражи нове могућности за саму компаратистику, а онда те могућности функционализује за нова компаративна проучавања српске књижевности. Путања дакле гласи: нове теорије – нове могућности компаратистике – нове могућности српске компаратистике. У књизи *Компаративно виђење српске књижевности* Константиновић одређује видове присуства страних литература у српској књижевности помоћу тријадне конструкције архитекст – интертекст – контекст која обухвата све чланове естетске комуникације. На тај начин он је желео не само да открије динамизам прихватања страних импулса у српској литератури већ и да нагласи дијалошко-стваралачки моменат таквог динамизма. Приступање *архитексту* са компаратистичког становишта подразумева поглед на улогу коју су текстови из других књижевности одиграли у процесу настајања текста у писцу. *Интертекст* би у компаратистичким приступима било присуство страног текста у текстовима српских писаца. А *контекст* би се тицао особености српске читалачке публике у примању страних писаца и дела. Константиновић је настојао да докаже да се ниједна од ових фаза естетске комуникације не одвија пасивно, већ стваралачки активно. На тим поставкама, он је у овој књизи понудио и целовит нацрт за исписивање историје српске књижевности са компаративног становишта – колико је познато, једини

међу српским компаратистима који је предложио исписивање јединствене „компаративне историје српске књижевности“.

У *Интертекстуалној компаратистици* Константиновић је углавном поново на трагу стваралачког прихватања текстова страних литература у српској књижевности. Оно што у овој студији може да збуни па чак и да иритира читаоца, јесте чињеница да се ту традиционалне, “old school” компаратистичке праксе предочавају у новом терминолошком руху интертекстуалности и семиотике, али безмало без икаквих нових сазнајних продора релевантних за компаратистику, тј. за сам предмет научне анализе. Појам интертекстуалности Јулије Кристеве који постулира повезаност свих текстова у универзалном Тексту културе потеже се као оквир и оправдање компаратистичких трагања за траговима туђих текстова у делима српских писаца. Али, конкретне анализе засноване на том појму задржавају облик традиционалних компаративних анализа токова и облика књижевне рецепције. Исто тако, и концепт Кристеве о процесу „семиозе“ унутар знаковног система културе, концепт који предочава како се одређени знак („сем“) преласком у други систем знакова путем трансформације по имену семиоза претвара у нови знак („семеион“), треба да истакне стваралачки моменат при преузимању књижевних појава стране књижевности у матичну. Ако се „сем“ претворио у „семеиона“ значи да је на делу била стваралачка активност alias семиоза, а не сумњиво плагијаторство. Ове терминолошке иновације само за нијансу изричитије говоре исто оно што се говори и у традиционалној компаратистици још од времена од када је она престала да буде позитивистичко-каузалистичка наука о пасивном примању иностраних утицаја.

Иако су презентоване у виду краћих, класичних *историјско*-компаративних анализа, доминантан *теоријски* печат свих, па и ових Константиновићевих рефлексија о српској књижевности чини да се оне доживљавају пре као сажете експликације теоријских ставова и методолошких могућности компаратистике него као дубља књижевноисторијска разрађивања предмета анализе. Стога оне знају да заличе на помало монотоне доказне поступке који треба да легитимишу одређен теоријски фундиран (мање или више иновативан) вид компаративног приступа литератури. Али, ни сам Константиновић није крио такву пропедеутичку накану својих радова, чиме је свесно преузимао улогу посредника између нових теорија и могућности компаратистике, са једне, и српске науке о књижевности, са друге стране.

Константиновић је компаратистику недвосмислено видео и практиковао као чврсто научно-теоријски засновану дисциплину, као систематско проучавање интерлитерарних и интердисциплинарних односа. Како се у фокусу већине његових дела налази теоријско утемељење на-

учне компаратистике, овај тип мишљења о књижевности могао би најпре да понесе назив *теоријско-компаративна критика*. Истовремено, треба напоменути да Константиновићеви списи у контексту српске науке о књижевности формирају солидан теоријски фундамент за тип истраживања историјско-компаративног смера, свих оних бројних упоредних проучавања историје српске књижевности тј. књижевноисторијског и културноисторијског наслеђа, ослоњених махом на класичну науку о књижевности и позитивистичку методологију.

У српској критици јављају се, међутим, и књижевни мислиоци који остварују снажније стваралачки и (у супротности према научно-позитивистичком) аутентично критички обојен сусрет са компаративним темама. Токови њихове рефлексије о књижевности већим делом измичу позитивизму научне историографије и освајају пределе слободнијег, мада не и произвољнијег, стваралачког мишљења.

Културолошко-компаративна критика Николе Кољевића

Извесно „преумљење“ у схватању природе компаративних проучавања заговарао је у српској књижевној критици **Никола Кољевић** (1936–1997). По предмету својих главних књижевних преокупација Кољевић је био англиста и шекспиролог, а по природи књижевног „посла“ – критичар. У данас већ знаменитој збирци студија *Иконоборци и иконобранитељи* (1978) Кољевић је формулисао критички програм у чијем се средишту, по његовим сопственим речима, налази компаративни приступ књижевности. А тај приступ профилише се у снажном отпору формализму научно појмљеног поређења и реафирмише компарацију као аутентично критичарску праксу.

Пре него што се осврнемо на Кољевићево аутопоетичко расветљавање појма „компаративни“, ваља се подсетити осталих главнијих смерница његовог критичког мишљења.

„Колико год била духовно аутономна, песничка дела ипак не настају *ex nihilo*, већ долазе из личности која има своју духовну биографију и из културног контекста који их омогућује“;[21] вештином сажимања значајне критичарске концепције у једноставне речи Никола Кољевић је овим исказом сублимирао бит сопствене критичке идеологије. У њој се јасно оцртавају три силнице критичарског стваралаштва овог аутора: (делимична) духовна аутономија дела, песничка личност и културни

[21] Никола Кољевић, *Песник иза песме*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1984, стр. 218. Сви даљи наводи преузети су из овог издања.

контекст. Као што се у наведеним речима може ослушнути, за Кољевића је духовна аутономија дела као уметничког акта непорецива, али не и апсолутна вредност, већ вредност која се остварује на фону духовне биографије писца/песника и културноисторијског хоризонта његовог настанка. Јаснији увид у Кољевићеве критичке ставове стиче се из ближег погледа на генезу његове критичарске идеологије.

Смернице сопственог књижевног мишљења Никола Кољевић је проналазио кроз критички сусрет са школом англосаксонске „Нове критике". (Теоријским претпоставкама ове превасходно америчке формалистичке школе бавио се већ у својој докторској дисертацији која је касније објављена под називом *Теоријски основи нове критике*.[22]) Са заступницима Нове критике Кољевић је делио отпор према редукционистичком схватању књижевности, према разнородним социолошким, биографским и психоаналитичким приступима који књижевно дело у потпуности своде на значења која му се дају приписати из визуре овог или оног ван-естетског становишта. Била му је блиска свест нових критичара о књижевном делу као естетско-уметничкој целини тј. духовној творевини која подлеже сопственим обликовним законима. Тако је релевантност принципа књижевног обликовања, функције појединих елемената у песничком тексту и употребе песничког језика постала интегрални део и Кољевићевог критичког мишљења. Попут нових критичара, и Кољевић се превасходно бавио критиком песништва. Истовремено је, међутим, у полемичком осврту на местимичне недомишљености њихових теоријских ставова, указивао њихову непримењивост на прозно стваралаштво.[23]

Са друге стране, слабе тачке и ограничења нове критике Кољевић је видео у њеном крајњем аналитичком формализму и иманентизму. Став да је књижевно дело „аутономна, самодовољна целина саздана од унутрашњих напетости"[24] и да стога за његово тумачење није потребно ни познавање ауторове биографије (како оне објективно сазнатљиве тако и оне дубље, духовне биографије која се разоткрива при погледу на целину песничког дела) ни изванкњижевног контекста, Кољевић није прихватио. По њему, дело може да постане аутономна *духовна* целина управо зато што иза њега стоји дух живог човека који га ствара и дух живог културног, друштвеног и историјског окружења који га омогућује. Постоји, дакле, нека врста синергијског деловања песничке/пишчеве

[22] Никола Кољевић, *Теоријски основи нове критике*, Просвета, Београд, 1966.

[23] Видети: Никола Кољевић, *Песник иза песме*, стр. 217.

[24] Ана Бужињска, *Књижевне теорије XX века*, прев. Ивана Ђокић-Саундерсон, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 158.

личности, дела као уметничког акта и вредности културе. У најкраћем, та синергија би се могла вербално уобличити у критичарску лозинку по којој је књижевно дело медијум у којем се пишчеве личне вредности, у литератури својственој изражајној форми, уздижу до трајних вредности сопствене културе. Из тог разлога у Кољевићевим критикама праћење формално-естетских својстава дела, нарочито песничког језика, тече напоредо са анализом културних и духовних вредности које оно актуализује. Његов критички метод тако спаја формалистичку анализу у виду „пажљивог читања", какву је афирмисала нова критика, и културно-семиотичка разматрања, која су популаризовали аутори совјетске семиотичке школе. Устајући у *Иконоборцима и иконобранитељима* против својеврсне „методолатрије" као врсте извитоперења науке о књижевности, Кољевић је заговарао превазилажење екстремних позиција у општој помами за идеалним научним приступом литератури: једне – „иконоборачке" – која књижевном делу одриче значај „иконе" тј. снагу релативне уметничке самосталности, оличену у бројним редукционистичким приступима литератури и друге – „иконобранитељске" – заступљене у разнобојним формалистичким школама, која, признајући му статус врховне творевине духа, одриче делу сваку повезаност са ванестетском стварношћу.

Какав је удео и значај „компаративног" у овако формулисаним критичким позицијама? Са једне стране, упоредне анализе књижевних дела су као предмет тумачења видно присутне, мада не нужно и доминантне у Кољевићевим књигама *Песник иза песме* и *Иконоборци и иконобранитељи*. Са друге стране, овај аутор је сопствени критичарски *credo* утемељио на методу који је у *Иконоборцима* назвао „компаративним", те се вреди на њега осврнути.

У које релације ће дело бити стављено, са чиме ће и како бити поређено, не може, по Кољевићевом схватању, зависити од унапред зацртаног метода и подређено унапред замишљеној систематској анализи. У отпору оваквим методолошким задатостима, у оквиру којих се, по његовом мишљењу, одвећ често кретала научна компаратистика, Кољевић афирмише компаративни приступ делу као изворно критичарску праксу. А такав компаративни метод као критички чин, а не научни метод, по својој суштини се најнепосредније надовезује на функцију песничког поређења.

По Кољевићу, песнички се чин, поједностављено речено, заснива на „способности снажног призивања сличности најразличитијих ствари",[25] а такво призивање сличности никада не носи одлике систематич-

[25] Никола Кољевић, *Иконоборци и иконобранитељи*, стр. 377.

ности, методичности и хомогености. Напротив, њему је у највишем степену својствена слобода и хетерогеност, јер је, по Кољевићевим речима, „поезија увек мешање човека са светом и света са човеком“:[26]

> Поједностављено, могли бисмо то изразити на следећи начин. Песник нешто снажно осећа, па поређењем такво осећање помеша са природним својствима спољњег света и као резултат тога процеса настаје песма. Хетерогеност је, дакле, само друго име за оно што су стари звали licentia poetica. Она је израз човекове духовне слободе која се у поезији испољава превасходно као слобода избора и начина на који ће различите ствари бити упоређене. И стога се разговор о поезији различитим путевима увек поново враћа питању фигуративности и метафоре као основе песничког процеса, а не само као ‘скраћеног поређења’.[27]

Песничком чину својствена је дакле велика *слобода поређења*, али је у том виду (у виду слободе) хетерогеност, како каже Кољевић, само једно негативно одређење. У позитивном смислу, слободно поређење у поезији је „одвајкада имало и ону највишу духовну функцију осветљавања и вредновања живота“,[28] јер:

> поређење омогућује песнику да различите непосредне утиске стави у жижу једног средишњег осећања живота, као и да њом обасја у природи удаљене пределе доживљаја.[29]

И као што песник излази из сопственог осећања и сједињује га својствима света који га окружује, имплицитно вреднујући живот, тако се и потреба за поређењем у критици може разумети на фону песничке функције поређења: „[...] да би објаснио и просудио“, каже Кољевић, „критичар у одлучном тренутку мора изаћи и из песме и из свог метода.“[30] Будући да је књижевно дело и врхунски уметнички акт и духовно чедо сопствене културе, терен на који критичар може да изађе да би га протумачио и вредновао изузетно је широк: он може бити уједно и сопствена књижевна традиција, али (истовремено) и најшире времепространство (прошле и савремене) културне, друштвене и политичке историје, филозофије.

---

[26] *Исто*, стр. 374.
[27] *Исто*.
[28] *Исто*, стр. 376.
[29] *Исто*.
[30] *Исто*, стр. 377.

> [...] упоређењем са другим делима свако дело улази у шири културни контекст. У том контексту његови књижевни обриси постају контрастно видљивији.[31]

Сагледавањем дела у контексту његове културе показаће се не само специфичне особености самог дела, већ и сазнања о самом културном контексту коме припада. Постоји, дакле, снажан дијалектички однос између књижевног дела и историје тј. културе у смислу двосмерног осветљавања:

> [...] тим путем нам се, као *tertium comparationis*, открива и оно што у књижевном делу није *само* књижевност, већ и духовни проблем једног времена, односно низ карактеристичних опредељења и образаца вредности једне културе.[32]

Дијалектичке струје међусобног осветљавања књижевности и културног контекста могу да допру до још већих дубина поређењем дела двеју различитих култура, при чему се најдубљи увиди стичу поређењем значајних дела сваке од књижевних традиција:

> А када су књижевна дела толико значајна и толико репрезентативна, и када долазе из толико удаљених културних поднебља, као Шекспиров *Отело* и наш *Бановић Страхиња*, онда нам упоређење омогућује још нешто. Тада можемо да говоримо о оним духовним упориштима која се налазе у темељима светова из којих та дела долазе, и које књижевно уобличавају. У том смислу, критичко упоређење пружа могућност проширења духовног контекста дела изван оквира непосредно реченог и књижевно донесеног.[33]

Кољевић овде уједно додатно открива своје критичарске карте: уз пишчеву духовну биографију и значај културноисторијског контекста, ту је и елиотовско схватање књижевне традиције као највишег вредносног мерила књижевности.

С обзиром на овако широко оцртано поље поређења, постаје јасно да је у Кољевићевом становишту као основа поређења хомогени метод уступио место широком хуманистичком образовању. Компаративни метод био би по њему онај који, снабдевен аутентичном критичарском осећајношћу (што ће рећи урођеним сензибилитетом за поетску / књижевну форму), са једне, и најширим хуманистичким образовањем, са друге стране, открива дубоке и суштинске сродности међу (временски

[31] *Исто*, стр. 12.
[32] *Исто*.
[33] *Исто*.

и просторно често веома удаљеним) књижевним појавама. Увид у универзум хуманистичких знања, али и чисто критичарски генијус, као кохезивна сила која ставља у међусобне релације знања најразнородније врсте, дозвољавају таква поређења и откриће таквих сродности међу књижевним и културним појавама које никакав a priori зацртан метод не може да оствари.

Кољевићево „аутокомпаратистичко“ позиционирање дела у сопствену књижевну традицију заправо је кршење златног правила научне компаратистике која признаје искључиво интерлитерарне и интердисциплинарне накане, а стриктно забрањује било какве поредбене активности унутар исте књижевности. Али, можда управо ово „припуштање“ компарација унутар исте традиције у сферу упоредних истраживања отклања извесну теоријску нелагодност која се осећа у покушају заснивања компаратистике као јединственог научног система. Поређење се овде узима као феномен својствен самој књижевности, самом начину песничког и критичког мишљења и стога му је дозвољено и да се неспутано креће свим стазама тог мишљења. Оно се схвата не као циљ већ као средство критичког разумевања и вредновања дела у контексту његове културе. А у којим ће се правцима кретати мисао критичара и одакле ће све црпети своја поредбена знања и надахнућа да би схватио и разумео књижевно дело, то, према Кољевићевим речима, „представља једно од оних ретких питања на које би требало забранити покушај одговора“.[34]

Но, да ли се овај тип критике, без обзира на ауторово самоодређење, може назвати „компаратистичким“, поготово у релацији према (научно)теоријској компаратистичкој критици константиновићевског типа? Иако Кољевић сопствени критички метод „аутопоетички“ проглашава изричито „компаративним“, он ту ознаку у оквиру своје критичарске идеологије проширује до границе на којој се она практично слива са бићем самог жанра књижевне критике, тј. представља феномен који се налази у самој бити књижевнокритичког мишљења. Тако се „компаративни“ у оваквом схватању термина изједначује са „критички“, те не може да послужи као ваљан диференцијални чинилац при типолошком разврставању српске књижевне критике. Пре ће бити да критичарска пракса Николе Кољевића својим главним карактеристикама припада *културолошкој критици*, чије је доминантно својство да књижевност сагледава у контексту духовне културе и у социјалном, идеолошком и културном хоризонту савремене епохе. Ова врста критике могла би да понесе и епитет „компаративна”, као други члан свог назива, будући да у циљу расветљавања везе између књижевног дела и културног хоризон-

[34] *Исто*, стр. 386.

та његовог настанка често (мада не и обавезно) посеже за постављањем дела у компаративни контескт.

Уз нужне редукције које су усуд сваког шематског поређења, могле би се истаћи неколике сродности и разлике између ова два типа критичког мишљења. Оба приступа – научнотеоријски и културолошки – повезана су епитетом 'компаративни' по питању предмета проучавања. У оба случаја имамо везе са повезивањем литерарних феномена два различита књижевна контекста. Заједнички им је културолошки (културноисторијски и културно-семиотички) оквир унутар кога сагледавају књижевност. Заједничко је, самим тиме, поређење засновано на преласку у контекст друге књижевности и у области ван литературе. Одатле се њихове стазе рачвају: (научно)теоријска компаратистичка критика, сматрајући књижевно дело коцкицом у мозаику неког надређеног система, креће се у правцу систематског поређења и научно-теоријског уопштавања тј. припрема терен за махом позитивистички оријентисане историјско-компаративне анализе. Културолошка критика књижевно дело схвата као самосталну творевину духа, а у тежњи за херменеутичким продором у његову суштину и културноисторијски контекст његовог настајања, облик, степен и начин поређења увек изнова одређује према предмету којим се бави. При томе у своје *слободно поређење* укључује, ако је то сврсисходно, и постављање књижевног дела у његову сопствену књижевну традицију. Културолошка критика, притом, може понети и додатни епитет „компаративна" ако је својим предметом доминантно окренута упоредним темама.

На крају крајева, оваква паралелизација можда понајпре открива суштинске разлике између компаратистике као теоријски утемељене књижевноисторијске *науке* и компаратистике као слободније профилисане *књижевне критике*.

Историјско-компаративна критика Светозара Кољевића

У вредношћу и обимом импозантном критичарском опусу Светозара Кољевића (1930), старијег брата Николе Кољевића, разазнаје се и трећа компаратистичка перспектива. Двадесетак до сада објављених Кољевићевих књига откривају три главнија тока његових књижевних преокупација: англосаксонска књижевност двадесетог века, народна и савремена српска књижевност.

Ако је горе управо изнесена шематска подела компаратистике на теоријски засновану књижевноисторијску науку и компаратистичку

критику, онда дело Светозара Кољевића уноси извесну пометњу у такву грубу поделу улога. Оно, наиме, настаје на стваралачком пресеку књижевне историографије и изворно критичарског проницања у структуру и значења књижевног дела. Својом, ако се тако може рећи, спољашњом формом, Кољевићеве студије уобличене су као истраживања историјско-компаративног смера и умногоме задржавају висок степен научне „обузданости" предмета. Са друге стране, његове виспрене и суптилним хумором проткане књижевне анализе у потпуности измичу позитивизму својственом већини компаративних књижевноисторијских студија управо снагом и свежином нареченог критичког „сувишка". У тренутном одсуству адекватнијег термина, историјско-компаративна критика Светозара Кољевића могла би се стога најприближније дефинисати као „стваралачка".

Не припадају сва дела Светозара Кољевића компаратистици у ужем смислу. Али се и у онима која то нису јасно указује стваралачки профил књижевног историчара и критичара. То је случај чак и са књигама уџбеничког карактера као што су *Енглески песници двадесетог века (1914–1918): Од Вилфреда Овена до Филипа Ларкина* и *Енглески романсијери двадесетог века (1914–1960): Од Џејмса Џојса до Вилијама Голдинга,* а у још знатнијој мери са критичким студијама попут његовог раног *Тријумфа интелигенције*. У овом последњем Кољевић даје бриљантну анализу доминантне поетичке усмерености и духовног профила модерног англосаксонског романа. Проницљивим аналитичким сусретом са текстовима англосаксонских романсијера (Хенрија Џејмса, Џејмса Џојса, Вирџиније Вулф и других) Кољевић показује „да је интелигенција као посматрачка и обликовна моћ"[35] суштинско и судбинско обележје природе ових романа. „Жар посматрачке радозналости"[36] као стваралачки порив и интелектуална организација дела као последица тог жара, омогућили су двоструки и двозначни тријумф интелигенције у области литературе. У делима попут Џојсовог *Портрета уметника у младости*, *Светионика* Вирџиније Вулф и *Портрета једне леди* Хенрија Џејмса та изузетна посматрачка суптилност остварила се као „визионарско понирање у природу неких вечних људских дилема, подвојености и сукоба",[37] као тријумф интелигенције *у* уметности. Али, у неким другим остварењима англосаксонских аутора – као што су Фокнерова *Бука и бес*, Џојсово *Финеганово бдење* и *Таласи* Вирџиније Вулф – опсесивност посматрачке позиције, оваплоћена понајвише у радикалним облицима

[35] Светозар Кољевић, *Тријумф интелигенције*, Просвета, Београд, 1963, стр. 7.
[36] *Исто*.
[37] *Исто,* стр. 8.

„тока свести“, довела је до потпуног слома уметничке комуникације изнедривши дела која су сложеношћу своје форме остала сасвим неприступачна читаоцу. Био је то, како уочава Светозар Кољевић, „трагични тријумф интелигенције над уметношћу“.[38]

Кољевићев критички приступ тексту, видно је већ из његове ране студије, огледа се како у аналитичности „close reading“-а тако и у успостављању јасних личних критичких мерила вредновања. Једно од њих, присутно у *Тријумфу интелигенције* и као имплицитни обрачун са *критиком добре наде*, гласи да иновативност књижевног израза сама по себи не представља вредност, већ да се значај новог може одмерити једино према његовој функционалности у књижевном делу.

Кољевићева књига *Хумор и мит* збирка је огледа из историјске поетике у компаративном оквиру која обухвата писце од Сервантеса, преко Стерна и Бајрона до Мана, Џојса и Форстера. У њој Кољевић прати феномен који открива да многа значајна дела европске књижевне традиције као своју иницијалну тематику садрже пародијско исмевање одређеног мита – код Сервантеса то је мит о витешком херојству, код Џојса хомеровски митски свет – да би путем хуморног односа према миту или његовим елементима доспели до својеврсне парадоксалне визије живота. Та парадоксална визија настаје узајамним деловањем хумора и мита: хумор разара митску слику света и чврсте облике постојања садржане у њој. Међутим, пародијско ослобођење од митског терета тече у овим романима напоредо са жудњом да се новоосвојени простори слободе ипак подреде неком (новом) митском оквиру постојања. А ова тензија између парадоксом повезаних противречности никада се до краја не разрешава. Само тако је могуће схватити да у личности Дон Кихота данас видимо и пародију витештва и истинског трагичног јунака, или објаснити утисак да Џојсов Леополд Блум „превазилази своју пародичну одисејевску димензију у бескрајној топлини и непосредности свог постојања“:[39]

> Ово што је овим писцима заједничко то је управо наглашени осећај анархоидности искуства и стварности, потреба да се послуже неким јачим оквиром који никад до краја не могу прихватити и који врло често постаје предмет њихове пародије. У том смислу може се рећи да су ови писци стварали под притиском противречних обликовних порива и неминовности; порива ка митском одређењу смисла, порива ка аутентичном обликовању искуства са свим његовим непредвидљивостима и захирењима, и најзад, порива да се свет сагледа у оквиру неке индивидуалне слике смисла и реда, макар то била и нека комичка слика коју људска ма-

[38] *Исто,* стр. 9.

[39] Светозар Кољевић, *Хумор и мит*, Нолит, Београд, 1968. стр. 10.

> шта ствара по обличјима свог парадоксалног постојања у стварности. Јер није случајно што се већ на почетку ове традиције види да свака стварност, па и санчопансовска, има својих лудости и племенитости; и да свака идеја, па и донкихотска, има својих мудрости и суровости. У том је смисао Сервантесове ироничне романсе у којој се и Дон Кихот и Санчо Панса појављују у исти мах и као апотеоза, и као пародија онога што представљају.[40]

У области фолклористике, из пера Светозара Кољевића изашла су неколика веома запажена остварења. Најпознатија је вероватно његова историја српске усмене епике, *Наш јуначки еп̄*, која се 1980. године у знатно проширеној и прерађеној форми појавила и на енглеском језику под називом *The epic in the making* и увелико допринела популаризацији српског усменог стваралаштва на енглеском говорном подручју. У књизи *Вјечна зубља. Одјеци усмене у п̄исаној књижевност̄и*, бавио се, како јасно говори њен поднаслов, сасвим посебним углом књижевне компаратистике. Везе српске усмене и писане књижевности Кољевић разматра у симболици „игре језичког памћења“, ослушкујући одјеке народног песништва у делима Симе Милутиновића, Његоша, Радичевића, Змаја, али и прозаиста Домановића, Кочића и Андрића.

Проблематика сусрета различитих култура у књижевности у фокусу је Кољевићеве књиге симболичног наслова *Вавилонски изазови*. У појмовима научне компаратистике ови огледи улазили би у област тзв. имагологије која систематски проучава „слику другог“ у литератури. И ови огледи, махом посвећени савременој српској књижевности, сведоче меру Кољевићевог стваралачког искорака из оквира строго научне компаратистике. Док се потоња задржава на релативно објективно установљивој слици једног народа у литератури другог, Кољевићеви есеји проничу у сам феномен културолошке *друг̄ост̄и* као литерарне теме. О томе речито сведоче и сами наслови овде сабраних прилога: „Дијалози или монлози цивилизација у Андрићевом уметничком свету“, „*Сеобе* као лична и национална судбина“, „Александар Тишма: ексодус у животу, историји и књижевном виђењу“, „Дозивање култура у делу Слободна Селенића“, итд.

Упоредна изучавања књижевности у српској књижевној критици одвијала су се на два главна колосека: на првом, научном, снажно утемељеном у теорији компаратистике и ослоњеном махом на позитивистичку методологију. На том пољу истраживања настајале су синтетичне историографске студије о компаративном контексту српске књижевности заокупљене у првом реду условима, општим токовима и облицима

[40] *Ист̄о,* стр. 11–12.

рецепције страних књижевности у нашем књижевном и културном контексту.

На другом колосеку развијала се компаратистичка пракса ближа изворно стваралачко-критичком приступу књижевности заснованом на разумевању, тумачењу и вредновању литерарног дела.

У завршном сумирању утисака, ваља се присетити данас већ добрано деконструисаног идеала „светске књижевности" као оног имагинарног складишта универзалног у литератури, идеала који је некада представљао исходишну тачку свих компаратистичких трагања. Гледано у том светлу, изгледа да се научна компаратистика одавно одрекла таквог идеализма, сводећи сопствену улогу на регистровање наднационалних књижевних *феномена*, док је стваралачка компаратистика – свесно или не – истрајно откривала наднационалне књижевне *вредности*.

Литература

Бужињска, Ана, *Књижевне теорије XX века*, прев. Ивана Ђокић-Саундерсон, Службени гласник, Београд, 2009.

Гвозден, Владимир, „Како да компаратистика (п)остане књижевна", www.dkv.org.rs.

Ерор, Гвозден, *Књижевне студије и домен компаратистике*, Институт за књижевност и уметност – Мали Немо, Београд – Панчево, 2007.

Ерор, Гвозден, „Компаратистичка терминологија. Изворни појмовни скупови", *Филолошки преглед*, Филолошки факултет, Београд, XXXIV, I, 2007, стр.

Константиновић, Зоран, *Увод у упоредно проучавање књижевности,* Српска књижевна задруга, Београд, 1984.

Константиновић, Зоран, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 1993.

Константиновић, Зоран, *Интертекстуална компаратистика*, Народна књига, Београд, 2002.

Константиновић, Зоран, *Литерарно дело и национални менталитет*, Народна књига, Београд, 2006.

Кољевић, Никола, *Теоријски основи нове критике*, Просвета, Београд, 1966.

Кољевић, Никола, *Иконоборци и иконобранитељи*, Нолит, Београд, 1978.

Кољевић, Никола, *Песник иза песме*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1984.

Кољевић, Светозар, *Тријумф интелигенције*, Просвета, Београд, 1963.

Кољевић, Светозар, *Хумор и мит*, Нолит, Београд, 1968.

Кољевић, Светозар, *Наш јуначки еп*, Нолит, Београд, 1974.

Кољевић, Светозар, *The epic in the making*, Clarendon Press, Оксфорд, 1980.

Кољевић, Светозар, *Енглески песници двадесетог века (1914–1918): Од Вилфреда Овена до Филипа Ларкина*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.

Кољевић, Светозар, *Енглески романсијери двадесетог века (1914–1960): Од Џејмса Џојса до Вилијама Голдинга*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.
Кољевић, Светозар, *Вјечна зубља. Одјеци усмене у писаној књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005.
Кољевић, Светозар, *Вавилонски изазови*, Матица Српска, Нови Сад, 2007.

Milica Mustur

THEORY OF COMPARATIVE LITERATURE AND SERBIAN LITERARY CRITICISM

Summary

This paper analyzes those typological features of Serbian literary criticism that could take the title of "comparative". Theoretical aspects of comparative literature form the starting point for the detection of two main types of comparative research, profiled by a stronger or weaker attachment to the theoretical assumptions of comparative literature.

The first type, which could be labeled as a more scientific approach, is strongly grounded in the theory of comparative literature and relies mostly on positivist methodology. Research in this field has resulted in a great number of synthetic historical studies on the comparative context of Serbian literature which deal with the conditions, general trends and forms of reception of foreign literature within the Serbian cultural context and vice versa. Scientific comparative literature treats the literary work as a piece in the puzzle of a superior system and therefore strives for systematic comparison as well as for scientific-theoretical generalization preparing the ground for largely positivist-oriented historical-comparative analysis. The *theoretical-comparative criticism* of Zoran Konstantinović has been chosen and analyzed as an example of this way of critical thinking.

The other general type of comparative practice is much closer to a creative and critical approach to literature based on understanding, interpretation and evaluation of literary works. The *cultural-comparative criticism* of Nikola Koljević belongs with its main characteristics to cultural criticism that places the literary work in the context of the spiritual culture and the social, ideological and cultural horizon of its own time. It can comprise the term "comparative" as the second part of its title as in the process of analyzing the interrelations between literary works and their cultural horizons it often (though not necessarily) reaches for placing works in a comparative context. The *historical-comparative criticism* of Svetozar Koljević arises from a creative intersection of literary historiography and originally

critical insight into the structure and meaning of literary works. His works are shaped as historical-comparative studies with a high degree of scientific "restraint" of the subject, but they elude the barren positivism inherent in most historical comparative studies through the power and freshness of the above-mentioned critical "surplus".

Key words: Serbian literary criticism, comparative Literature, theory of Literature, study of the literature

821.161.1.02формализам : 821.163.41.09”19”

Марко Аврамовић*
(Београд, Институт за књижевност и уметност)

РЕЦЕПЦИЈА РУСКОГ ФОРМАЛИЗМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ**

Апстракт: У раду се даје осврт на рецепцију теоријских поставки руског формализма у српској књижевној критици. Након тога излаже се преглед објављених текстова и књига руских теоретичара, као и студија српских и југословенских аутора о тој теоријској школи. Рад се завршава кратким осврtом на примену њихових идеја у тумачењу српске књижевности.

Кључне речи: теорија књижевности, руски формализам, српска књижевна критика, теоријска критика, рецепција

Српска књижевна критика – или наука о књижевности, ако се одлучимо за овај термин – у другој половини двадесетога века, прецизније од средине шездесетих година, претрпела је велике промене. На те мене највише је утицала снажна рецепција различитих страних књижевнотеоријских школа. Теоријски уплив у великој мери је преобразио дотадашњу српску књижевну критику, поготово ону универзитетску, до тада углавном обележену позитивизмом и импресионизмом, а у периоду после Другог светског рата и марксизмом.

Поред руског формализма, чију ћемо судбину у српској, а донекле и у некадашњој југословенској средини, размотрити, снажан утицај на књижевну мисао у Срба, почевши од наведеног периода па све до половине седамдесетих година, извршиле су различите књижевнотеоријске школе, теоријски концепти и методи: англоамеричка нова критика, стилистичка критика Леа Шпицера, феноменологија, структурализам, семиотика, итд. Нешто касније су се у нашој критици одомаћиле и де-

* mrkavramovic@yahoo.com

** Текст је настао као резултат рада на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст* (178016) који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

конструкција и различите постструктуралистичке стратегије тумачења текста, па је стога потпуно оправдано што је Предраг Палавестра у својој *Историји српске књижевне критике* другу половину двадесетог века означио као доба критичког плурализма (в. Палавестра 2008). Ова разноврсност теоријских идеја присутних у српској књижевности почетком седамдесетих година најбоље се може видети на примеру зборника *Нова критичка опредељења* објављеном 1973. Овај зборник, чије појављивање бисмо можда могли узети и као почетак превласти теоријског типа критике у нашој средини, доносио је критичке и метакритичке текстове неколицине критичара млађе генерације (Александар Петров, Новица Петковић, Ђорђије Вуковић, Љубиша Јеремић, Милан Буњевац, Милослав Шутић, Марко Недић и други), углавном запослених на Универзитету и у Институту за књижевност, различитих теоријских усмерења (феноменологија, формализам, структурализам).

Руски формализам је, дакле, тек један у низу од већег броја теоријских метода које је у другој половини двадесетога века усвојила српска књижевна критика, и он се у нашем случају узима, пре свега, као илустрација за рецепцију једног теоријског модела у домаћој књижевној науци. Руски формализам је овде у функцији синегдохе. Ако обратимо пажњу баш на пријем идеја руског формализма, а не неке друге теоријске школе или модела, можемо констатовати да су текстови и књиге ових руских научника изазивале веома снажан одзив и велику пажњу у југословенској средини. Ту је и знатан број утицајних критичара и књижевних историчара који су прихватили основне идеје формализма. Можда је само структурализам у ондашњој Југославији имао већи одјек и шире поље прихватања од руског формализма. Други разлог за наш избор јесте што се, у случају руског формализма, ради о књижевнотеоријској школи која је поставила темеље проучавања књижевности у двадесетом веку, као и у многим другим теоријским концептима. Тако је добар пријем формализма у домаћој средини био и основа на коју су се рецепције других теоријских школа надовезале, подржане у сличним књижевним и научним круговима. Стога је било посве природно разматрање о рецепцији књижевнотеоријских идеја у српској књижевној критици у другој половини двадесетога века започети баш одавде.

На крају овога увода треба рећи да је уплив различитих метода у нашу књижевну критику довео до развоја теоријске критике у нашој средини. Овај тип погледа на књижевност, у једном периоду развоја наше критичке мисли (током седамдесетих и осамдесетих година), свакако је заузимао и доминантну позицију у нашим књижевним истраживањима. Под теоријском критиком подразумевамо ону која на:

> основу ширих теоријских система и поставки покушава да дође до дубљих увида у унутрашњу природу књижевне уметности (Радуловић 2013).

Истраживање рецепције руског формализма у српској књижевности пратићемо у три плана. Као први план означићемо преводе и појављивање текстова и књига руских формалиста у нашој средини, као други излагање теоријских ставова и достигнућа руских фомалиста из пера наших аутора, а у трећем пробаћемо да укратко сагледамо колико су формалистичка разумевања књижевности и аналитичке методе били инспиративни и укључени у интерпретацију појава из српске књижевности. У овој, трећој фази рецепције, најбоље ће се видети да ли је прихватање формализма било дубинско или не, као и колико је плодотворно за нашу критику.

Иако је и у међуратном периоду, у ондашњој Краљевини Југославији, било неколико помена формалистичке методе – мисли се на текст Е. Захарова у београдском часопису *Мисао* из 1932. године (в. Захаров 1932), као и на текстове словеначког компаратисте Антона Оцвирка крајем тридесетих година (в. Оцвирк 1936, 1938а и 1938б) – први опширнији осврт на формалистичку методу у југословенском контексту дао је Александар Флакер у тексту „Формална метода и њезина судбина“, који се најпре појавио у алманаху *Погледи 55* 1955. године, а затим је два пута прештампаван, најпре у *Пољима* 1961, а потом и у знаменитој коауторској књизи овог аутора (други је био Зденко Шкреб) *Стилови и раздобља* из 1964. Овај Флакеров текст имао је веома занимљиву судбину. Иако сразмерно кратак (неких петнаестак страна), био је једна од првих студија која је обнављала сећање на у Совјетском савезу већ више од две деценије угашену теоријску школу, а његова појава подударила се са изласком чувене књиге Виктора Ерлиха о руском формализму, која је изазвала талас интересовања за учења руских теоретичара из двадесетих година на Западу (в. Erlih 1955). Врло је интересантно да је, према речима Гојка Тешића, прештампавање овог текста у новосадским *Пољима* изазвало:

> праву буру протеста у совјетским круговима. Чак се својим памфлетом у *Литературној газети* огласио, по државном налогу, и Флакеров руски ментор за докторску дисертацију. Био је то спор на међудржавном културном нивоу. Тај велики неспоразум је Флакеру доста у много чему онемогућио студијске боравке у Русији (Тешић 2011: 388).

Са данашње тачке гледишта, међутим, јасно је да је Флакеров став према формалистима у овом тексту поприлично амбивалентан. У ствари,

као да постоје два дела његовог рада, тј. неусаглашеност између његовог првог и другог дела. На почетку текста Александар Флакер наводи речи савременика В. Сечкарева, истакнутог немачког слависте, који је, у време када је Флакер писао своју студију, рекао да је „све оно што се данас ради у новој западној књижевној теорији речено раније, одлучније и доследније у Русији за вријеме комунизма“ (Флакер, Шкреб 1964: 75). Ове речи, које се односе на руски формализам, Флакер означава као „увелико тачне“ (Флакер, Шкреб 1964: 75). Исто тако, он каже да о формалној методи:

> премда је она у својој домовини, захваљујући руском друштвено-политичком развитку, као теорија неактуелна – још треба говорити. Говорити треба о њој не само зато што ћемо, анализирајући њене екстремно и систематски изражене ставове, уочити и неке од слабости сродних покушаја третирања литерарних текстова на Западу, већ и зато што нас она ипак упућују на размишљања која могу да оплоде и наша властита методолошка тражења у вријеме када се и код нас осјећа тежња знанственог приближавања литерарном тексту и његовој специфичности (Флакер, Шкреб 1964: 75).

Иако у другом делу овог исказа Флакер афирмише формалну школу, која, насилно угашена неколико деценија раније, још увек може да одигра важну улогу у тумачењу књижевности и представља потребу за тадашњу југословенску науку, први део реченице према формализму, ипак, успоставља извесну дистанцу. У наставку текста, он, такође, каже да су формалисти:

> иступајући оштро против сваког знанственог везивања књижевности за друге идеолошке, политичке и социјалне појаве пресекли себи путове који су је водили према истински знанственој синтези (Флакер, Шкреб 1964: 78).

Након излагања основних теоријских начела формалиста, Александар Флакер последњу трећину студије посвећује предочавању критика које су током своје делатности формалисти трпели. Најистакнутије место Флакер даје замеркама које је на рачун сарадника ОПОЈАЗ-а изнео Виктор Жирмунски, али се наводе и оне неких мање значајних критичара и другачијих теоријских усмерења. Овај прилично резервисан став према формалистима, по принципу једна-похвала-па-две-покуде, од стране овог чувеног русисте и авангардолога средином педесетих година није лако објаснисти, поготово с обзиром на његове касније написе и исказе о формалној школи. Јер, Флакер је остао током наредних неколико деценија најзначајнији афирматор формалистичких идеја и погледа у Хр-

ватској.[1] Највероватније бисмо Флакерову резервисаност и критичност спрам формализма могли објаснити његовом опрезношћу и бојазни од реакција које би стигле (а као што смо већ видели, реакције су приспеле, и то не тако благе, упркос Флакеровој опрезности) да је био превише афирмативан према једном теоријском правцу који је тако рђаво стајао у до јуче покровитељском Совјетском Савезу.[2]

Након овог раног Флакеровог написа, средином шездесетих година долази до првих превода формалистичких текстова у нашој средини. Године 1966. излазе први текстови Виктора Шкловског, један у новосадским *Пољима*[3] (в. Шкловски 1966а), а други посвећен односу књижевности и филма у Загребу у зборнику *Руска књижевна критика* који је приредио управо Александар Флакер (в. Шкловски 1966б), док се и странице загребачког часописа *Умјетност ријечи* отварају за приказе формалистичких публикација.

У другој половини шездесетих година излазе и прве књиге чланова ОПОЈАЗ-а код нас. Интересантно је да је прва објављена књига Шкловског у тадашњој југословенској научној јавности била по жанру уметничка проза, а не теоријска расправа. У питању је књига *Зоо или писма не о љубави/ Трећа фабрика,* објављена у СКЗ-у 1966. године. У предговору који је за ту прилику написао Стојан Суботин, ипак, велика пажња посвећује се књижевнотеоријској делатности Виктора Шкловског. Суботин у свом кратком тексту даје добар поглед на основне појмове формалистичког круга, његове главне публикације, наводећи улогу Шкловског у њему као пресудну. Суботин, исто тако, истиче и повезаност формализма са авангардним књижевним покретима. У свом осврту на промене

---

[1] О Флакеровој везаности, а слободно би се могло рећи и оданости формализму одлично сведочи и избор текстова овог теоретичара *Период, стил, жанр* објављен недавно у Београду (Службени гласник, 2011). Пративши идеје изнесене у текстовима, као и ауторе и студије на које се Флакер позива и са којима ступа у дијалог, без грешке се може закључити о његовој трајној привржености формалној школи. Ова Флакерова везаност се можда најбоље очитује и у његовој жељи да насловне корице овог избора краси портрет Виктора Шкловског, Александру Флакеру најдражег члана формалне школе (в. Тешић 2011: 387–391).

[2] Занимљиво је стога, али и нимало необично, да су осврти на овај чланак, када је он по други пут прештампан у књизи *Стилови и раздобља* били прилично критични. О томе видети дискусију: „O knjizi *Stilovi i razdoblja* A. Flakera i Z. Škreba" у часопису Umjetnost riječi, god. VIII, broj 4, 1964.

[3] У *Пољима* су се наредне године појавила још три текста Виктора Шкловског. Међутим, за разлику од првог, текстови из 1967. тицали су се размишљања Шкловског на књижевноисторијске теме, у ствари били су то његови текстови о појединим писцима (Горки, Хемингвеј).

које је током свог књижевног и књижевнокритичког века доживљавао Виктор Шкловски, Стојан Суботин каже и ово:

> Иако данас не можемо примити све оно што су некада проповедали формалисти и што су захтевали од истраживања књижевности, иако су нам садашња схватања Шкловског по много чему ближа и прихватљивија, ипак нам је онај некадашњи Шкловски дражи. Његова тадашња теоријска мисао била је плодоноснија и провокативнија него садашња. (Суботин 1966: 12–13)

Ова дискретна Суботинова афирмација раног Шкловског говори о променама до којих је дошло у југословенској књижевности средином шездесетих година. Суботинов текст је, за разлику од Флакеровог, насталог деценију раније, могао да има у себи и једну полемичну ноту према тадашњим совјетским историјама књижевности, које су уметничкој прози Шкловског давале минорно место. На самом крају предговора Суботин позива и на превођење текстова и књига Виктора Шкловског:

> Зато га треба читати и зато га треба што више преводити. Говорећи о другим стварима, он ће сам врло много рећи и о себи. Место које је својим радом стекао у развоју руске културе – а пре свега литературе и филма – нико му не може оспорити. (Суботин 1966: 17)

Овај позив Стојана Суботина као да је уродио плодом, па се у наредним годинама обилато преводи не само Шкловски, већ и остали припадници формалистичког кружока. Исте 1966. године појављује се превод Јакобсонове књиге *Лингвистика и поетика* у издању *Нолита* у чувеној библиотеци „Сазвежђа“.[4] Након Јакобсона, свој избор књижевнотеоријских текстова на ондашњем српскохрватском језику добија и Виктор Шкловски, коме у Загребу 1969. године излази књига *Ускрснуће ријечи*. Шкловском је две године раније у истом граду објављена и књижица о Мајаковском (в. Шкловски 1967). Београдска *Просвета* 1970. године, у избору и са обимним предговором Александра Петрова, објављује књигу *Поетика руског формализма*. Ова књига представља избор најзначајнијих текстова

[4] Приређивачи ове књиге (Милка Ивић и Сретен Марић) ставили су аспект на Јакобсонове текстове из његове „структуралистичке“ фазе, из каснијег периода његовог рада, као и на његово бављење језичким проблемима, како у поезији, тако и уопште. Рецепција Јакобсона би иначе била посебна тема, којој нећемо посветити пажњу из разлога што његови теоријски погледи не потпадају само у надлежност руског формализма, већ су везани и за прашки структуралистички кружок и структурализам из шездесетих и седамдесетих година, као што нису ни само део науке о књижевности већ и лингвистике. У истраживању рецепције Романа Јакобсона у српској науци, незаобилазни би свакако били текстови Леона Којена и његова књига о овом теоретичару објављена 1998. године.

свих еминентних теоретичара формализма, почев од раног периода, па све до завршне етапе ове теоријске авантуре. Две године касније се, овај пут у *Нолиту*, поново у „Сазвежђима“, појављује избор текстова Бориса Ејхенбаума под називом *Књижевност*, такође у избору и са предговором Александра Петрова. Исте 1972. године у издању СКЗ-а, у још једној чувеној библиотеци – у питању је „Књижевна мисао“ – излази знаменита *Теорија књижевности* Бориса Томашевског, у преводу и са предговором Нане Богдановић.

Временом ће скоро сви формалисти у некадашњој Југославији добити бар један или више својих избора текстова. Па ће тако избор радова Јурија Тињанова *Архаисти и новатори* изаћи у Сарајеву 1990. Јакобсону ће 1978. године у Београду, у *Просветиној* библиотеци „Књижевни погледи“ бити објављена још једна књига студија под називом *Огледи из поетике* у избору Милана Комненића и Леона Којена, где ће аспект, како сам наслов каже, бити на Јакобсоновој поетичкој делатности уз укључивање и текстова који су настали у „формалистичкој“ фази ауторовог рада, као и књижица *Шест предавања о звуку и значењу* (в. Јакобсон 1986), а крајем деведесетих и разговори које је водио са својом последњом супругом Кристином Поморском (в. Јакобсон, Поморска 1998).

Највише објављених књига на српском (и хрватском) има Виктор Шкловски. Поред већ наведених, поменимо и књигу *Грађа и стил у Толстојевом роману* Рат и мир (в. Шкловски 1984), тротомну монографију о Лаву Толстоју (в. Шкловски 1977), монографију о Ејзенштајну (в. Шкловски 1975), као и књигу посвећену сижеу *Енергија заблуде* (в. Шкловски 1985). Исто тако појављују се и преведене књиге о формализму, попут Медведевљеве *Формални метод у науци о књижевности*, бахтиновске критике формализма, објављене код нас 1976. Почетком седамдесетих година, тачније 1973. године, Виктор Шкловски је посетио Београд, а домаћин и преводилац му је био Александар Петров. Од избора текстова формалиста на српском изашла је и књига *Формалисти о Пушкину*, коју је превела и приредила Тања Поповић (в. Поповић 1994). Овај велики број превода формалистичких публикација ишао је, и то треба посебно нагласити, синхроно са актуализацијом и интересовањем за формалисте на Западу. Тако Цветан Тодоров своју чувену антологију текстова руских формалиста објављује 1965. године, када се, као што смо видели, и у нашој средини јавља велико интересовање за рад ове теоријске школе.

Попут великог броја превода и велики број српских критичара писао је о теоријским схватањима руских формалиста. У српској средини први је о томе писао Александар Петров у свом обимном предговору за *Поетику руског формализма*. У ствари, овај Петровљев текст је у неколико наставака још 1968. године објављен у часопису *Књижевност*. На

своје упознавање са становиштима руског формализма, стању тадашње књижевне науке у Србији, као и првом подстицају за настанак студије о формализму Петров се неколико деценија касније осврнуо речима:

> За аутора као критичара наступио је преломни тренутак када се крајем прве половине шездесетих година упознао са делима руских формалиста и енглеских и америчких 'нових критичара'. За разлику од 'нове критике', руски формализам је био потпуно непознат у Србији. О томе, поред осталог, сведочи и чињеница да је шеф Катедре за светску књижевност и теорију књижевности проф. др Војислав Ђурић позвао аутора, тада још и без звања магистра, да одржи курс о руском формализму и да му је учинио велику част да његова предавања прати заједно са другим професорима из студентских клупа. Такође, рецензију за ауторов избор текстова руских формалиста и његов опширан предговор, објављен у угледној *Просветиној* серији 'Књижевни погледи', позван је био да напише професор из Загреба Александар Флакер. (Петров 2011: 472)

У уводној студији за свој, за нашу науку о књижевности капиталан, избор текстова руског формализма Александар Петров прати најпре подстицаје за настанак формалне школе, доводећи је у везу са симболистичким схватањем литературе Андреја Белог, као и са претходницама у руској науци о књижевности Потебњом и Александром Веселовским, маркирајући сличности и разлике између ове двојице и припадника формалне школе. Петров, исто тако, наглашава и велики дуг који формалисти имају према модерној поезији, нарочито према футуризму, као и према модерним лингвистичким сазнањима. Он у свом тексту, пратећи избор формалистичких текстова који за њим следи, назначава основне правце развоја и промене које су се у формалној школи током једне и по деценије њеног постојања одвијале. Петров појашњава основне формалистичке термине: очуђење, поступак, аутоматизацију/дезаутоматизацију, конструктивни принцип или функцију, формалистичко тумачење пародије. У свом одличном тексту Александар Петров даје и можда најјаснији преглед тадашњих прилика у Совјетском Савезу, које су довеле до гашења формалне школе 1930. године. На самом крају он покушава да назначи координате формализма у светском токовима књижевне мисли, поредећи их са енглеским и америчким новокритичарима и припадницима чикашке школе, као и са немачком стилистичком критиком. У свом тексту Петров, ипак, не пропушта да помене и неке недостатке формалне школе, мислећи, притом, на новину као што је естетички критеријум, истичући касније Јакобсонове ставове у којима је, по његовом мишљењу, дошло до корекције неких спорних места формалистичке теорије. На крају Петров истиче да је, у тренутку када

он пише своју студију, интерес за ставове формалиста у свету већи него икада и недвосмислено закључује да је допринос формалиста:

> савременој мисли о књижевности, индивидуални и колективни, ван сваке сумње раван доприносу најозбиљнијих критичких школа овог столећа и доприносима најистакнутијих критичара, теоретичара и историчара књижевности (Петров 1970: 78).

У свом наредном тексту о формалистима, предговору за избор чланака Бориса Ејхенбауема, Петров се фокусирао, кроз призму Ејхенбаумових прегледних али и полемичких чланака о формалној методи, на замерке и полемике које су марксистички тумачи књижевности, али и идеолози, пре свих Лав Троцки, упућивали формалистима. Петров тумачи „социологизацију формализма" у његовој другој, или трећој фази, увелико и резултатом ових критика (в. Петров 1973).

О формализму тих година пише и Нана Богдановић, која у свом предговору *Теорије књижевности* Бориса Томашевског (в. Богдановић 1972) даје увод у главна начела формалиста са посебним осврtом на рад овог теоретичара. Нана Богдановић у свом исцрпном тексту, заснованом на великом броју консултованих извора и књига о формализму, на које њен текст и упућује читаоце, истиче и главне публикације припадника ове теоријске школе. Нана Богдановић даје осврт и на судбину формалног метода у Совјетском Савезу, као и на тренутно гледање на формалисте, како у њиховој домовини, тако и на Западу. Истиче, такође, и одређене разлике између различитих „фракција", пре свега, између московских лингвиста и петроградских теоретичара књижевности, и указује на „сапутнике" формализма. Формализмом се бави и Ђорђије Вуковић у свом опширном предговору за Медведевљеву књигу о формализму „Совјетска мисао о књижевности двадесетих година", где ову теоријску групу посматра упоредо са осталим усмерењима која тада постоје у совјетској књижевној критици. Кључно питање које тих година заокупља руске књижевне мислиоце је, према Вуковићу, питање методе. Можда бисмо могли рећи да је то питање почетком седамдесетих постало кључно и у српској науци о књижевности (сетимо се само зборника *Нова критичка опредељења*).

После упознавања са формализмом путем предговора и краћих чланака, схватања руских теоретичара постају и предмет докторских и магистарских теза на универзитетима тадашње Југославије. Тако су на катедри за општу књижевност половином седамдесетих година одбрањена два магистарска рада која су имала формализам за своју тему. Владислава Рибникар је своју тезу посветила формалистичком схватању књижевне историје, док је Александар Илић обрадио структуралистич-

ку критику руског формализма. Владислава Рибникар је свој рад 1976. године објавила под називом *Руски формализам и књижевна историја*, док је Александар Илић, користећи и материјал свог магистарског рада, тек 2010. године објавио књигу под називом *Од форме до структуре: руски формализам/чешки структурализам*.

Књига Владиславе Рибникар представља врло интересантно разматрање једног од најважнијих проблема формалистичке поетике, питање историјског развоја књижевности. Уочавајући одређене противречности које су раним ставовима Виктора Шкловског уграђени у саме темеље формалистичке поетике, Владислава Рибникар разматра генезу формалистичког бављења проблемима књижевне историје. Она се најпре задржава на концепцији Виктора Шкловског изнетој у његовом тексту о Розанову, и разрађиваној у неким његовим каснијим радовима, као и радовима Бориса Ејхенбаума. Одајући признање Виктору Шкловском због уочавања наслеђивања по „млађој" линији или повратак „дедовима" током књижевне историје и опширно излажући његова књижевноисторијска схватања, Владислава Рибникар, ипак, даје за право Павелу Медведеву, који је ова схватања Шкловског критиковао због својеврсног механицизма. Ту и Владислава Рибникар види противречност теорије овог аутора. Наиме, уколико се кретање током књижевне историје своди само на смењивање два супротстављена принципа на канонизованом врху, онда никаквог књижевноисторијског кретања у ствари и нема, и не постоје никакве суштинске промене у књижевној уметности:

> [...] нове форме које се појављују током развоја уметности само су поново откривене старе форме – у еволуцији књижевности, изгледа, не настаје ништа чему би било могуће приписати квалитет апсолутне новине. (Рибникар 1976: 123)

Владислава Рибникар наводи речи Павела Медведева да „како, пак, ниче први пут нешто ново – нигде није показано" (Рибникар 1976: 124).

Много веће наклоности ова критичарка имала је према теоријским схватањима Јурија Тињанова и његовом увођењу појма функција. Тињанов је, наиме, успео да у својим теоријским радовима, за разлику од теорије књижевне историје Виктора Шкловског и њене разраде у делима Бориса Ејхенбаума, дâ једну много сложенију концепцију књижевноисторијских промена. Разматрајући књижевно дело не као прост збир његових елемената, већ сагледавајући те елементе у узајамном дејству, тј. у њиховој функцији, Тињанов је избегао замку у коју је Шкловски упао. Дело тако, према Тињанову, није затворена симетрична целина, већ динамичка целовитост која се развија; међу његовим елементима нема статичког знака једнакости и сабирања, већ увек постоји

динамички знак односа и интеграције. Као важну Тињановљеву заслугу, Владислава Рибникар истиче и одмицање од раног формалистичког става о стриктној одвојености књижевног од других низова. Повезаност књижевног низа, или како га Тињанов другачије назива – система, овај теоретичар успоставља путем појма аутофункције. Али Владислава Рибникар не пропушта да укаже и на неке слабости, које су се задржале и у теоријским ставовима Јурија Тињанова. Оно што она генерално замера формалистима јесу њихова релативистичка схватања књижевности. Пошто се књижевни систем и према Тињанову налази у сталним променама, променама које су, како се иде од његових ситнијих елемената ка његовим већим структурама, све спорије, немогуће је дати стабилно одређење књижевности, пошто се и цео књижевни систем мења. Сама литература, зависна од свог функционалног одређења у ширем „систему система", показује се као променљив појам, чија је свака дефиниција нужно сасвим релативна.

Најкрупнија замерка Владиславе Рибникар формалистима је, ипак, њиховом аксиолошком релативизму, тј. давању делу на значају једино према улози коју је оно одиграло у књижевној еволуцији у тренутку када се појавило. Тако је и:

> Тињановљева концепција подразумевала апсолутну релативност одређења и вредности књижевних појава, каквој противрече саме чињенице књижевне историје (Рибникар 1976: 256).

Владислава Рибникар овде даје за право Ренеу Велеку који је због тога што је „новина постала једино мерило вредности" оштро критиковао формалисте. Рибникар формалистима исто тако замера „на доследном занемаривању стваралачке природе уметничке делатности" (Рибникар 1976: 268).

У својој заиста занимљивој и вредној студији, Владислава Рибникар је дала и једно доста неконвенционално схватање о постојању две различите теорије књижевне историје у школи руског формализма. Прва припада Шкловском, док је друга плод књижевне мисли Јурија Тињанова. Наиме, за разлику од већине других књижевних историчара и проучавалаца руског формализма, Владислава Рибникар не види линију развоја која води од првог до другог становишта, већ схватање књижевног дела Јурија Тињанова и његово тумачење књижевне еволуције разумева као напоредно у односу на ставове Виктора Шкловског о књижевном делу као суми поступака. Владислава Рибникар ово своје тумачење оправдава тиме што Шкловски, у ствари, никада није суштински прихватио теорију о функцијама, већ је остао при својим почетним ставовима. Борис Ејхенбаум је исто тако, у већини својих радова, привржeник тео-

рије књижевне историје коју је Шкловски почео да разрађује у *Розанову*, па се оно што се обично схвата као становиште позног формализма по Владислави Рибникар може везати само за ставове Јурија Тињанова и донекле Романа Јакобсона, који се проблемима књижевне историје није превише бавио. Књижевна мисао Јурија Тињанова, према овој ауторки, увелико излази из оквира који је поставила руска формална школа и отвара врата структурализму.

Поводом књиге Владиславе Рибникар упутно је истаћи још једну ствар терминолошке природе. Наиме, она формалистички термин „остранение", који је увео Виктор Шкловски и који се код већине наших критичара и преводилаца одомаћио као „очуђење" или „онеобичавање", означава речју „опажљивост". Чини нам се да је овај термин који у својој књизи користи Владислава Рибникар, и поред извесног сужавања значења самог термина, у великој мери чува дух раног Шкловског и његових погледа на функцију и улогу књижевности, јер се путем „очуђавања", тј. „опажљивости" поново враћамо са „препознавања" на „виђење", па је права штета што није, барем паралелно са другим преводима, коришћен у већем броју превода текстова формалиста и радова о њима.

На крају своје студије Владислава Рибникар износи закључак да:

> формалистичка теорија књижевне еволуције не губи због слабости које поседује значај концепције која је трајно изменила традиционалан начин теоријског објашњавања литерарне историје и методологију науке која се бави њеним испитивањем [...]. Не само [ови] закључци, већ и недостаци историјске поетике руског формализма могу да буду инспиративни за будућа испитивања сложене проблематике коју намеће историјско постојање књижевности (Рибникар 1976: 273).

У српским (а и у некадашњим југословенским) оквирима највише се формализмом бавио и о њему писао Новица Петковић. Према сопственим речима, са првим поставкама руског формализма упознао се још као студент Филозофског факултета у Сарајеву почетком шездесетих, када је њему и његовој генерацији Драгиша Живковић анализу стихова предавао према концепцији Бориса Томашевског (в. Петковић 2009: 43). Његов боравак у Совјетском Савезу на самом почетку седамдесетих година доста ће допринети да један значајан део свог научног рада Новица Петковић посвети формализму, али и њиховим настављачима из московско-тартуске семиотичке школе. О томе у једном каснијем разговору и сведочи:

> Отуда, наравно, када сам кренуо у Москву имао сам на уму да ћу моћи да прикупим књиге руских формалиста. О њима се и код нас тада почело

> више писати. Верујем да су томе највише допринели Флакер и *Умјетност ријечи*... И тако је и било. У Москви сам дао све што сам имао за њихова дела, за те старе књиге. И набавио сам прилично много. Могло би се рећи да сам се у земљу вратио готово го! (Петковић 2009: 48)

На проблематици руског формализма Петковић је и докторирао 1974. године. Наслов теме је гласио: „Лингвистички основи поетике ОПОЈАЗ-а". О оваквом избору тезе, а рекло би се и о разлозима због којих му је ОПОЈАЗ био близак, Новица Петковић каже:

> „[...] ја сам сам одабрао тему, тему која је на прелазу између лингвистике и теорије књижевности, односно између науке о језику и науке о књижевности. Желео сам, и сада то желим, да те две науке повежем. Мислим да, у исти мах, припадам и једној и другој, настојећи да повежем на онај стари начин на који се некада говорило о филологији. Ипак, оно што радим више припада књижевној теорији и критици, иако настојим да и знања о лингвистици у њих уткам" (Петковић 2009: 50).

О руском формализму овај књижевни теоретичар написао је две веома запажене и обимне књиге. Прерађену докторску дисертацију *Језик у књижевном делу (варијације на тему Опојаза)* објавио је 1975, а књигу *Од формализма ка семиотици* 1983. године. Овим двема књигама, али и својим преводима совјетских теоретичара Лотмана и Успенског, име Новице Петковића се „у нашој ужој стручној и широј културној јавности претворило у синоним за совјетску књижевнознанствену школу" (Бити 1989: 55).

Као доказ Петковићеве трајне заокупљености формализмом сведочи и у његову, последњу за живота објављену, књигу *Поезија у огледалу критике* из 2007. године уврштен предговор за *Разговоре Романа Јакобсона и Кристине Поморске*.

Језик у књижевном делу представља свакако најзначајнији Петковићев рад посвећен руском формализму, или, како он каже, члановима ОПОЈАЗ-а (Петковић термин формализам не користи због његове непрецизности и по њему неисправног описа делатности ове теоријске школе), и најамбициознији је и најобухватнији текст о овој теми у нашој науци о књижевности уопште. У студији *Језик о књижевном делу* Петковић прати развој руског формализма почев од његових претеча, оличених у лингвистичким идејама Бодуена де Куртенеа, а затим и у односу према Потебњи и Веселовском. Новица Петковић врло детаљно прати издвајање посебног песничког језика које започиње још на плану фонеме у радовима Лава Јакубинског и Поливанова, преко раних идеја Шкловског и Јакобсона, све до „последњег формалистичког манифеста", како сам истиче, текста „Проблеми проучавања језика и књижев-

ности“ Јурија Тињанова и Романа Јакобсона из 1928. године. Петковића највише занима начин на који је изграђен специфичан „поетски језик“, и покушаји формалиста да издвоје и назначе њему својствене карактеристике. Занимљиво је да се у овој књизи може видети и прелаз Новице Петковића са свог раног феноменолошког усмерења на формалистички приступ књижевности. Наиме, он креће са позиције феноменолошког становишта постојања више слојева у књижевном делу, укључујући и језички слој.

Студија Новице Петковића отворено је полемична према различитим замеркама које су са више адреса долазиле на адресу теоријских ставова опојазоваца. Петковић тако истиче неправедност оних противљења која су формалисте оптуживале за екстремно издвајање књижевног низа од других низова, и за сегментирање проучавања књижевности. Петковић, понављајући речи Виктора Шкловског, истиче да је ово издвајање различитих елемената књижевности било само радна хипотеза, и да оваква екстремна позиција има своју хеуристичку вредност. У својој књизи Петковић исто тако полемише и са веома добро познатим становиштима Ренеа Велека, којима је Владислава Рибникар у својој књизи посвећеној формализму увелико дала за право:

> Није према томе, за концепцију ‘руских формалиста’ новина била ‘једино мерило вредности’, јер деаутоматизација значи буквално: другачију конфигурацију ‘приказаних предметности’ у оквиру условног књижевног кода или слободнијим језиком речено другачије виђење проблематике (Петковић 1975: 307).

Он прихвата у својој студији и релативистичка становишта формалиста:

> Језик као семантичко-моделативан систем практично и еволуира у канонизовању ‘неприродне’ употребе речи, односно у мењању критерија о ‘природном’ и ‘неприродном’ у систему и његовој говорној актуелизацији (Петковић 1975: 338).

Исто тако, као речи у језику, мењају се поступци у књижевно семиотичко-моделативном систему. Једна од ствари на којој Новица Петковић током своје књиге инсистира јесте и да је:

> књижевно дело систем и само је на основу тог договора могуће изградити књижевну науку која не разматра хаос разнородних појава и низова него их изучава (Петковић 1975: 229).

Занимљиво је да, за разлику од Владиславе Рибникар, Новица Петковић лук од текста „Уметност као поступак“ Виктора Шкловског из 1916. године, до „Проблема проучавања језика и књижевности“ Тињанова и

Јакобсона из 1928. године, види као један развојни ток, у коме овај последњи текст представља:

> суму резултата до којих [је] после нешто више од једне деценије дошла једна од најзначајнијих књижевно-теоријских школа 20. века (Петковић 1975: 433).

Петковић ова коначна формалистичка становишта види као „дух века" супротан историјском и генетичком истраживању које је превладавало у деветнаестом веку. Овај је „дух века" захтевао од књижевних теоретичара и критичара:

> да у свакој појави луче инваријантно од варијантног, да објекту изучавања прилазе као систему који је структурно организован (Петковић 1975: 472).

У ствари, позиција Новице Петковића различита је од оне Владиславе Рибникар. Владислава Рибникар теоријске ставове руских формалиста посматра изван њиховог система, ако бисмо тако могли рећи. Формална школа је свој рад одавно завршила, и њој остаје само да с позиција логичке ваљаности и теоријске кохерентности преиспита њихова достигнућа. Тачка гледишта Новице Петковића, међутим, налази се унутар формалистичког приступа књижевности. За Новицу Петковића време формализма још увек траје, пре свега изражено кроз радове њиховог настављача Јурија Лотмана, чијим помињањем Новица Петковић и завршава свој исцрпан теоријски рад.

Значајна разлика која се успоставља између студије Новице Петковића и других чланака и књига о формализму наших аутора јесте у томе што се овај аутор трудио да сваки од формалистичких ставовова представи на примерима из српске књижевности, па се тако у књизи, са поменутог становишта, анализирају дела Станислава Винавера, Момчила Настасијевића, Иве Андрића, Васка Попе, Драгослава Михаиловића. За разлику од Владиславе Рибникар и других који се у својим разматрањима о формалистима баве искључиво њиховим теоријским погледима, Новица Петковић у свом раду разматра и овај значајан корпус текстова из савремене српске књижевности. Пишући, пре скоро три деценије, о теоријским књигама Новице Петковића, Владимир Бити је написао да:

> тврдња да је Петковић данас најкомпетентнији тумач совјетске књижевнознанствене мисли у нас, речено помало парадоксално, могла би задовољити сваког прије неголи самог аутора. Дакако не зато што би аутор можда оспоравао њезину точност, већ прије зато што се не би мирио с њезином довољношћу. На страну у овом тренутку досези, али

> основна интенција Петковићевог књижевноисторијског ангажмана остаје потцијењена када се он сведе на пуку егзегезу једне школе (Бити 1989: 56).

Овом проницљивом анализом Владимир Бити је увидео тежњу Новице Петковића

> да на темељима формалистичке доктрине, те затим приземљу и првим катовима тартуских семиотичара […] самостално дозида или барем пружи упуте за дозидавање виших катова зграде знаности о књижевности (Бити 1989: 57).

Укључивши у свој текст осврте на дела српских писаца са теоријских становишта формализма, књижевнонаучна творевина коју је Петковић желео да „дозида" на темељима формализма и семиотике јесте систематски проучена српска књижевност двадесетог века. У једном свом позном тексту он истиче да:

> није било лако ни у универзитетским срединама, где обично тихо бављење књижевном прошлошћу не рачуна на ново време, које уз нове теорије доноси/захтева нова тумачења. Као да је нов поглед на старо наслеђе већ сам по себи прекршај или грех (Петковић 1990: 127).

Од свих наших књижевних проучавалаца, који су формалистичке ставове примењивали у интерпретацији српске књижевности, Новица Петковић је то чинио у најширем опсегу и са највише методолошке строгости. Наиме, своја тумачења он је засновао скоро искључиво на позноформалистичким становиштима, уз лотмановску и јакобсоновску каснију надоградњу. Утицај идеја руског формализма може се уочити у највећем броју Петковићевих текстова у којима је тумачио српске писце. Почев од текстова у којима прати, у тињановљевском духу, оживљавање давно умрлих тропа у поезији Васка Попе и виђења успона Диса и Пандуровића као израстања „млађе књижевне линије" са културне периферије, преко тумачења развоја ритма и интонације српског стиха заснованих на становиштима Јакубинског, Брика, Јакобсона и Петковићу сигурно у теоријским погледима најближег и најдражег Јурија Тињанова. Као репрезентативан текст за примену формалистичке мисли у његовим анализама можда се може узети студија „Лирика Милоша Црњанског" објављена 1994. године у истоименој књизи (в. Петковић 1994).[5] Ту Новица Петковић, полазећи од једног примера Виктора Шкловског о аутоматизовању наше перцепције и њеног поновног активирања променом

[5] *Лирика Милоша Црњанскоī*, Терсит, Београд 1994.

места у делу које опажамо, анализира промене које са собом доноси *Лирика Итаке*. У овом раду Петковић представља покушај Црњанског да изврши смену наше канонизоване културе, пре свега путем пародијског дискурса, у чему се такође може видети утицај Тињановљевих идеја. Изокретањем жанрова Црњански овде постиже ону напетост која постоји између конструктивног принципа и материјала обликовања, и на тај начин постиже дезаутоматизацију својих стихова.

Аксиолошки став који у својим радовима презентује Новица Петковић такође је обележен формалистичким искуством, па се тако значај писаца које он најрадије тумачи (Црњански, Момчило Настасијевић, Душан Матић, Владислав Петковић Дис, Васко Попа) оцењује пре свега према новини коју су они унели у дотадашњу српску књижевност, и дезаутоматизацијом претходних књижевних и језичких конвенција. Имајући ово у виду, јасно је онда зашто је Новица Петковић првенствено био окренут тумачењу наше авангарде или, пак, неких појава које су јој претходиле.

Идући кроз текстове Новице Петковића посвећене српској књижевности двадесетог века, све се више уочава тенденција да се целокупна наша модерна књижевност сагледа из угла тињановљевске теорије књижевне еволуције. Његов рад се тако сав окреће ка покушају да се напише једна унутрашња теорија књижевног развоја, једна унутрашња историја наше књижевности, у којој ће се пратити промене које настају у самом књижевном пољу. Оваква поставка има за последицу да Новица Петковић нигде у својим анализама (осим у својој првој и делимично у другој књизи) не посматра неко књижевно дело per se, већ искључиво у односу које је ово дело имало у поменутој слици књижевног развоја.

Још један текст објављен 1990. године у књизи карактеристичног наслова *Огледи из српске поетике*, под називом „Осврт на формалистичко схватање књижевног развоја и његову семиотичку проверу“ сведочи о Петковићевој најдубљој везаности за формалистичко схватање књижевнога развоја, и његову трајну заокупљеност питањем „како се и зашто књижевност историјски развија“ (Петковић 1990: 118). Уз неке минималне корекције, Петковић још једном одаје признање Јурију Тињанову, том „брилијантном теоријском уму“, чија теорија књижевног развоја према Петковићу и данас има неспорну хеуристичку вредност, премда степен њене применљивости остаје нејасан, јер се нису још увек стекли сви услови за њену коначну проверу. Према Новици Петковићу,

> то је рђава последица кратког одржавања мноштва у новије време поникlих књижевних теорија, њихове брзе смене у међусобном потирању: све се мање има времена за њихову практичну проверу (Петковић 1990: 121).

Овде Петковић као да жали због промене парадигме, која се у науци о књижевности тих година већ одиграла. Значајно је што се овај критичар у свом тексту враћа и замеркама које је формалистичкој теорији књижевног развоја и њиховом схватању књижевних вредности упутио Рене Велек, опет стајући у одбрану формалистичког начела. Овај пут Петковић формалистичке, а и своје ставове, брани позивајући се на тада најсавременија разматрања теорије информација и кибернетике Норберта Винера, која је такође новом и непредвидљивом давала предност због веће количине информација које са собом носи.

Своју намеру о креирању једне унутрашње историје српске књижевности двадесетога века Новица Петковић, међутим, није остварио. Да ли је узрок томе била само његова прерана смрт или је можда и сам сумњао у могућност остварења једне такве грандиозне творевине са тако јасно дефинисане теоријске позиције остаје и даље (ипак) отворено питање. У сваком случају, његов критичарски лик остаје, према нашем мишљењу, најилустративнији пример за онај тип критике коју бисмо у нашој типологизацији могли одредити као теоријску и научну. Ову строгу методолошку позицију пратио је и један изграђен и развијен научни дискурс, па је Новица Петковић био далеко од дневне и новинске критике, коју је врло ретко писао.

Међутим, Новица Петковић није био једини који је настојао да делима из српске књижевности приступи из формалистичке визуре. Иако смо раније навели да други, већ уочени, пропагатори ове совјетске теоријске школе у својим расправама о формализму нису користили примере из српске књижевности, они су се итекако користили становиштима формализма у студијама у којима су се бавили домаћом литературом. Поменућемо овде само примере Александра Петрова и Владиславе Рибникар.

Формалистичка гледишта у интерпретацији српске литературе Александар Петров најпре је користио у својој књизи *У простору прозе*, али је ова теоријска парадигма најпотпунију примену доживела у његовој познатој и у више издања објављеној књизи *Поезија Црњанског и српско песништво* из 1971. године. У овој студији Петров је на формалистички начин покушао да помири синхронијски и дијахронијски принцип разматрања књижевног дела:

> Када је реч о научном приступу, желимо још једном поновити да нам је страна дихотомија између синхроничног и дијахроничног приступа, односно да једно свестрано и научно испитивање, чак када је реч о делима из ближе књижевне прошлости, подразумева оба приступа. Позвaћемо се

> и овде на Јакобсонов став о дијахронији као ‘суперструктури коју треба градити на серији узастопних синхроничних описа’.“ (Петров 1988: 17)

Ово Петров постиже састављајући своју књигу из више делова. Тако у првом делу који носи наслов „Поезија“ он даје синхронијски поглед на песништво Милоша Црњанског, док у другом делу „Поезија и поезија“, а посебно у поглављу „Смена песничких епоха“, покушава да представи велике промене које су наступиле у српској књижевности на почетку треће деценије двадесетог века, и у којима је и поезија Црњанског играла кључну улогу. Формалистичка становишта су овде од кључне важности за аутора:

> Наша испитивања, даље, потврђују познате тезе руских формалиста (Шкловски, Тињанов) да главна линија нове епохе представља, у ствари, наставак једне од споредних линија претходне епохе, као и да су елементи новог структуралног принципа били, у зачетку, прикривени или потиснути присутни и у претходној епохи. (Петров 1988: 13)

У односу на схватања Тињанова кога помиње, Петров ипак прави једну корекцију:

> Међутим, наша испитивања доводе, ипак, у питање једну, и то кључну тезу најпризнатијег теоретичара књижевне еволуције, Јурија Тињанова, и то ону о односу песничке еволуције и песничке традиције: ‘Главни појам књижевне еволуције јесте *смена* система, док се питање о традицији помера у други план’. Песничка традиција, по нашем мишљењу, и у тренутку смене песничких (књижевних) епоха, или система, представља фактор првог реда.“ (Петров 1988: 13–14)

Петров се у овом случају позива на становиште Романа Јакобсона, према коме, једну епоху не чини само актуелна књижевна продукција, већ и део традиције који је за тај књижевни систем од виталне важности. Ова теоријска поставка омогућава Петрову да подробно преиспита књижевно наслеђе које је у периоду наше међуратне књижевности играло значајну улогу, али исто тако да осветли и савремену књижевну епоху, разматрањем улоге коју поезија Црњанског у њој заузима у поглављу „Црњанскова поезија као традиција“. Теоријски ставови Романа Јакобсона се и иначе чине најближим Александру Петрову у овој монографији, па тако, између осталих, овде значајно место добија и појам доминанте.

У разматрању текстова Александра Петрова, може се уочити постепено приближавање овог аутора каснијим Јакобсоновим ставовима, који су много ближи структурализму него раном формализму. Отуда

није ни најмање изненађујуће што је он у већ помињаном зборнику *Нова критичка опредељења* објавио критички манифест много ближи структуралистичком схватању књижевности. Поред овог померања, у студији *Поезија Црњанског и српско песништво* се види повлачење формалистичке апаратуре у дубину текста и на ниво подразумевања. О томе и њен аутор у уводу каже:

> Уместо да у *Уводу* изложимо своје погледе на методологију књижевних проучавања, или да истакнемо методолошке основе ове студије, ми ћемо, пре свега, приказати и објаснити њену структуру. Ми тиме не избегавамо расправљање методолошких питања, већ их само конкретизујемо, са жељом да структура ове студије буде најверније тумач њене методологије. (Петров 1988: 7)

Иако се јасни теоријски упути у студији о Црњанском још увек виде, у студијама и текстовима који су уследили након ње, Александар Петров се све више ослобађао експлицитних теоријских усмерења и био је окренут много више дневној критици у којој се трагови формализма, али и неких других теоријских усмерења могу препознати само на једном имплицитном нивоу.

Деценију након објављивања књиге *Руски формализам и књижевна историја* Владислава Рибникар је објединила критичке текстове, које је претходно публиковала у периодици, у прилично компактну књигу о „новој прози" под називом *Могућности приповедања.* Као основно питање савремене прозе и основно питање своје књиге, Владислава Рибникар поставља „питање жанра", у складу са Ејхенбаумовом тезом да је „питање жанра главно питање великих књижевних епоха" (Рибникар 1987: 5). Тако Владислава Рибникар каже:

> Данашња стваралачка лутања и истраживања одвијају се и као *потрага за жанром,* у смислу у којем је о томе говорио Ејхенбаум – као испробавање могућности које пружају постојеће прозне врсте, књижевне и ванкњижевне форме писаног и усменог говора, мали приповедачки облици, употребљени у новим видовима и комбинацијама." (Рибникар 1987: 9)

Полазећи од овог Ејхенбаумовог става и познате теорије Виктора Шкловског о настајању романа уланчавањем приповедака, Владислава Рибникар прати управо ове принципе уланчавања у савременој српској прози:

> Омиљена теза Виктора Шкловског – да је роман настао из зборника новела, те да се иначе гради и склапа из мањих приповедачких целина – наведена је на почетку овог одељка да би читаоца упутила у сасвим одређеном смеру: да би га подсетила на жанр приповетке и разноврсне могућности

> комбиновања и повезивања малих наративних облика у складу са релативно јединственом уметничком замисли. Формалисти су тврдили да се криза традиционалног романа огледа у распаду великих епских форми и оживљавању чисто приповедачких поступака. Следећи исту мисаону нит, дошли бисмо и до претпоставке да би *потрага за жанром* могла уродити плодом и уколико би се истражио пут који од приповетке води ка роману, а који нуди мноштво различитих жанровских могућности. Низ појава у нашој савременој прози охрабрује нас у таквој врсти размишљања. Њима је и посвећена ова књига. (Рибникар 1987: 13)

Она се у својој књизи управо задржава на том међупростору између збирке прича и романа, који је Љубиша Јеремић означио као „приповедни венац". У анализи ових прозних текстова Владислава Рибникар се ослања и на још нека достигнућа формалистичке теорије прозе, попут Ејхенбаумовог схватања сказа и његове улоге у савременом приповедању. Да су теоријска становишта ауторке студије ослоњена на формалистичко наслеђе, сведочи и следећи поступак који истиче значај књижевног поступка:

> Важност има књижевно обликовање изабране грађе и осмишљавање предмета, функционалност језичког израза и наративних поступака, структурна изградња дела и сложеност реализованих уметничких значења. (Рибникар 1987: 24)

Иако је, како смо видели, у својој књизи о руском формализму Владислава Рибникар указала на бројне противречности формалистичких схватања, она је у књизи *Могућности приповедања* итекако искористила формалистичка сазнања на пољу теорије прозе, протумачивши читаву једну линију у српској прози друге половине двадесетога века, почевши од Антонија Исаковића, преко Драгослава Михаиловића, Видосава Стевановића и Мирка Ковача, све до Мирослава Јосића Вишњића и Радослава Братића. Ипак, она није пропустила да у уводу напомене да је метод:

> у одређеној мери, увек бивао прилагођен предмету, а критички рад састојао се првенствено у пажљивом читању, које је требало да доведе до разумевања, описивања и тумачења особних квалитета разматраних књижевних дела (Рибникар 1987: 21)

Поред горенаведених проучавалаца и афирматора формализма код нас, одјеци и утицај формалистичке мисли могу се уочити и код великог броја других домаћих критичара и историчара књижевности различитих генерација. Један од најзначајнијих тумача српске прозе у другој половини двадесетога века Љубиша Јеремић, такође је претрпео знатан

формалистички утицај. Но, теоријска схватања формализма су код њега увек ишла напоредо са неким другим становиштима, па се његове позиције могу оценити као много више еклектичке од Петковићевих, али и Петровљевих. Овај формалистички утицај код њега најбоље се може видети у књизи *Проза новоī стила*, у којој се налази и узорна студија о Драгославу Михаиловићу, писана несумњиво под утицајем Бориса Ејхенбаума. Овај утицај видљив је и у књизи *Глас из времена* у коју је уврштена и студија „Толстој и формалисти“. Трагови формалистичког мишљења могу се наћи и код Радивоја Микића, посвећеног тумача наше савремене прозе и поготово поезије. Тако његова књига огледа из 1999. носи наслов преузет из руске теоријске школе *Песнички īоступак*. Међутим, код Микића је присуство поставки руских формалиста присутно и много раније, у његовим претходним књигама попут збирке студија *Језик īоезије* из 1990.

Одјеци формалистичких идеја могу се пронаћи и код критичара различитих методолошких усмерења. Тако је Света Лукић, критичар социолошке провенијенције, у својој књизи *Савремена јуīословенска литераīура*, објављеној 1968. године, афирмисао формалистичку идеју о значају књижевног живота за промене у књижевности. Популарности формалистичких идеја, треба рећи, допринео је и Данило Киш, који је у свом чувеном *Часу анаīомије* показао изванредно познавање формалистичке теорије, посебно текстова и књига Виктора Шкловског.

Иако се данас искуство модерне науке о књижевности, под условом да она као таква још увек постоји, и у нашој средини знатно удаљило од формалистичког разумевања литературе, формализам је – што је већ таутологија – у њој оставио видан траг. Видно је да код нас још има критичара и историчара који пишу снажно ослоњени на неке централне формалистичке постулате, наравно ослобођени некадашњег догматизма који је са собом доносила нова теорија. Књиге и текстови везани за формализам се код нас (и даље) периодично преводе (*Службени īласник* је најавио књигу разговора са Виктором Шкловским), а светлост се баца и на неке, рекло би се бочне делатности руских теоретичара, који и у данашњој књижевној науци могу бити врло плодоносни (проучавање часописа, књижевног живота, генезе неког дела итд.) Без обзира на све, поновимо на крају још једном, рецепција идеја руског формализма у нашој књижевности била је врло снажна, а у једном периоду и врло плодоносна, јер је, како су и неки од самих учесника у овим променама у нашој критици касније оценили,

> утицала да се и српска универзитетска наука о књижевности и неки видови књижевне критике почну радикалније ослобађати утицаја деветна-

естовековног позитивизма и импресионизма, као и тзв. марксистичке критике (Петров 2011: 472).

Литература

Бити 1989: V. Biti, *Pripitomljavanje drugog – mehanizam domaće teorije*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Богдановић 1972: Н. Богдановић, „Формализам и Томашевски“, у: Борис Томашевски, *Теорије књижевности*, Београд: СКЗ.

Erlih 1955: V. Erlih, *Russian Formalism*, *History-Doctrine*, Mouton & Co, S-Gravenhage.

Захаров 1932: Е. Захаров, „Формалистички правац у руској књижевности“, *Мисао*, Београд, 7–8.

Јакобсон 1986: R. Jakobson, *Šest predavanja o zvuku i značenju*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Јакобсон, Поморска 1998: Р. Јакобсон, К. Поморска, *Разговори,* Београд: Народна књига.

Оцвирк 1936: A. Ocvirk, *Teorija primerjalne literarne zgodovine*, Ljubljana.

Оцвирк 1938а: A. Ocvirk, „Formalistička škola v literarni zgodovini“, *Slovenski jezik*, Ljubljana, 1–4.

Оцвирк 1938б: A. Ocvirk, „Historizam v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki“, *Ljubljanski zvon*, Ljubljana.

Петковић 1975: Н. Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд: Нолит.

Петковић 1990: Н. Петковић, „Осврт на формалистичко схватање књижевног развоја и његову семиотичку проверу“ у: *Огледи из српске поетике*, Београд: Завод за уџбенике.

Петковић 1994: Н. Петковић, *Лирика Милоша Црњанског*, Београд: Терсит.

Петковић 2009: Н. Петковић, *Разговори 1991–2004*, Београд: Учитељски факултет.

Петров 1970: A. Petrov, „Poetika ruskog formalizma“ у: *Poetika ruskog formalizma*, Београд: Просвета.

Петров 1988: А. Петров, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд: Нолит.

Петров 2011: А. Петров, *Пре прошлости II*, Београд: Службени гласник.

Поповић 1994: Т. Поповић (ур.), *Формалисти о Пушкину*, Београд: Терсит.

Радуловић 2013: М. Радуловић, „Систематизација српске књижевне критике“, у овом зборнику.

Рибникар 1976: V. Ribnikar Perišić, *Ruski formalizam i književna istorija*, Beograd: Mala edicija ideja.

Рибникар 1987: В. Рибникар, *Могућности приповедања*, Београд: БИГЗ.

Суботин 1966: С. Суботин, „О Виктору Шкловском“ у: Виктор Шкловски, *ЗОО или писма не о љубави/Трећа фабрика*, Београд: СКЗ.

Тешић 2011: G. Tešić, „Zapis o profesoru“ у: Aleksandar Flaker, *Period, stil, žanr*, Beograd: Službeni glasnik.

Флакер, Шкреб 1964: A. Flaker, Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, Zagreb: Matica hrvatska.

Шкловски 1966а: В. Шкловски, „О уметности као мишљењу у сликама“, *Поља*, год. 12, бр. 93 (мај), стр. 15.
Шкловски 1966б: V. Šklovski, „Književnost i film“, u: *Ruska književna kritika*, odabrao i uredio Aleksandar Flaker, Zagreb: Naprijed.
Шкловски 1967: V. Šklovski, *O Majakovskom*, Zagreb: Naprijed.
Шкловски 1975: V. Šklovski, *Sergej Ejzenštajn*, Vrnjačka banja: Zamak kulture.
Шкловски 1977: V. Šklovski, *Lav Tolstoj*, Subotica: Minerva.
Шкловски 1984: V. Šklovski, *Građa i stil u Tolstojevom romanu* Rat i mir, Beograd: Nolit.
Шкловски 1985: V. Šklovski, *Energija zablude*, Beograd: Prosveta.

Marko Avramović

RECEPTION OF FORMALISM IN SERBIAN LITERARY CRITICISM

Summary

The paper discusses reception and application of the thoughts of Russian formalist school theoreticians to Serbian literary scholarship. Although the first traces of formalist theories dated from interwar period, the first translations of Russian formalists in our circles appeared in the middle of 1960s. After that, in the second half of 1960s and the first half of 1970s there was a strong breakthrough of the formalist thought in Serbian and, at those days, Yugoslav literary criticism, which was reflected by a number of translated books and studies by Viktor Shklovsky, Jakobson, Eichenbaum, and other followers of this school. Those translation were followed by writings, essays and monographs on theoretical thoughts of the members of OPOYAZ group by Aleksandar Petrov, Novica Petković, Vladislava Ribnikar, Đorđije Vuković, Nana Bogdanović, and other prominent Serbian critics. In addition, formalist thought on literature has left a significant trace in the interpretation of the Serbian literary works, which is also briefly discussed in our study.

Key words: Theory of Literature, Russian formalism, Serbian literary criticism, theoretical criticism, reception

821.163.41.09(091)

Јана М. Алексић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ДОМЕТИ СРПСКЕ МЕДИЈЕВАЛИСТИКЕ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

Апстракт: Рад се бави обезбеђивањем места које у оквиру послератне српске књижевнокритичке историје треба да заузме медијевалистика. На почетку ћемо покушати да расветлимо који су методолошки и критичарски постулати медијевалистике, имајући у виду да управо због јасно дефинисаног предмета проучавања она у себе може укључити широк и разноврстан спектар критичких и методолошких праваца и струјања и да не продукује веће проблеме приликом систематизације књижевне критике. Навођењем најважнијих проучавалаца историје средњовековне књижевности, попут Милана Кашанина, Светозара Радојчића, Радмиле Маринковић, Димитрија Богдановића, Ђорђа Трифуновића и Јелке Ређеп, те анализом њихових студија и доприноса које су у различитим доменима ове области постигли, желели бисмо да истакнемо у којој мери и у ком правцу се развијало и ширило критичарско и истраживачко поље српске медијевалистике у другој половини XX века и да покажемо да се развој и успостављање једног научноистраживачког континуитета, барем у овој области српске критичарске мисли, заиста догодио.

Кључне речи: медијевалистика, средњовековна књижевност, стара српска књижевност, историја књижевности, периодизација, методологија, критика

1.

У систему српске књижевне историографије дугу научну традицију има медијевалистика. Када је овај домен критичарског и књижевноисторијског посла у питању, ваља напоменути да се не може говорити о неком посебном и конкретном типу критике, који подразумева специфична критичка начела и методологију примењену на текстовима различитих књижевних епоха, формација, праваца, школа или аутора. Медијевалистика представља научну дисциплину формулисану и ограђену облашћу, односно епохом проучавања – најстаријим слојем српске писмености и књижевности. Тако схваћена, она у себе може укључити широк и разноврстан спектар критичких и методолошких праваца

* tiamataleksic@gmail.com

и струјања и не продукује веће проблеме приликом систематизације књижевне критике.

Истраживачки принципи средњовековне књижевности условљени су конкретним предметом интересовања – утврђивањем периодизације; расветљавањем граничних тачака једне епохе – њеног почетка, односно завршетка; одсликавањем кључних елемената поетике или њених периода; одређивањем старине и варијаната преписа, а потом хронолошким сортирањем верзија једног текста; утврђивањем ауторства или личности за коју су били написани; бележењем и описом поетичких одлика жанрова те књижевне епохе; побрајањем и описивањем уметничких поступака који су примењени у неком рукопису; објашњавањем и аргументовањем разлога због којих су настали и функција коју су у датом тренутку имали; одређивањем језика којим су писани, али и материјала на којем су настали; бележењем места на којем су затечени или на којем се чувају; утврђивањем тадашње рецепције и културноисторијских релација са другим књижевним традицијама; разумевање начина на који споменици илуструју историјски тренутак, али и легитимизују и верификују идеје и дух времена у којем су трајали и важили. Заиста, својим поетичким и културно-историјским особеностима стара књижевност рефлектује један посве аутентичан књижевни систем.

Као илустрација дефинисања проблема и аспеката којима се један медијевалиста бави послужиће нам размишљање Радмиле Маринковић:

> Писменост и књижевност не могу се у средњем веку стриктно раздвојити ни због тога што су и једна и друга увек у некој конкретној функцији, друштвеној у првом реду. […] Текст је увек илустрација неке идеје. Не пише се никад из чисто литерарних, уметничких потреба. […] И не само да је средњевековни текст увек функционалан, био уметнички или не, он је уз то и изразито тенденциозан, јер има одређену намеру, циљ који жели да постигне. При томе, текст је скоро увек и дневно актуелан. Потреба да се пише, циљ да се пише јесте решавање неког актуелног проблема. Текст је актуелан и кад говори о садашњости и кад говори о прошлости. […] То значи да је средњовековни текст истовремено и актуелан и историчан, те мора бити истинит. Он је сведочанство једног времена, једног сегмента општег, вечног времена, писмена потврда бескрајног трајања Божјег промисла и његовог неисцрпног милосрђа према слабом људском роду.[1]

[1] Радмила Маринковић, *Писах и потписах: Аутобиографска изјава средњег века*, Нолит, Београд, 1996, стр. 240–241 и Радмила Маринковић, „Аутобиографски исказ“, *Светородна господа српска: Истраживање српске књижевности средњег века*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 1998, стр. 16–17.

Током своје научне историје, од средине XIX па до друге половине XX века, српска средњовековна књижевност везивала је за себе верне и озбиљне проучаваоце који су различитим методолошким путевима и са различитих типолошких и научноистраживачких позиција желели да јој приступе, оцртају или осенче њене контуре и поетику. У тим проучавањима обично преданих и темељних истраживачких духова можемо конфигурисати неколико научно-методолошких праваца. То су историографско-позитивистички, а са њим текстолошки, палеографски, палеолошки, археолошки и филолошки, потом књижевнотеоријски, уметничко-естетски, односно критичко-аксиолошки и, најзад, херменеутички и интердисциплинарни.

Како је наука о књижевности временом мењала свој теоријски дискурс и везивала се за различите књижевнотеоријске школе, правце и увиде, тако су се и на поприлично аутохтоном пољу проучавања средњовековне српске књижевности могли осетити одјеци струјања доминантних књижевних теорија и њихове апаратуре. Међутим, на подручју проучавања средњовековне књижевне баштине углавном су владала самосвојна научно-истраживачка правила и принципи, који су се примењивали у складу са афинитетима и природом предмета научног интересовања самих критичара. Отуда у оквиру једног јасног и дефинисаног критичарског корпуса разлике у методима, полазиштима, исходиштима и постигнућима појединих критичара и књижевних историчара. Оно што би, такође, требало узети у обзир када утврђујемо чињеницу типолошки разноврсних приступа средњовековној књижевности у другој половини XX века, јесте то што критичари и истраживачи алиби за тај методолошки плурализам на известан начин потражују у самом предмету непосредног интересовања. На тај начин, медијевалисти се, без обзира на доприносе науци о књижевности и спознању српске књижевне традиције, типолошки и методолошки ограђују и, донекле, искључују из магистралног тока српске књижевне критике. Разлике у истраживачким дометима међу послератним српским медијевалистима иницирале су и опсегом рада сваког проучаваоца појединачно. Тако су поједини од њих своју истраживачку пажњу усмерили готово искључиво на средњовековну књижевну традицију, док је за друге она била рубно, узгредно подручје интересовања, или је бивала предметом компаративних и интердисциплинарних изучавања.

На својим почецима академска критичка проучавања историје књижевности одвијала су се под јаким рефлекторима позитивистичког приступа. Доминирала је филолошка критика, коју су афирмисали и које су се придржавали тадашњи ауторитети Светислав Вуловић и Стојан Новаковић. Доследним примењивањем и занављањем методолошких прин-

ципа филолошке критике, заживела су и више деценија трајала истраживања утемељена искључиво на самом тексту записа или споменика из аспекта његове историје – текстолошка критика. Зачетником текстолошких и археографских испитивања који могу омогућити критички однос према изворима сматра се Љубомир Ковачевић (1848–1918). Љубомир Стојановић (1860–1930), прикупљањем и сабирањем огромног броја података о рукописима, објављивањем студија о верзијама различитих текстова и каталога ћирилских рукописа у Београду, наставиће рад преданих филолога. Посветивиши се обнављању и употпуњавању старијих резултата у области рукописних фондова и настојању да се издају најстарији споменици српског средњовековног наслеђа, текстолошки метод у своме раду примениће и Владимир Ћоровић (1885–1941). А приљежним археографским и текстолошким проучавањима, која су обухватала скоро све рукописне фондове у Југославији и велики број фондова у Москви и Лењинграду, бавио се и слависта и византолог Владимир Мошин (1894–1987), обезбеђујући, при томе, будућим истраживачима систематично распоређену и исцрпну грађу о рукописима и споменицима из различитих временских слојева старије књижевности.

Конституишући и годинама доследно примењујући начела историјске критике, Павле Поповић почетком XX века прави својеврсну методолошку прекретницу и благо модернизује критичке и теоријске основе. Као погодан научни оквир, историјска критика ће живети и међу Поповићевим настављачима, професорима и истраживачима, који ће деловати у међуратном и у поратном периоду. Међутим, ваљало би напоменути да су ова истраживања била методолошки једнострана, јер је занемарена поетичка, односно теолошка димензија старих рукописа који су по својој природи проистекли из доминације хришћанског осећања и погледа на свет средњовековног човека – књигописца, преписивача или преводиоца, али и фрескописца и иконописца – па је тако и пропуштен веома важан семантички и естетски слој текста.[2]

[2] Радмила Маринковић овај недостатак тумачи као последицу секуларизације школства почетком XIX века: „Секуларизација школства, почетком 19. века, ствара нову интелигенцију која ће средњевековне, старе текстове примити као предмет критичког изучавања. Али не треба заборавити да је та школа у 19. и почетком 20. века давала веома темељна знања и из теолошких дисциплина, и да су наши лаички образовани истраживачи, учествујући веома активно у верском животу, добро познавали и схватали поруке старих текстова. Ипак, све више и више они су, образовани по критичкој методологији, истраживали текст као такав, његове језичке, историјске и друге слојеве, документарну вредност.“ Радмила Маринковић. „Теолог и филолог пред старим текстом“, *Даница: Српски народни илустровани календар за годину 2001*, Вукова задужбина, Београд, 2001, стр. 72.

Формалистичка и структуралистичка запажања о методолошким недостацима позитивизма, а тако и историјске критике, пробој семиотичких погледа на текст, специјална истраживања византијске културе у свету, чији су резултати доспели и до нас, руска достигнућа у области прочавања средњовековног књижевног слоја, са интензивним одјецима у нашој научној средини, условиле су измене у истраживачким приступима српској средњовековној баштини након Другог светског рата. Модернизација критике захтевала је тако напуштање тековина научног рада историчара књижевности који су се држали принципа затвореног система историјске критике. Читалачку комуникацију на међувременској равни омогућиће тек наступајућа критичка и књижевноисторијска начела, која ће на трагу ранијих постигнућа развијати критичку мисао о дометима старе српске књижевности и продубљивати знања о генези текстова, временским и просторним оквирима, дијалогу са другим усменим и писаним традицијама и културама.

Тако су након Другог светског рата у својеврсном теоријско-методолошком плурализму, с једне, и синкретизму, с друге стране, проучавања српског средњовековног наслеђа задобила свој пуни замах и књижевнонаучни и академски значај. Наиме, тада је дошло до прожимања археографских, палеографских, филолошких, тј. текстолошких проучавања са теолошком семантизацијом и критичком валоризацијом и селекцијом књижевноуметничких вредности појединачних текстова или целог књижевног корпуса. Поједини истраживачи фокус свог интересовања померају ка рубним, граничним подручјима између писане и усмене књижевности, а те релације изискују и извесне компаративне увиде.

Како бисмо темељније сагледали домете послератне медијевалистике, у кратким цртама ћемо се осврнути на подухвате које су остварили истраживачки духови историје старе књижевности у првој половини XX века.

Павле Поповић је заступник историјске критике. Историјска критика подразумева објашњавање и расветљавање књижевног дела у смислу његовог постанка и утврђивања свих елемената и аспеката који могу допринети његовом бољем разумевању и интерпретацији. Поповић је помирио филолошки са чисто естетичким приступом, који су тада били доминантни у српској науци о књижевности. Као следбеник Иполита Тена, Поповић за своју критичарску и књижевноисторијску концепцију усваја два Тенова постулата – однос према средини и однос према моменту. Поповић се, усрдно верујући у моћ критике, залагао за синтезу и прожимање књижевне критике и историје књижевности. У том преплету, како је тврдио, могао се остварити задатак историјске критике.

Поповићев настављач Драгољуб Павловић запамћен је као научно опрезан историчар књижевности, који је за своје упоришне предметне

одреднице изабрао старију српску и хрватску књижевност, а потом, за потребе универзитетске каријере, и средњовековно наслеђе. Његов критичко-историјски метод следио је утабаним стазама историјске критике Павла Поповића, не превазилазећи умногоме дотадашња методолошка постигнућа. Ипак, његова залагања за принцип очувања националних особености, за економичнију, свеобухватнију и прегледнију поделу историје књижевности југословенских народа по регијама, како би се очувала синхрона својства у оквиру одређених епоха, као и предлог за врло значајан књижевноисторијски термин *барокна књижевност*, којим би овај период задобио посебно место у историји наше књижевности, представљају вредне доприносе, како историјској критици у ужем смислу, тако и кристалисању токова и поетичких особености у историји српске књижевности. Сума и сведочанство Павловићевих истраживачких погледа и подухвата представља постхумно објављена књига *Старија југословенска књижевност* (1971).

Ученик Станоја Станојевића, у методолошком смислу опонента Павлу Поповићу, Ђорђе Сп. Радојичић углавном је у својим истраживањима полазио од историјских извора и оригиналних докумената, које је предано проучавао у архиву Хиландара и других манастира. Стално допуњујући властита и туђе открића, Радојичић је од:

> једног наизглед мртвог организма стварао живо и динамично ткиво, чија је комуникативна способност била освежена и непосредно уклопљена у културни простор новога времена.[3]

Ипак, његов археолошки рад имао је за циљ стварање синтезе, свеобухватни увид једне књижевне епохе, бар кроз смернице и путоказе којима се он касније могао постићи. Многобројне студије, расправе и чланци резултирали су књижевноисторијским и уметничким пресецима, значајним како за стручњаке, тако и за шири читалачки круг,[4] попут *Српских књижевника од средине XIV до почетка XVIII века* из 1942, *Антологије старе српске књижевности (XI–XVIII)* из 1960. године и антологије

[3] Предраг Палавестра, „Павле Поповић и историјска критика у српској књижевности“, предговор у: *Павле Поповић и историјска критика*, „Српска књижевна критика“, књ. 11, Институт за књижевност и уметност – Матица Српска, Београд – Нови Сад, 1979, стр. 43.

[4] Уп.: „Изнесена на светлост дана на основу изворних докумената и рукописа које је сам изучавао, освежена и допуњена новим открићима, трудом Ђорђа Сп. Радојичића стара српска књижевност постала је живи део културног наслеђа, огледало духовне и творачке снаге средњег века из којег су потекли први и прави извори српске писмености.“ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 647.

Старо српско песништво (IX–XVIII) из 1966. године. Веома драгоцена је и његова историјска судија *Развојни лук старе српске књижевности* из 1962. године, а синтетички карактер има и књига *Творци и дела старе српске књижевности* (1963). Особен научно-истраживачки значај постигло је његово дело *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба* (1967), а драгоцени су и радови *Југословенска средњовековна књижевност* (1963) и постхумно објављен преглед *Југословенска стара књижевност* из 1973. године. Својим плодним радом Радојичић је отворио нове видове културног и научног континуитета.

Од приступа историјске критике унеколико се издвојио Младен Лесковац својим есејистичко-приповедачким стремљењима и предметно широким интересовањем, који је особеним језичко-стилским начином успео да унесе освежење и нове хоризонте у научне постулате тадашње историјске критике.

2.

Крајње аутентична и самосвојна фигура, како у историји српске критике, тако и у историји културе, везује се за име Милана Кашанина (1895–1981). Правећи синтезу целокупног Кашаниновог критичарског стварања, Марко Недић ће на једном месту у књизи *Писци као критичари после Првог светског рата* закључити да је:

> овај приповедач, романсијер, књижевни и ликовни критичар и историчар уметности, који је у својој личности сажео многа уметничка интересовања, неговао [...] критику која је пре свега била у непосредној вези са делом о којем говори и са временом у којем је дело настало.[5]

Кашанинова критика је, према Недићевом суду,

> јасна, прегледна, добро компонована, усредсређена ка јединственом закључку. То је једна врста синтетичке, или, како сам Кашанин каже, интегралне критике, која приликом испитивања књижевног дела има у виду многе његове компоненте.[6]

Оригиналан књижевни мислилац, Милан Кашанин широко подручје свог критичарског маневра проширио је и ка старој српској традицији. Овај историчар уметности и књижевни критичар, који је свој рад запо-

[5] Марко Недић, „Писци између два рата као критичари", предговор у: *Писци као критичари после Првог светског рата*, „Српска књижевна критика", кн. 16, Институт за књижевност и уметност – Матица Српска, Београд – Нови Сад, 1975, стр. 38.

[6] *Исто*.

чео још у периоду између два светска рата, обратиће се на један индивидуалан стваралачки начин старијем наслеђу српске књижевне и културне традиције знатно касније, седамдесетих година XX века. Есеје које је објављивао у периодици, у часопису *Књижевност*, од маја 1970. до септембра 1973. године, Кашанин ће заокружити књигом *Српска књижевност у средњем веку* (1975). Објављивањем својих радова овај аутор ће показати дар за синтетичко промишљање о једном тада још увек дисперзивном књижевном корпусу, чиме ће завредити похвале Димитрија Богдановића, нашег можда најдрагоценијег медијевалистичког трудбеника. Иако је Кашанинова монографија веома запажена студија и прекретница у читању наших најстаријих рукописа, ваљало би да нагласимо дистинкцију између његовог ишчитавања старе књижевне традиције и научно утемељеног и прегнантног приступа који су остварили припадници универзитетске медијевалистике и књижевни историчари. Наиме, Кашанин иступа са позиција есејистичко-импресионистичке критике и жели да својим студијима успостави систематичан преглед и афирмише одређене естетске вредности због којих, између осталог, средњовековна књижевност није утамничена хрпа историјских докумената, већ жива културноисторијска чињеница.

Оно чиме се одликује Кашаниново критичко-есејистичко тумачење јесте што средњовековну књижевност и баштину посматра као систем, као онај организам који има своју унутрашњу динамику. Наиме, он на примеру репрезентативних и канонизованих књижевних остварења из тог периода жели да назначи којим путевима су се кретале идеје, мисли, слика човека и света (аутора, владара и архиепископа), а најпосле и да расветли поступке изградње ликова, ситуација или култа личности. Такође, Кашанину је веома важна личност самог писца, аутора и његов идејни, мисаони и стваралачки потенцијал који се провлачи у делу, потом језик и стил, начин представљања визије човека и света, идеологија, али и културно-историјска позадина и позиција коју заузима у свом и времену које му услеђује. То се најбоље одсликава кроз паралелу између Савиних биографа Доментијана и Теодосија, јер је, према Кашаниновим увидима, Савин портрет условљен политичко-историјском позадином и мисаоним и културолошким концептом који ови аутори у себи садрже. Такву методолошку премису Кашанин у својој анализи следи и у есејима о стваралаштву архиепископа Данила Другог и о личностима Григорија Цамблака или Константина Философа. Критичар као да кроз представљање неког дела жели да оцрта начин рада и размишљања самог аутора који је у његов стваралачки акт утиснут.

Иако је мисаона, аналитичка и стваралачка оријентација овог културног посленика била историја уметности, а са њом и ликовна уметност

средњег века, не смемо занемарити његова оригинална, готово импресионистичка размишљања о средњовековној српској књижевности. Често правећи паралелу између књижевних текстова са црквено-ликовном уметношћу тога времена, како на појединачном плану конкретних дела, тако и приликом синтезе карактеристика уметности тог периода, Кашанин у своја разматрања уграђује интердисциплинарни приступ. Наиме, овај критичар ће средњовековну уметност и културу посматрати као целовит систем, у којем су начин живота на двору, начин одевања владара и дворана, њихова лектира, библиотеке, потом начин посматрања света и човека самих аутора и уметника, њихови политички и религиозни оријентири – испреплетани, међусобно условљени и дају коначну представу о једној епохи наше историје. А за само књижевноуметничко наслеђе најизразитија и најважнија је коресподеницијa која постоји између писаних споменика и црквене ликовне уметности, јер, како Кашанин истиче,

> за средњовековне епохе, књижевност и уметност чине не само временску целину, него и идејну, и познавање једне повећава разумевање друге.

То најбоље илуструје одломак из анализе Доментијановог *Живота Св. Саве*, у којем Кашанин ширину Доментијановог приповедања пореди са:

> уметницима који су радили фреске у Спасовој цркви у Милешеви, у Светим Апостолима у Пећи, у Тројичиној цркви у Сопоћанима. Мајестетичност и речитост његових списа у савршеном су складу с монументалношћу слика на зиду из његове епохе.[7]

Упоређујући принцип изградње култа Светог Симеона у биографијама од Светог Саве и Стефана Првовенчаног са Даниловом представом краља Милутина, изложеном у књизи *Животи краљева и архиепископа српских*, Кашанин као највалиднији показатељ различитости њихових поставки верификује поступке осликавања портрета на фрескама цркви оба времена:

> Може се то запазити још само на портретима и композицијама из наше националне историје насликаним по тадашњим црквама. Глорификовање Милутиново у Данила II разликује се од глорификовања Немањиног код ранијих биографа исто толико колико се разликује портрет Милутинов у

[7] Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002, стр. 152.

> цркви Богородице Љевишке у Призрену од портрета краља Владислава у Милешеви – разлика није само уметничка, него и идејна.[8]

Кашанин, између осталог, жели да преиначи тада важеће закључке о природи и карактеристикама средњовековне књижевности и културе, аргументовано износећи увиде да она није била строго црквена, већ и секуларна. Иако религиозна по својој суштини, како у лексици, стилу, тако и на тематско-мотивском плану, средњовековна српска књижевност, расветлиће Кашанин, није била сва црквена, него и световна: „Наша средњовековна култура нема ни изблиза онако искључиво црквени карактер какав јој се даје.“[9]

Критичару је стало да у први план истакне како је функционисао живот и мишљење у средњем веку. Он зато критикује раније историјске студије у којима су овај период чиниле апстрактне личности и временска статичност и просторна фиксираност. Само из живе средине, како тврди Кашанин, може изнићи тако велика и снажна стваралачка енергија. Поред уметности, врло важна манифестација те стваралачке енергије за Кашанина је књижевност.

Насупрот текстолошким, археографским и аналитичким подухватима књижевних историчара, који су исписивали или дописивали странице историје средњовековне књижевности, Кашанин је желео да естетским и уметничким критеријумима и ширим културно-историјским приступом оживи тадашњу књижевну продукцију, да прикаже начин на који она дише и због чега може и мора да преживи време. Циљ Кашаниновог бављења средњовековним књижевноуметничким стваралаштвом, оним канонизованим његовим опусом, није да пружи једну историју књижевности, већ да покаже да се старија књижевност може проматрати као било која ауторска, да захтева интензиван и жив стваралачки приступ. Он жели да назначи аутентичност погледа на уметност и свет који су имали тадашњи аутори и ствараоци. Важно је истаћи и његово начело да је сврха текстова посвећених средњовековном књижевном кругу, не оцена књижевности једног времена са савремених критичких и вредносних позиција, већ расветљавање погледа на духовност и књижевност времена које су имали сами његови житељи и ствараоци.[10] Кашанин је у томе сродан са немачким философом Јоханом Готфридом фон Хердером (1744–1803), једним од зачетника модерне књижевне историографије, који ће у својим методолошким претпоставкама за историју књижевности постулирати управо овај вид хуманистичког релативизма,

[8] *Исто*, стр. 188–189.

[9] *Исто*, стр. 21.

[10] Видети: *Исто*, стр. 15.

по којем је сваки народ и епоха у стању да пружи сопствени допринос реализацији хуманих вредности, које нису апсолутне и унапред дате.[11] Кашанин се, како и сам у поговору вели,

> [...] усредсредио на дефинисање идеја и фиксирање једног друштва у орбиту одређеног времена, на портретисање личности које су писале и личности које су читале, на анализу и коментар мисаоно најважнијих и књижевно најлепших текстова, – речју, желео да укаже читаоцу на недовољно познате наше писце и на премало или никако читане списе, и да утврди њихов значај и њихову вредност.[12]

Такође, он је, не ишчитавајући текстове као готове артефакте, желео да их оживи савременом читаоцу и да из њих извуче и открије свет различитих теолошких, идеолошких, историјских, културолошких идеја, сазнања и мисли једне епохе. Он ће, као својеврсни метакритички став, у поговору књиге и изнети да:

> [...] у студијама у којима се не говори о утисцима од једног књижевног или уметничког дела и у којима се не расуђује о њему, ту науке још и има, но књижевности и уметности нема. Литерарна дела не настају ради тога да буду проучавана, него ради тога да буду читана, – да писац и читалац измењују међу собом мисли и осећања.[13]

3.

Темељним, систематичним и инвентивним духом Милану Кашанину се на интердисциплинарном пољу истраживања историје уметности и књижевности средњовековног периода придружује професор и академик Светозар Радојчић (1909–1978). Радојчићево научно прегнуће одвијало се на терену српског фрескосликарства, иконописања и минијатуре, где је успео да рашчисти спознајне маглине савременика када је у питању старина, порекло, изглед, утицаји и вредност српске средњовековне уметности. Томе је допринела и његова магистрална студија

[11] Уп.: "Instead of climate, race, and concrete social conditions, Herder mostly operates with terms such as 'spirit of the time,' 'spirit of a nation'. He would say that 'each age has its own tone, its color,' and that it gives us 'peculiar pleasure to characterize it correctly in contrast to other times." Op. cit: R. Wellek, *A History od modern Criticism: 1750–1950: The Later Eighteenth Century*, Copyright 1955 by Yale University Press. Seventh printing, August 1968. Printed in the United States od America by The Murray Printing Company, Forge Village, Massachusettc, *The Later Eighteenth* Century, 197–198.

[12] *Исто*, стр. 400.

[13] *Исто*.

Старо српско сликарство, која је објављена 1966. године. Иако се старом писаном и усменом књижевношћу бавио спорадично и несистематски, више у циљу сугерисања и потцртавања тематско-мотивских подударности, сродности или међусобних утицаја између рукописа и текстова домаће и преводне средњовековне књижевности и сликарства, Радојчић је у појединим својим студијима назначио врло привлачне интерпретативне моменте када је у питању однос између ове две гране уметности и тако сугерисао тоталитет духа једног времена. Посебно га у том смислу препоручује инвентивна студија „Индија у нашој старој књижевности и уметности" (1955), која сумира поступке, приче и мотиве који су у српску средњовековну књижевност приспели из Индије, а који су били многобројни и значајни. За поглед на старо писано и усмено наслеђе драгоцени су и његови упоредни радови „О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства", „Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом ‚Животу Св. Саве' и њена веза са сликарством XIII и XIV века" и „Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке", који су сакупљени 1965. године у књизи *Текстови и фреске*. У тексту „О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства" Радојчић фокус истраживања о мотивским поклапањима између усменог и писаног наслеђа нашег старијег доба, са књижевности преусмерава на сликарство, како религиозно, тако и секуларно. Он покушава да разабере и кристалише правце утицаја између фрескосликарства и народних творевина, будући да су евидентна одређена мотивска поклапања и идентичности, али и разлике. Овај вид интердисциплинарних истраживања Радојчић ће изнети и у текстовима „Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом 'Животу Св. Саве' и њена веза са сликарством XIII и XIV века" и „Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке", која ће га одвести до различитих и веома драгоцених резултата и открића у смислу порекла, генезе, историје постојања неког лика или мотива и стилских одлика и мисаоних и естетских карактеристика српског средњовековног сликарства и литературе, али и у домену културноисторијских околности и прилика које су условиле настанак или селидбу тог тематско-мотивског комплекса из једне уметности у другу. Овом корпусу текстова припада и студија „Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину" која се налази у књизи *Узори и дела старих српских уметника* (1975). Прегледно и систематично Радојчић износи тезу о неминовном утицају позоришта (у XI, XII и XIII веку византијске побожне драме), а у XVI и XVII веку и сцена из свакодневног сеоског живота на иконографију. Своју тезу темељи на сликарским представама и композицијама ругања Христу, који је свакако првобитно био негован у драми. Узоран је и рад о генези и

заступљености драме на овим просторима од антике до краја средњег века под називом „Од Дионисија до литургијске драме“ из исте књиге. Бележећи драмске елементе из старогрчке књижевности у српској усменој књижевности, која је у средњовековној средини била највећма епска и наглашавајући трагички аспект културног дисконтинуитета услед налета историје, посебан акценат, утолико и допринос нашем културном самоспознању, Радојчић ставља на познавање класичне грчке драмске књижевности међу образованим Србима пред крај средњег века. Као аргумент за то он наводи грчки рукопис српског порекла из 1474. године, који се чува у Лењинградској библиотеци. Рукопис који представља препис Пиндарових *Епиникија* и Есхилових драма *Седморица против Тебе* и *Оковани Прометеј* са богатим маргинама на српском језику, могуће власништво свештеника из Новог Брда у XV веку, представља сведочанство зачетка, али и наглог прекида (1477. године султан Мехмед Други наређује да се сви виђенији мештани Новог Брда погубе) периода хуманизма и ренесансе у српској култури. Значајно је напоменути и на који начин, утврђујући порекло, узоре и путеве утицаја појединих тема, мотива и симбола у нашем усменом наслеђу, како из Византије, тако и из западне Европе, Радојчић у текстовима „Косовка девојка“ и „Зидање Раванице“ у књизи *Узори и дела старих српских уметника* разоткрива везе између старе писане и усмене књижевне грађе, не занемарујући, при том, ни онај шири, пресудан, културноисторијски контекст њиховог постанка и преноса.

4.

Пиониром текстолошког изучавања српског средњовековног корпуса текстова, како домаће, тако и преводне књижевности, можемо сматрати Радмилу Маринковић (1922). Иако готово самоука у овој помоћној филолошкој науци,[14] Маринковићева је дала изузетне резултате на пољу својих истраживања. Наступајући на катедри за јужнословенску књижевност, и под јаким педагошким утицајем Драгољуба Павловића, Петра Колендића и Љубице Јанковић, Маринковићева је, делимично се методолошки одвајајући од тековина дотадашње историјске и филолошке критике и истраживачке претходнице, оличене у критичарским фигурама Павла Поповића, Ватрослава Јагића, Владимира Ћоровића и Владимира Мошина, самостално трасирала један научно-истраживачки

[14] Уп.: „Спремајући се за самостално улажење у проучавање рукописа, [...] ја сам – и не знајући за текстологију – постајала, у ствари, текстолог.“ Милош Јевтић, *Са домаћим славистима*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, стр. 267.

пут у овој области. Несумњив је, међутим, утицај који је на њу извршио текстолошки метод руског проучаваоца Дмитрија Сергејевича Лихачова, а потом и компаратистички приступ слависте Андреа Вајана, кога је имала прилике да слуша у Паризу.

Полазиште њеног проучавања, како и сама у својим студијама наглашава, представља текст – увиђање онога шта текст у себи садржи и због чега је примамљив за истраживање. А да би се дошло до тог текста ваља проучити га у свим преписима у којима је сачуван. Ради постизања што кристалније слике о историји неког споменика и његовим варијантама и записима, језичким и културолошким аспектима, али и уметничким вредностима, Маринковићева у свом каснијем раду пледира за међузависност поетичког и текстолошког приступа проучавању средњовековне књижевности, јер, како сама истиче, „проучавање генезе неког текста никако није само питање поетике или само текстологије,“[15] а потом и рецепције неког дела, понајпре из преводне књижевности у новим срединама и временима.[16] Она сматра да текстолошки метод извире из саме природе, духовних и естетичких аспеката једног средњовековног споменика:

> Метод који сам управо поменула проистиче из друге велике области текстолошких истраживања средњовековних дела. Не сви рукописи једнога дела, него све обраде исте теме; различите интерпретације истога лика и истих догађаја. Могућност за овај текстолошки метод лежи у принципу средњевековне естетике да се иста тема може бескрајно понављати, а да увек дâ различите резултате.[17]

Пробој нових текстолошких метода у нашој науци о средњовековној књижевности Радмила Маринковић је извојевала својом раном студијом о *Роману о Троји*,[18] у којој је, имплицитним критичким дијалогом са дотадашњим разматрањима мађарског проучаваоца Ласла Хадровича, опонирајући његовим истраживачким методима, дошла до валидних и драгоцених историјских података о преносу овог дела у српски

[15] Радмила Маринковић, *Светородна господа српска: Истраживање српске књижевности средњег века*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 1998, стр. 252.

[16] Уп.: „Три су циља којима воде текстолошка истраживања: одређивање основног текста који постаје основ издања,историја настанка текста – то јест његова генеза, каснија историја текста и његово деловање – то јест рецепција.“ Радмила Маринковић, „Како проучавати Данилов зборник“, Отисак из зборника радова *Архиепископ Данило II и његово доба*, Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. LVIII, Одељење историјских наука, књ. 17, Београд, 1991, стр. 226.

[17] Радмила Маринковић, *Светородна господа српска*, стр. 251.

[18] Радмила Маринковић, „Јужнословенски роман о Троји“, *Анали Филолошког факултета*, књ. 1, Београд, 1961, стр. 9–66.

књижевни круг. Свакако неоспоран је њен допринос на утврђивању временских и просторних координата, генезе рукописа, филолошких одлика, књижевноисторијских особености и изгледа основног текста средњовековног романа о Александру Македонском. Томе је уследило и приређивање критичког издања *Срп̄ске Александриде*, српске прераде међу нашом читалачком публиком у 14. веку веома популарног Псеудо-Калистеновог витешког романа. Незаобилазна су и њена проучавања и утврђивање текстолошких и поетичких одлика и генезе комплексног Даниловог зборника *Живоѝи краљева и архиеп̄ископа срп̄ских*.[19] Ипак, и поред минуциозног и систематичног ишчитавања рукописне грађе појединачних споменика и књижевноисторијског образложења позиције и генезе неког дела, Радмила Маринковић ће направити повремене интерпретативне синтетичке узлете, инициране мисаоним или тематско-мотивским сродностима пронађених или интерпретираних записа. Тако ће настати инвентивна збирка, тачније, зборник аутобиографских изјава у српској средњовековној књижености и писмености, од краја XII до краја XV века, чиме се продубљује савремено знање о писаној активности наших средњовековних стваралаца, културноисторијским околностима о којима сведоче и уметничким дометима њихових радова. При разматрању рада ове историчарке књижевности мора се поменути и збирка њених научноистраживачких студија *Свеѝородна г̄осп̄ода срп̄ска* (1998) у којима је акрибично и прецизно, из различитих методолошких позиција, употпунила знања о појединим недовољно проученим лингвистичким, историјским, поетичким и типолошким карактеристикама старе књижевне традиције. Она у овој монографији, предметно широко постављеној, елаборира о проблемима формирања српске биографске књижевности, питајући се о могућностима жанровских поставки биографије у културолошком систему. Она размишља о генези настанка *Живоѝа г̄осп̄одина Симеона* од Светог Саве, о српској књижевности Немањиног доба, закључујући, при том, да Сава и Стефан Првовенчани представљају прелазак од старије ка новом књижевном систему и да се кроз та дела назначују наративни поступци који се одвајају од хагиографске фантастике. Упоредним проучавањем *Живоѝа Свеѝог̄ Симеона* од Стефана Првовенчаног са *Леѝендом о Владимиру и Косари* Маринковићева открива типолошке и мотивске аналогије између ова два оства-

[19] Уп.: „Проблем трансмисионих облика и генезе дела у Даниловом зборнику тесно је повезан са његовом поетиком. Чини се да је управо у Даниловом зборнику приступ са позиција обе науке, текстологије и поетике, подједнако неопходан и неразлучив, и можда је то разлог што овај књижевни споменик српске културе још чека своје разјашњење.“ Радмила Маринковић, *Свеѝородна г̄осп̄ода срп̄ска*, стр. 255.

рења. Поред већ истакнуте студије о генези рукописа Даниловог зборника, Радмила Маринковић у *Светородној їосподи српској* закључује да су разлике у типовима зборника условљене временском и културолошком припадношћу, али да су управо због тога зборници добар критеријум за текстолошка истраживања. И у овој студији Маринковићева вешто и систематично проговара о витешком роману. Такође, она покреће расправу о типологији косовских подвига формулисаним у писаној и усменој традицији и даје текстолошку анализу дела Стефана Лазаревића *Слово љубве*. Њена изванредна студија у последњем поглављу залази и у књижевноисторијске особености XVI века.

Значајно је навести и један методолошки заокрет који се касније догодио у приступу Радмиле Маринковић проучавању средњовековне књижевне грађе. Наиме, у есеју „Теолог и филолог пред старим текстом" ова медијевалисткиња износи јасан став о недовољности чисто текстолошког и уског критичарског изучавања старих рукописа и преписа и потреби симбиотичке активности филолошког и теолошког приступа, узимајући у обзир и наглашавајући чињеницу доминације хришћанског духа тога времена међу српским живљем, што је доследно инкорпорирано у уметничком стваралаштву. Она сматра да је текстолошки рад тек припрема за право тумачење и интерпретацију једног средњовековног дела које се мора одвијати под теолошким херменеутичким окриљем. Наравно, за тај посао, свесна је Радмила Маринковић, истраживачи мора да се на валидан образовни начин оспособе:

> Сарадња филолога и теолога постаје поново могућа, чак неопходна. Само теолог, веома образовани теолог, може објаснити стари текст у свој његовој дубини. Или морамо спремити лаичке кадрове са високим богословским образовањем.[20]

Такође, у овом свом касном тексту из 2001. године, Маринковићева се залаже и за увођење текстолошког и теолошког проучавања рецепције опште хришћанске литературе на нашим просторима у средњем веку из два разлога: 1) ради састављања прегледне историје српске теолошке мисли кроз дуги низ векова и 2) ради успостављања координатног система духовног развоја нашег народа.

5.

Централну фигуру међу медијевалистима у другој половини XX века представља Димитрије Богдановић (1930–1986), научник и кри-

[20] Радмила Маринковић, „Теолог и филолог пред старим текстом", стр. 75.

тичар који је преокренуо методолошки курсор проучавања српске средњовековне књижевности и на овом пољу отворио могућности методолошког плурализма. У складу са његовим научним прегнућима, за овај синкретичан и интердисциплинаран дух великог истраживачког замаха се везује неколико професионалних одредница: теолог и правник, слависта и византолог, текстолог и лексикограф, археограф, кодиколог, литургичар, историчар цркве и, надасве, историчар старе српске књижевности. Богдановић је, заправо, онај ванредни ерудита који је током свог дуготрајног рада успевао да паралелно проучи неколико међусобно повезаних области српске средњовековне културе и историје и тако науци остави панорамски преглед једне епохе.

Извориште Богдановићевог научно-истраживачког усмерења можемо потражити у књижевноисторијским постулатима које је формулисао руски проучавалац Дмитриј Сергејевич Лихачов у *Поетици старе руске књижевности*. У исцрпном предговору издању ове књиге, коју је превео на српски језик, Богдановић ће путем аналогије са Лихачовљевим одредницама и начелима проговорити о битним, а занемареним или у дотадашњим проучавањима погрешно тумаченим и анализираним аспектима средњовековне поетике и експлицитно конфигурисати извесне поетско-методолошке смернице за даље расветљавање српске средњовековне књижевности. Увиђајући Лихачовљев покушај изградње теоријске синтезе, и сам Богдановић ће назначити неколико за књижевноисторијску науку врло важних теоријских начела – увођење историјског перспективизма, насупрот апсолутизму и историјском релативизму, изоловање критеријума периодизације средњовековне књижевности од друштвено-историјских и политичких начела, али не и свођење описа и дефинисања поетике и периодизације на пуке стилистичке законе, чиме би се наметнула аналогија са периодизацијом у историји уметности, понајпре ликовној. Такође, Богдановић ће предложити постулирање правила о дефинисању и опису метафизичког, религијског домена књижевноуметничког стварања, али и инсистирати на саодносу између тема и идеја које су особене само за епоху средњовековне књижевности, као и на верификовању уметничког уопштавања као поетичко-мисаоне доминанте, насупрот поступку универзализације у модерној уметности. Наравно, Богдановић напомиње и врло важно разлучивање мисаоних и поетичких прелаза и граница између националних особености једне књижевности и њеног универзалног, наднационалног карактера, као културноисторијске чињенице. На овај начин Богдановић ће изложити јасне књижевноисториографске идеје и начела.

Компас према којем Богдановић сагледава српски средњовековни књижевни и културни простор усмерен је ка рановизантијском наслеђу

и поетичким и жанровским карактеристикама византијског црквеног песништва. Наиме, он сматра да је књижевноисторијско ишчитавање и тумачење наше старе литературе незамисливо без познавања широког и дуготрајног византијског културног и друштвеног круга.

> За источноевропски, словенски свет, рановизантијска епоха је поготову значајна као посредник и активни чинилац у формирању оних темеља на којима ће се култура православних словенских народа потом градити не само кроз средњи век. Такозвана 'старословенска' или 'црквенословенска' књижевност једва да је нешто друго до рановизантијска књижевност у преводу на словенски језик. [...] Уз библијску литературу, која је, наслеђена из првих векова хришћанства, конституисала и саму рановизантијску књижевност, овде су нашли своје место хомилетички (проповеднички) и литургијско-химнографски жанрови, као и примарни слој рановизантијске хагиографије и монашко-аскетске, мистичке књижевности. У рецепцији византијске књижевности, касније, у сваком православном словенском народу, на пример код Срба у средњем веку, главну ће улогу играти тај део византијског књижевног стварања и тај његов историјски слој, настао за прва три века постојања Византије.[21]

Формирање наше писмености и старословенске књижевности у правцу који познајемо у то време је, како тврди Богдановић, започето и омогућено далекосежним рановизантијским утицајем на европском континенту. Ипак, то није слепо преузимање, већ је тај однос аутентичан, својеврстан, стваралачки.[22] Ово дубоко условљавање и прожимање словенске, и у њеним оквирима, српске културе и уметности са византијским културним и духовним кодом Богдановић ће подвући у неколико својих радова: у монографији *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности* (1968); у предговору студије Ханса Георга Бека *Путеви византијске књижевности* (1967); потом у предговору *Поетике рановизантијске књижевности* од Сергеја Сергејевича Аверинцева, чији је наслов „На путевима теоријског проучавања рановизантијске књижевности" (1982), у студији за зборник *Србљак* „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века" (1970), у предговору Лихачовљеве *Поетике старе руске књижевности* (1972) и, најзад, у *Историји старе српске књижевности*. Својим увидима и закључцима о овом

[21] Димитрије Богдановић, „На путевима теоријског проучавања рановизантијске књижевности", предговор у: Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1982, стр. 6–7.

[22] Уп.: „Проблем оригиналности старе српске књижевности ваља зато поставити имајући те претпоставке: рановизантијску књижевност са њеном поетиком, не толико са њеним текстовима, као стваралачки, активни принцип старе српске књижевности." *Исто*, стр. 9.

важном чиниоцу конституисања и трајања наше писане баштине, Богдановић је искристалисао научну представу о једној великој духовној констелацији и трасирао један врло важан правац даљим проучавањима историје књижевности.

Још једна од тежишних тачака Богдановићевог истраживачког задатка јесте изучавање српског рукописног наслеђа. Он је, као члан Пројекта описа ћирилских рукописа на археографском одељењу Народне библиотеке Србије, пратећи европска постигнућа, унапредио читав концепт по коме би требало да се одвија ова област проучавања. Тако је упознао и проучио велики број збирки српских рукописа како у Србији (Пећ, манастир Дечани и манастир Савина), тако и у Бугарској, Русији, Румунији, Грчкој. Велики допринос који је пружио у области српске књижевне археографије огледа се у *Каталогу ћирилских рукописа манастира Хиландара*, као и у *Инвентару ћирилских рукописа у Југославији (XI – XVII)*. Такође, Богдановић је у време свог боравка у Охају, на универзитету Колумбус, 1984. године радио и на описивању словенских рукописа светогорског манастира Велике Лавре. Овај вредни и предани читалац је утемељио и нову филолошку област – кодикологију – научну дисциплину која се бави палеографским и археографским истраживањима старих рукописа у њиховој комплетној сложеној генези. Веома исцрпна и за средњовековни књижевни круг важна су његова текстолошка истраживања. На тај начин Богдановић је успео да открије непознате или недовољно проучене верзије и рукописе старе српске књижевности.[23]

За науку о средњовековној књижевности од изузетног значаја је Богдановићева монографија *Историја старе српске књижевности* из 1980. године. Она је настала као синтеза текстова које је аутор објавио у оквиру *Историје српског народа*, али са намером да пружи главне податке и обухватније сагледа наше најстарије писане традиције. Ова Богдановићева *Историја* представља, како и сам аутор истиче, један сумаран преглед најстаријег књижевног наслеђа, тачније један књижевноисторијски пресек из аспекта тренутка у којем је настала и чини основ за даље сублимирајуће увиде и закључке. На тај начин проучавалац наше средњовековне традиције је желео да попуни празан простор у области

[23] Уп.: „Најбољи пример таквог поступка анонимног приређивача јесте ‚Српска прерада Козмине беседе у Зборнику попа Драгоља'. Само добар познавалац материје могао је да уочи да је у српској средини беседа против богумилске јереси Козме презвитера, бугарског књижевника из друге половине X века, доживела специфичну обраду и то, највероватније, или у време Немањиног сабора против богумила (1180) или у време Савиног организовања аутокефалне цркве." Татјана Суботин Голубовић, „Научна оставштина Димитрија Богдановића", у: Димитрије Богдановић, *Студије из српске средњовековне књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1997, стр. XX

проучавања старе српске књижевности, али и да пружи допринос општем познавању баштине и историје једног народа. У процени позиције коју Богдановићева *Историја старе српске књижевности* у српској историји културе и књижевности заузима није згорег осврнути се на циљ књиге који сам Богдановић у свом предговору истиче, а то је да је:

> *Историја старе српске књижевности* информативна и педагошка у својој намери да пружи главне податке, да понуди савремено и научно тумачење те књижевности и подстакне на даља тражења.[24]

Богдановић ће у свом ширем синтетичком погледу на средњовековну књижевност формулисати неколико елемената, културних образаца, који одређују њену суштину и омеђују процесе њеног настанка и континуитета. За њега су то колонизација српског народа на Балканском полуострву, у VII веку, христијанизација, везивање за источни огранак хришћанства и за византијски културни модел, државност Србије, „у сталном потврђивању самосталности и уздизању хијерархијском лествицом међународног поретка од полузависног жупанства у XII веку до царства у XIV веку“[25], аутокефалност цркве, организација и развој монаштва, старословенска књижевност, и на крају, у негативном контексту, турска освајања за кризу и обуставу књижевног континуитета.

Узимајући у обзир типолошка и компаратистичка истраживања актуелних европских и америчких слависта и византолога, Димитрије Богдановић ће у својој *Историји* формулисати главни историјско-поетички и методолошки поглед на српски средњовековни књижевни систем, а то је да је:

> стара српска књижевност [...] предмет једног општијег медиевалистичког интересовања, као део европског наслеђа који се мора истраживати на начин како се то чини у свима модерним историјама књижевности: комплексно и упоредно, типолошки и структурално, у откривању сопствених књижевних закона.[26]

Веома важан допринос нашем познавању средњовековне књижевне традиције представља нова периодизација средњовековног књижевног круга коју је у овој студији успоставио, а која раскида са ранијим изједначавањем књижевне са друштвено-политичком историјом српског народа у средњем веку. Према дотадашњој Павловићевој периодизацији

[24] *Исто*, стр. VII

[25] Димитрије Богдановић, *Студије из српске средњовековне књижевности*, стр. 92.

[26] Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1991, стр. 23.

разликују се следеће етапе: доба настајања феудалних односа и раног феудализма (IX–XII), доба развијеног феудализма и пуног развоја наше старе књижевности (XIII и XIV), доба опадања и пропадања феудалних држава и феудалног друштва (XV–XVIII век). Мало модификовану али сличну периодизацију дао је и Ђорђе Сп. Радојичић, који је трећи период назвао периодом робовања под Турцима, а додао је и четврти период који се зове „Добом Велике сеобе у Средње Подунавље“ (1690) са зачецима нове српске књижевности у другој половини XVIII века.

Оно што Богдановић замера ранијим историчарима, а превасходно Драгољубу Павловићу, јесте што су друштвено-историјски и политички концепт пренели на књижевну периодизацију, замаглујући тако њен засебан и паралелан историјски ток и континуитет, који, испоставило се, јесте био другачији од доминантне друштвено-политичке климе средњовековне Србије. Богдановић овде, упућујући имплицитну критику закључцима Павла Поповића, истиче да старији прегледи српску средњовековну књижевност виде:

> као јединствену целину без унутрашњег развоја и преламања у временским раздобљима; никакве периодизације, заправо, нема. Посматрају се књижевни родови, сваки за себе, мада се ни ту не откривају промене, не виде се историјски ток нити се говори о каквоме развоју, о настајању, промени и нестанку појединих жанрова и целог система старе књижевности; све је статично и формално.[27]

Богдановић инсистира на томе да се, и поред стабилности жанрова, строгом канону и норми литерарног стварања, српска средњовековна књижевност не сме посматрати статично, већ да се мора водити рачуна о унутрашњој, поетичкој и жанровској динамици. Богдановић је указао на кључне чиниоце, које том приликом треба имати у виду:

> Књижевност српског народа у средњем веку плод је његовог друштвеног, политичког и културног развоја у сасвим одређеним историјским условима.

Наступајући са тих позиција, како Татјана Суботин Голубовић истиче,

> Богдановић запажа да су на формирање и развој те књижевности пресудно утицали христијанизација и улазак српског народа у византијску политичку и културну сферу.[28]

---

[27] *Исто*, стр. 99.

[28] Татјана Суботин Голубовић, „Научна оставштина Димитрија Богдановића“, стр. XXX

Периодизација коју овај историчар књижевности предлаже темељи се на симбиози културолошких, друштвено-политичких, стилских начела и чинилаца[29] и до извесног степена је аналогна општој периодизацији националне историје. Она садржи седам раздобља: почеци српске књижевности (X–XII), на путевима самосталног стварања (XIII век), у знаку Свете горе (1300–1389), после Косова (1389–1427), нова средишта књижевне делатности (1427–1459), између традиције и хронике свога времена (1459–1537) и два последња века (XVI–XVII столеће). Он ће у другом делу своје *Историје* живот, дела, ауторе и поетичке особености средњовековне српске књижевности анализирати искључиво у оквиру ове поделе.

Драгоцена за предметно и методолошко одређење Богдановићевог истраживачко-историчарског прегнућа јесте његова докторска дисертација *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*. Истражујући и испитујући улогу Јована Лествичника у старој српској и византијској књижевности наш византолог ће приметити да је спис *Лествица*, иако по својој природи припада монашкој, аскетској литератури, био исто толико драг и обичном византијском читаоцу. То дело је утемељено на непосредном посматрању религиозних појава, дакле, то је „књижевност религиозне праксе“ и самим тим је, како Богдановић тврди, било пријемчивије за читање од било које теолошке елаборације. Тако ће, пратећи рецепцију коју је *Лествица* имала у то време, Богдановић утврдити и какве су културно-историјске везе биле између Србије и

[29] Уп.: „Културолошки моменти се посебно имају узети у обзир у периодизацији старе српске књижевности. Мора се водити рачуна о томе који су посредни друштвени чиниоци утицали да се конституише тип књижевности или стил, систем књижевних облика и жанрова, својствен једном раздобљу. У каквом се односу, на пример, налази појава књижевног жанра српских житија према посебној ситуацији културе српског друштва и државе почетком XIII века? [...] Због својих специфичности, изражених у поетици која почива на општем, универзалном, а не на индивидуалном и посебном, књижевност средњег века не може се посматрати као књижевност новијег доба, у којој се издвајају правци и стилови као год и крупне, самосвојне ауторске индивидуалности. [...] Веће се тешкоће јављају у покушају да се у периодизацији старе српске књижевности примени стилско мерило. Пре свега, категорија ‚стила епохе', као општег обележја које повезује све уметности једног историјског раздобља, не може да буде пресудан чинилац у периодизацији старе српске књижевности. [...] У оквиру средњовековне епохе, која у српској историји траје до XVII века, не могу се разграничити посебна раздобља на основу тога критеријума: стилска физиономија обједињује, а не дели раздобља. [...] Промене у старој српској књижевности су пре свега структуралне и функционалне, а тек онда стилске. [...] У једној таквој периодизацији уважиће се и оне политичке околности које су својим далекосежнијим и свеобухватнијим последицама одредиле општу судбину српског народа. Стога се периодизација старе књижевности делимично поклапа са општом периодизацијом националне историје.“ *Исто*, стр. 106–110.

Византије. Ово проучавање је од неизмерног значаја за тумачење нашег културног наслеђа.

> Кроз студиј Лествице баца се светло на једну важну страну византијског духовног живота, а исто тако на византијски, стваралачки књижевни потенцијал. У исто време, постаје јаснија средина која је Лествицу примила, читала и, изложена њеном утицају, образовала свој духовни лик. То нарочито важи за средњовековну Србију, и за проблем српско-византијских културних односа. Ми данас знамо да су везе између Србије и Византије биле тесне и живе. Међутим, какви су све плодови ових веза на нашем подручју, у чему се утицај Византије све огледа, како се српски човек преко књиге уклапао у византијску духовну сферу, ми не знамо довољно. Највише је учињено на пољу проучавања ликовно-уметничких веза; књижевност је прилично запостављена. А да бисмо дошли до свестраних, дубљих сазнања о духовним и књижевним струјањима између Византије и Срба у средњем веку, неопходно је проучавати византијску књижевност у њеним капиталним делима, непосредно, и то у склопу читавих родова и књижевноисторијских целина.[30]

Богдановић је приредио четири фототипска издања старих рукописа, сматрајући да је то најадекватнији начин за издавање најстаријих богослужбених књига и других споменика. Таква истраживања резултирала су Богдановићевом капиталном студијом *Најстарија служба Светом Сави*. Дело је резултат његовог интересовања за књижевно стваралаштво монаха Теодосија. Проучавајући традицију која је претходила Теодосијевом раду, Богдановић је закључио да су се у српској књижевности пресудни утицаји одиграли управо у XIII веку, јер су у то време према византијским узорима у нас настали химнографски и житијни списи. Такође, он је поређењем структуре и садржаја служби посвећених Светом Сави у XIII веку, желео да утврди њихов хронолошки редослед, а тиме да сугерише и њихову унутрашњу динамику и повезаност.

Незаобилазан са спознавање нашег средњовековног наслеђа је и Богдановићев преводилачки рад једног дела старе српске књижевности на савремени језик. Поред превода отачког списа *Лествице* са старогрчког језика, у сарадњи са Ђорђем Трифуновићем, Богдановић је прикупио и превео на савремени језик, истовремено и пренео на српскословенски у савременој транскрипцији 24.000 стихова. Тако је настало тротомно издање *Србљака,* капиталног зборника старе српске црквене поезије. Приређивачи су с тим у вези уприличили студију *О Србљаку* (1970) у којој Богдановић текстом „Византијски књижевни канон у ср-

[30] Димитрије Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, књ. 11, Византолошки институт, Београд, 1968, стр. 4.

пским службама средњег века“ прегледно и прецизно описује поетику старог црквеног појања. Том приликом, правећи пресек поетичких одлика овог жанра, Богдановић опширно и систематично предочава један од својих основних истраживачких постулата – нераскидиву књижевнодуховну везу између Византије и Србије у средњем веку.

> Ови општи метафизичко-теолошки постулати византијске естетике од пресудног су значаја за разумевање многих проблема византијске, а посредно и старе српске књижевности. [...] Овај приказ византијско-словенске службе, разуме се, далеко је од тога да буде исцрпен. Али, чини ми се да ипак пружа довољно јасну слику у погледу односа између византијског и старог српског духовног песништва. Ту нема двоумљења: између та два песништва постоји један суштински па и формални (само не језички и мелодијски) идентитет.[31]

Уз *Србљак*, значајни су и његови преводи Теодосијевог *Житија Петра Коришког* и поп–Пејино *Житије Георгија Кратовца* и *Душановог законика*. Ту можемо убројити и његов сакупљачки и преводилачки рад који је своју синтезу добио у књизи *Шест писаца XIV века: Григорије Рашки, Јаков Серски, Силуан, Непознати Светогорац, Монах Јефрем, Марко Пећки*.

Као вишестрани истраживач, Богдановић се интересовао и за споменике средњовековног српског права. Сматрајући да је добро познавање извора темељ сваког истраживања, Богдановић се и у области проучавања средњовековног права држао проверене методологије рада – текстолошких и археографских истраживања. Том приликом, текстолошко проучавање споменика, којим су се руководили старији истраживачи, Богдановић предупређује увођењем системског кодиколошког приступа рукописном наслеђу и опис рукописа, не би ли се начинио што бољи, структурални и језички увид у преписе правних докумената и изродила њихова класификација. При томе, он је инсистирао на паралелном увиду између извора на грчком језику и превода на српскословенски, јер би се тако лакше могао утврдити архетип српског превода.

Богдановићев широк истраживачки замах и свеобухватан и дубок поглед на српску културно-историјску и идеолошку парадигму заокружен је *Књигом о Косову*. Ово Богдановићево дело представља једно опсежно, разложно и, надасве, драгоцено сведочанство у разумевању постанка, положаја и историје јужне српске покрајине, као и антагонизма Срба и Албанаца, које је Богдановић изузетно осећао. Богдановић

[31] Димитрије Богдановић, „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века“, *О Србљаку: студије*, СКЗ, Београд, 1970, стр. 100 и 123 и *Студије из српске средњовековне књижевности*, СКЗ, Београд, 1997, стр. 237 и 261.

аргументовано, из историјског, етничког и културолошког аспекта, пружа једну интерпретацију српско-албанских односа као још тада (књига је објављена 1985. године) горућег политичког и државног проблема, сматрајући да је стање на Косову и положај народа на том терену „плод једнога дуготрајног историјског збивања“,[32] те и да је питање Косова, историјски увек актуелно, „већ само по себи до крајњих граница историзовано“.[33] Тако ће у овој књизи из Богдановића проговорити она спознаја коју један, нажалост, ретко објективан историчар може да изрекне:

> Историјом се добрим делом разјашњава садашњост; али се и нашим временом, из перспективе овог тренутка, многа збивања у прошлости разумевају боље, и тек у садашњости добијају прави и завршни смисао.[34]

На готово идентичан начин у идејном смислу Богдановић ће, инспирисан Лихачовљевим историјским перспективизмом, формулисати и књижевноисториографски модел проучавања историје једне књижевне епохе и њеног валидног разумевања, без обзира на то у ком времену један историчар ту књижевност чита и истражује:

> Ми бисмо рекли: ствари треба посматрати у дијалектици историјског развоја. Не постоји могућност да прошлост посматрамо потпуно слободни од нашег времена, од садашњости. Такво посматрање и када би било могућно, не би било добро нити би водило одређеном историјском сазнању. Остварење једне прошле епохе има одређено историјско значење само кроз свој однос према свим потоњим епохама. Оно открива своју праву суштину, историјску суштину, само у поређењу с другим остварењима, у посматрању свога трајања и преображавања. Мора се испитивати наша, модерна резонанца, управо – онај доживљај средњег века који је плод уметничке сензибилности двадесетог столећа. У томе је пут поновне и стваралачке потврде средњовековне литературе.[35]

6.

Историчар средњовековне књижевности, који ће, како Палавестра истиче, на трагу Богдановићевих проучавања наставити рад на средњовековном књижевном наслеђу јесте Ђорђе Трифуновић (1934). Истовре-

[32] Димитрије Богдановић, *Књига о Косову*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1985, стр. 4.

[33] *Исто*, стр. 3.

[34] *Исто*, стр. 5.

[35] Димитрије Богдановић, предговор у: Дмитриј Сергејевич Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967, стр. VIII–IX.

мено истраживач и професор на Универзитету, Трифуновић ће се у свом књижевноисторијском и критичком послу усредсредити на тумачење и истицање уметничких квалитета старих књижевних споменика, не занемарујући, при томе, ни историјску проблематизацију и продубљивање знања о почецима српске писмености и просторним и временским оквирима у којима она опстаје. Ђорђе Трифуновић, као и Димитрије Богдановић, критикује једнострани историографски метод:

> Од Руварчевог времена па до наших дана књижевна дела и писце углавном испитују историчари. Тражење историјских сведочанстава и извора у уметничким делима захватило је и књижевну историју, те су студије старе књижевности изгубиле ионако несигуран и магловит правац.[36]

Препознајући афинитете нове генерације читалаца и истраживача, Трифуновић ће захтев за концептуалним и идејним померањем ка књижевноестетској интерпретацији првих књижевних споменика верификовати у зборнику *Стара српска књижевност*. Идеја водиља Ђорђа Трифуновића у састављању овог зборника радова о старој књижевности јесте чист уметнички критеријум којима су се водили аутори текстова. Он ће истаћи да и поред важности који има историографски и текстолошки приступ, без којих иначе није могуће сагледати и разумети стару српску књижевност, „савременог читаоца све више занимају естетске и уметничке вредности старе књижевности.“[37]

Наравно, текстолошке анализе овом немирном истраживачком духу и „поузданом тумачу главних достигнућа старе српске књижевности“[38] нису стране. Наиме, Трифуновић се позабавио објављивањем сакупљених записа о кнезу Лазару и Косовском боју.[39] Представљајући сваки споменик понаособ, он је извршио темељну анализу и опис самих рукописа, како са филолошког, поетичког, жанровског, тематско-мотивског, тако и са историјског и естетичког становишта. Приређивач је,

---

[36] *Стара књижевност: зборник радова*, приредио Ђорђе Трифуновић, Нолит, Београд, 1965, стр. 6.

[37] *Исто*, стр. 7.

[38] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, том II, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 653.

[39] Ђорђе Трифуновић, „Косовски бој у српској средњовековној књижевности“, *Рашка: часопис за књижевност, уметност, науку и културу*, год. 19, бр. 25, 1989, стр. 19–26; Ђорђе Трифуновић, *Житије Светог кнеза Лазара*, Међународни славистички центар Филолошког факултета, Београд, 1989. Потом, *Служба Светом кнезу Лазару*, приредили Ђорђе Трифуновић и Ирена Шпадијер, Београд, 1989. Такође, Ђорђе Трифуновић, *Српски средњевековни списи о кнезу Лазару и Косовском бој*у, Багдала, Крушевац, 1968, као и Ђорђе Трифуновић, *Житије и владавина Светог кнеза Лазара*, Багдала, Крушевац, 1989.

како сам истиче, желео да склони стереотипе о томе да овом кругу припадају само похвале, то јест да се ради о једном жанру, већ је и у самим насловима назначио који је жанр за сваки рукопис у питању. На крају, Трифуновић је имао намеру да посредним путем, кроз саме текстове, открије механизме, законитости и условности у стварању култа кнеза Лазара, али и средњовековне поетике.

Неизмерно значајна су Трифуновићева филолошка истраживања и његов рад на почецима српске писмености. Он продубљује историјско време настанка првих писаних споменика, сматрајући да су они настали знатно пре немањићке државе и делатности Стефана Немање и Светог Саве. Том приликом ставља акценат на глагољско наслеђе охридских ученика Ћирила и Методија, које је преживело у нашој писаној традицији неколико векова, али и понавља за Стојаном Новаковићем да је Маријино јеванђеље из XI века споменик од првокласног значаја за штокавски дијалекат.

> Развој српске државе и Српске цркве неразлучиво је повезан са настајањем и укорењивањем српске писмености. Непрекидност владарске линије започиње пре Стефана Немање и наставља се током два столећа владавине Немањића. [...] Тако, када је Немања као владар дошао у Рашку, дуги ток српске писмености од два и по до три века већ бејаше уобличио српску редакцију и српскословенски језик. Неће бити претерано ако кажемо да је Стефана Немању могла да дâ само средина писменошћу већ одуховљена.[40]

Да би верификовао своје тезе, Трифуновић компаративним филолошко-историографским и палеографским методом упоређује и изводи путеве глагољице и ћирилице у српским споменицима пре *Хиландарске повеље* из 1198. године. Пружајући вредне податке о дистинкцији између црквенословенског и народног језика, о токовима развоја српске и бугарске писмености и следећи усмене и писане трагове изворишта првих споменика, Трифуновић је описао један културноисторијски круг и расветлио процесе повлачења глагољице пред ћирилицом, писмом које је након XIV века доминирало овим књижевним простором. Тако је овај вредни баштиник, како Палавестра истиче, начинио „редак књижевни и историјски подвиг“.[41]

Заједничким трудом са Димитријем Богдановићем сакупљајући и објављујући тротомно издање зборника старих црквених песничких

[40] Ђорђе Трифуновић, *Ка почецима српске писмености*, Откривење, Београд, 2001, стр. 6–7.

[41] Предраг Палавестра, *нав. дело*, стр. 653.

записа *Србљак*, Трифуновић ће у пропратној студији *О Србљаку* својим текстом „Стара српска црквена поезија“ (1970) пружити на себи својствен систематичан и свеобухватан начин преглед извора, историје проучавања и превођења, поетичких и типолошких карактеристика, духовних погледа и струјања, тематско-мотивских и структуралних аспеката, принципа изградње светачког култа и виђења светитеља, а све у циљу расветљавања једног важног домена наше стваралачке традиције, који је упркос историјским приликама успео да одржи континуитет.

У књижевноисториографском смислу вредан пажње је Трифуновићев *Азбучник срп̄ских средњовековних књижевних п̄ојмова* (1974), који представља својеврсни научно-терминолошки путоказ за ишчитавање и приступ средњовековном књижевном и културном наслеђу. То је, како и сам аутор у предговору наводи, мање речник, а више зборник основних и неопходних појмова за оперисање непрегледном средњовековном књижевном грађом, али тако да његов домен прелази чисто књижевне оквире и залази у подручја лингвистике, теологије, религијске праксе, црквене терминологије, уметности, итд. Поред овога, *Азбучник* садржи обимну и исцрпну књижевнонаучну литературу и изворе из којих је аутор црпео знања за састављање свога појмовника.

Иначе, Трифуновићева историчарска и истраживачка инспирација за бављење средњовековном књижевности јесте да расветли све непознанице и мрачна места једног периода, али на начин да он буде пријемчив и разумљив, како интелектуалним круговима тако и широј читалачкој публици. У складу са тим он покушава да хронологизацијом и систематизацијом културних и књижевних споменика олакша приступ најстаријим слојевима српске писмености и књижевноуметничким остварењима. У том смислу, не можемо заобићи и његову знамениту студију *Ст̄ара срп̄ска књижевност̄*, која у свом поднаслову у трећем издању, по жељи аутора, садржи реч „*основи*“. Ова студија представља скупину од седам, односно осам есејистичко-критичарских радова у којима је Трифуновић желео да из ширег културноисторијског аспекта приђе књижевноуметничкој мисли средњовековне књижевности. Тако ова књига образлаже који су то битни услови и чиниоци који су утицали на изглед и стваралачке идеје једне књижевне епохе; друштвено-историјски оквир и културноисторијска кретања и везе између Истока и Запада; језичка парадигма, прецизније, утицај српскословенске редакције на писање и обликовање књижевног рада; византијско и античко наслеђе; као и одвијање српско-руских књижевних веза и међусобних утицаја у средњем веку. Дакле, предмет Трифуновићевог књижевноисторијског осврта јесте шири културноисторијски и језички контекст у којем настају и трају средњовековни споменици. Он ће, аналогно Богдановићевим увидима,

са којима води плодотворан дијалог, у свом раду конфигурисати три одлучујућа чиниоца, културноисторијска модела, која су интегрисана у разлоге настанка и трајања српске средњовековне књижевности: „То су – православна вера, трајно духовно зрачење Византије и српскословенски језик.“[42]

У циљу потврде систематичног и синтетичног карактера Трифуновићевог књижевноисторијског критичког прегнућа, али и педагошког залагања да на средњовековно књижевно поље позове већи читалачки круг, свакако ваља поменути хрестоматију његових предавања са скраћеног курса историје југословенских књижевности средњега века одржаног школске 1975/76. године. Та скраћена и студентима прилагођена излагања снимило је, сакупило и транскрибовало неколико студената и публиковало 1976. године под насловом *Кратак преглед југословенских књижевности средњега века*. Ови текстови су постали тако својеврсни увод и водич у сазнања и стицање слике о основним токовима књижевности једног културноисторијског круга.

Узимајући у обзир дотадашња истраживања у области средњовековне књижевности, Трифуновић ће у свом прегледном тексту из 1970. године „Значајније појаве и писци у старој српској књижевности“[43] назначити једно луцидно запажање – да се дела старих писаца не указују само као књижевноисторијско и естетско сведочанство, већ и као илустрација духа и осећања света и човека једног времена. Трифуновић поново помера књижевноисторијске интерпретативне амбиције ка херменеутичким истраживањима. Оно за чиме један историчар књижевности, дакле, треба да трага, поред историјске и формалне стране текста, јесте и колико је један текст, односно уметничко дело одраз свога времена и на који начин га верификује.

7.

Посебним књижевноисторијским и културолошким проблемом – релацијама између писаног и усменог наслеђа у свом вишедеценијском раду бавила се Јелка Ређеп (1936), професор средњовековне књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Фокус и највећи значај њеног научноистраживачког залагања, утемељеног на текстолошком приступу грађи, јесте утврђивање и објашњавање конституисања косовске легенде и приче о Косовском бој у. Њена пажња је усмерена на

[42] Ђорђе Трифуновић, *Стара српска књижевност: основи*, Чигоја, Београд, 2009. стр. 12.

[43] Текст се налази у зборнику *Стара књижевност*, приредио и предговор написао Ђорђе Трифуновић, Нолит, Београд, 1972, стр. 11–30.

откривање усмених и писаних извора, канонизованих и непознатих рукописа, а потом и механизама, временских модификација и варијација, просторних и политичко-историјских законитости и чинилаца који су допринели изградњи једног тако трајног културолошког кода, какав је косовска легенда, а са њом и постулирање светачког култа кнеза Лазара, опредељења за царство небеско као окошталог историјског принципа једног национа, потом култ јунаштва, култ Милоша Обилића и мотив издајства. Овај истраживачки принцип – упоредно синтетичко-аналитичко посматрање генезе неке културноисторијске појаве или биографије из аспекта писаног и усменог слоја традиције Јелка Ређеп ће применити у проучавањима изградње књижевне биографије Сибињанин Јанка (*Сибињанин Јанко: легенде о рођењу и смрти* [1992]), понајпре мотива о рођењу овог епског јунака (*Мотив о рођењу Сибињанин Јанка у нашој старој и народној књижевности* [1964]), потом у проучавању конституисања легенде о краљу Звонимиру (*Легенда о краљу Звонимиру* [1987]) и, најзад, у формулисању перспектива успостављања историјског лика Ђорђа Бранковића (*Гроф Ђорђе Бранковић и усмено предање* [1991]) и историјској релевантности и имагинативно-митским аспектима његових *Славеносрпских хроника*. Осим студија посвећених појединим тематскомотивским слојевима наше усмене и писане литерарне историје, Јелка Ређеп је написала и један систематичан и синтетичан поетички осврт на тежишне тачке канонских дела старе српске житијне књижевности у студији *Старе српске биографије* (2008).

8.

У дијахроној перспективи посматрајући критички и научно-истраживачки замах о средњовековној књижевности, можемо закључити да је смењивање начела, принципа, приступа, а касније и својеврсни методолошки плурализам резултат времена у којем је поједини медијевалиста ту књижевност проучавао и о њој писао. Сва у овом раду назначена методолошка прегнућа, међутим, сведоче да се у науци о средњовековној књижевности формирао један истраживачки континуитет који је подразумевао прогресивну критичко-историјску линију у циљу откривања, расветљавања, тумачења и афирмисања нечега што је од изузетног значаја за спознају и одржање српске културе и идентитета српског народа, најпре са историјског, потом културолошког, а коначно и са уметничкоестетског становишта. Критеријум времена као мерила једне критичарске позиције најјасније ће сагледати и артикулисати Димитрије Богдановић у *Историји старе српске књижевности*:

> Свако време, то се само по себи разуме, тражи свој поглед на прошлост, своју оцену и реч о културном наслеђу; али се та реч мора исказати без оклевања спремно и у сразмерама датога знања, са пуном свешћу да ће даља истраживања омогућити још јаснија и тачнија виђења од онога што се данас може, али и м о р а знати.[44]

Сви напори који су на пољу изучавања најстаријег слоја литерарног наслеђа уложени са мање или више успеха били су у складу са тим књижевноисторијским и културолошким постулатом.

Литература

Богдановић, Димитрије, предговор у: Дмитриј Сергејевич Лихачов, *Поѐтика сѝаре руске књижевносѝи*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967.

Богдановић, Димитрије, *Јован Лесѝвичник у византијској и сѝаро ј срѝској књижевносѝи*, Византолошки институт, Београд ,књ. 11, 1968.

Богдановић, Димитрије, „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века“, *О Србљаку: сѝудије,* СКЗ, Београд, 1970.

Богдановић, Димитрије, „На путевима теоријског проучавања рановизантијске књижевности“, предговор у: Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поѐтика рановизанѝијске књижевносѝи*, Српска књижевна задруга, Београд, 1982.

Богдановић, Димитрије, *Књиѓа о Косову*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1985.

Богдановић, Димитрије, *Историја сѝаре срѝске књижевносѝи*, Српска књижевна задруга, Београд, 1991.

Богдановић, Димитрије, *Сѝудије из срѝске средњовековне књижевносѝи,* Српска књижевна задруга, Београд, 1997.

Јевтић, Милош, *Са домаћим слависѝима*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.

Кашанин, Милан, *Срѝска књижевносѝ у средњем веку*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.

Маринковић, Радмила, „Јужнословенски роман о Тројиˮ, *Анали Филолошкоѓ факулѝеѝа*, књ. 1, Београд, 1961, стр. 9–66.

Маринковић, Радмила, „Како проучавати Данилов зборникˮ, Отисак из зборника радова *Архиеѝискоѓ Данило II и њеѓово доба*, Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. LVIII, Одељење историјских наука, књ. 17, Београд, 1991.

Маринковић, Радмила, *Писах и ѝоѝписах: Аѝобиоѓрафска изјава средњеѓ века*, Нолит, Београд, 1996.

Маринковић, Радмила, *Свеѝородна ѓосѝода срѝска: Исѝраживање срѝске књижевносѝи средњеѓ века*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 1998.

[44] Димитрије Богдановић, *Историја сѝаре срѝске књижевносѝи*, стр. VII

Маринковић, Радмила, „Теолог и филолог пред старим текстом“, *Даница: Српски народни илустровани календар за годину 2001*, Вукова задужбина, Београд, 2001.

Недић, Марко, *Писци као критичари после Првог светског рата*, „Српска књижевна критика“, књ. 16, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975.

О Србљаку: студије, Српска књижевна задруга, Београд, 1970.

Павловић, Драгољуб, *Старија југословенска књижевност*, приредио Мирослав Пантић, Научна књига, Београд, 1971.

Палавестра, Предраг, *Павле Поповић и историјска критика*, „Српска књижевна критика“, књ. 11, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1979.

Палавестра, Предраг, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, том II, Матица српска, Нови Сад, 2008.

Радојичић, Ђорђе Сп., *Српски књижевници од средине XIV до почетка XVIII века*, Југоисток, Београд, 1942.

Радојичић, Ђорђе Сп., *Антологија старе српске књижевности (XI–XVIII)*, Нолит, Београд, 1960.

Радојичић, Ђорђе Сп., *Развојни лук старе српске књижевности*, Нолит, Београд, 1962.

Радојичић, Ђорђе Сп., *Творци и дела старе српске* књижевности, Графички завод, Титоград, 1963.

Радојичић, Ђорђе Сп., *Југословенска средњовековна* књижевност, Матица српска, Нови Сад, 1963.

Радојичић, Ђорђе Сп., *Старо српско песништво (IX–XVIII)*, Багдала, Крушевац, 1966.

Радојичић, Ђорђе Сп., *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, Матица српска, Нови Сад, 1967.

Радојичић, Ђорђе Сп., „Југословенска стара књижевност“, *Зборник за славистику*, Матица српска, Нови Сад, 1973. стр. 144–163.

Радојчић, Светозар, *Текстови и фреске*, Матица српска – Минерва, Нови Сад – Суботица, 1965.

Радојчић, Светозар, *Узори и дела старих српских уметника*, Српска књижевна задруга, Београд, 1975.

Рељеп, Јелка, *Мотив о рођењу Сибињанин Јанка у нашој старој и народној књижевности*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, Нови Сад, 1964.

Рељеп, Јелка, *Прича о бој Косовском*, Матица српска – Улазница, Нови Сад – Зрењанин, 1976.

Рељеп, Јелка, *Легенда о краљу Звонимиру*, Матица српска, Нови Сад, 1987.

Рељеп, Јелка, *Гроф Ђорђе Бранковић и усмено предање*, Прометеј – Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета – Културно-просветна заједница Војводине – Култура – Дуплекс, Нови Сад – Бачки Петровац – Раковац,1991.

Рељеп, Јелка, *Старе српске биографије*: *поетика жанра*, Прометеј, Нови Сад, 2008.

Роман о Троји; Роман о Александру Великом, приредила Радмила Маринковић, Просвета – Српска књижевна задруга, Београд, 1986.
Србљак: службе, канони, акатисти, приредио Ђорђе Трифуновић, прев. Димитрије Богдановић, Српска књижевна задруга, Београд, 1970.
Стара књижевност: зборник радова, приредио Ђорђе Трифуновић, Нолит, Београд, 1972.
Трифуновић, Ђорђе, *Српски средњевековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*, Багдала, Крушевац, 1968.
Трифуновић, Ђорђе, *Стара српска црквена поезија: Белешке о делима у Србљаку*, БИГЗ, Београд, 1970.
Трифуновић, Ђорђе, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, „Вук Караџић“, Београд, 1974.
Трифуновић, Ђорђе, „Косовски бој у српској средњовековној књижевности“, *Рашка: часопис за књижевност, уметност, науку и културу*, Рашка, год. 19, бр. 25, 1989, стр. 19–26.
Трифуновић, Ђорђе, *Житије Светог кнеза Лазара*, Међународни славистички центар Филолошког факултета, Београд, 1989.
Трифуновић, Ђорђе, *Житије и владавина Светог кнеза Лазара*, Багдала, Крушевац, 1989.
Трифуновић, Ђорђе, *Ка почецима српске писмености*, Откривење, Београд, 2001.
Трифуновић, Ђорђе, *Стара српска књижевност: основи*, Чигоја, Београд, 2009.
Wellek, René, *A History od modern Criticism: 1750–1950: The Later Eighteenth Century,* Copyright 1955 by Yale University Press. Seventh printing, August 1968. Printed in the United States od America by The Murray Printing Company, Forge Village, Massachusettc.

Jana M. Aleksić

ACHIEVEMENTS OF SERBIAN MEDIEVAL CRITISM IN SECOND HALF OF 20TH CENTURY

Summary

The paper goes in for providing the place for Medieval Criticism within the framework of Serbian literature and critical History after the Second War. At the beginning of the text we attempted to clear which are the methodological and critical standpoints of Medieval criticism. We constanity keep in mind that the case study of this critical and historical direction is clearly defined, precisely because it may include wide and diverse range of critical and methodological trends. It doesn't cause major problems in systematization of literary criticism. We have list-

ed the most important reaseachers of History of Medieval literature, such as Milan Kašanin, Svetozar Radojčić, Radmila Marinković, Dimitrije Bogdanović, Đorđe Trifunović and Jelka Ređep. Analyzing their studies and contributions to literary science, we attempted to distinguish (emphasize) to what extent and in which direction Serbian Medieval research field developed and expanded in the second half of the twentieth century. Also, we tried to point out that the development and establishment of a scientific research continuity at least in Serbian History of Medieval literature truly happened.

Key words: Medievalism, Medieval literature, old Serbian literature, History of literature, periodization, methodology, critique

821.163.41.09:398

Мина М. Ђурић
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

ЗАШТО ПЕВАЧ НИЈЕ ПЕСНИК?
Токови изучавања српског усменог стваралаштва у другој половини двадесетог века*

Апстракт: У оквиру токова изучавања српског усменог стваралаштва друге половине двадесетог века издваја се неколико сфера фолклористичких интересовања: дефинисање појмова и термина којима се област бави, испитивање односа усмене и писане књижевности, проматрање поетике књижевности усменог постања са становишта теорија информације, теорије комуникације и перспектива мултидисциплинарног приступа делима усмене књижевности, сагледање везе усмене стваралачке традиције и историјске истине. Посебна пажња у раду посвећује се прегледу истраживања појма *певач* у главним цртама кроз проучавања српских фолклориста од педесетих година XX века до данас, који нужно, у складу са природом текста и *Зборника*, не може да претендује на свеобухватност. У раду се запажају промене у методологији приступа појму *певача*. Иако су закључци из истраживања покренутих у назначеном периоду врло блиски (пре свега по схватању индивидуалног стваралачког доприноса у спевавању народног епског певача), типологија методолошког апарата показује значајну разноликост, што доприноси расветљавању најпогоднијe релације – тип методолошког мишљења према посебности и квалитету научног доприноса.

Кључне речи: историја изучавања усмене књижевности, *певач*, *песник*, имитатор, стваралац, индивидуални допринос певача.

Деценија обележавања 200-годишњице *златног доба* српског народног епског песништва[1] на својеврстан начин обавезује да се приступи разрешавању дилеме о (не)могућности приказивања развојне линије ус-

* Текст је настао као резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[1] Неколики српски проучаваоци покушали су да буду крајње прецизни у одређивању интервала *златног доба* српског народног епског песништва: Светозар Матић сматра да је то период од 1761. или 1774. до 1820. године. Миодраг Поповић интервал одређује врло слично, али као најважнији период издваја време од 1804. до 1815. године, док Павић прво *златно доба* народног епског песништва смешта у књижевност и уметност барока.

меног стваралаштва, као и српске књижевноисторијске, књижевнотеоријске и књижевнокритичарске мисли посвећене усменој књижевности и фолклору, старе такође скоро два века. На почетку новог столећа, у циљу указивања на везе прогресивних мисли протеклог истраживачког полувековља и његове систематске методолошке приступе рекапитулираће се резултати једне фолклористичке епохе, а осврtом на жива полемичка казивања о жаришним темама поетике усмене књижевности начинити покушај да се креативно споји неколико генерација научних прегалаца друге половине XX века.

Књижевноисторијска критика, поред класичних изучавања историје књижевности, обухвата фолклористику, медијевалистику и компаратистику (Радуловић 2013). Ове три врсте књижевне критике, методи, као и предмети њиховог интересовања међусобно се преплићу, повезују разноврсним синтезама о културној и књижевној прошлости, али и погледима на актуалну књижевну праксу, приступима новооткривеној грађи или сортирању познате. Критички метод којим се усмерава тумачење усмене књижевности према типу обележен је, дакле, као историјски, а према предмету истраживања као фолклористички. У односу на класичне позитивистичке приступе критички метод у истраживању фолклористике у последњих педесет година иновиран је идејама новијих методологија тумачења књижевности.

Досадашњим прегледима српске књижевнокритичарске мисли о фолклору његови проучаваоци нису издвојени заједничком књижевном школом, методом, приступом или идејама.[2]

Већ је Павле Поповић, велико име историјске критике краја XIX и почетка XX века, назначио нека од модерних изучавања и приступе фолклористици. Ненад Љубинковић пише о Поповићевом *Преīледу срīпске књижевносши*, посебно се занимајући за одељак посвећен прегледу народне књижевности и његовој рецепцији. При томе, Љубинковић закључује да је прегледу народне књижевности Поповић дао више про-

[2] У овом случају мисли се пре свега на прегледе типова књижевне критике и њихових представника који су доступни у едицији „Српска књижевна критика" у 25 томова. У различитим томовима заступљени су и проучаваоци који су се бавили фолклором, нпр. Војислав Јовановић, Тихомир Ђорђевић, Никола Банашевић, Веселин Чајкановић, али нигде нису представљени као они чији је доминантан метод био историјски, а грађа фолклористичка. Са друге стране, *Исшорија срīске књижевне кришике* Предрага Палавестре установљава неколика битна имена српске фолклористике и њихова постигнућа, међу којима се у последњих педесет година, према спољашњим околностима рада и деловања, запажају две доминантне линије: предавачи Народне књижевности на Катедри Филолошког факултета Универзитета у Београду (Латковић, Недић, Милошевић Ђорђевић, Пешић) и истраживачи усменог стваралаштва Института за књижевност и уметност у Београду (Ђурић, Крњевић, Матицки, Љубинковић).

стора него што је то урађено у било којим пређашњим историјама, а да су укључени најновији научни, као и још необјављени Поповићеви резултати (Љубинковић 1986: 301). У Поповићевом периоду већ је испитиван однос поезије према историји, поготово у домену препознавања о којим је историјским личностима реч и колико је удела историјског, а колико легендарног у њиховом изграђивању, што ће бити једна од тема истраживања и фолклориста друге половине XX века. Међутим, Поповић промућурно уочава да се у проучавањима ишло и даље: према бележењу мена косовског циклуса, мотива песама, тражењу извора, везе са страном и старом књижевношћу, ка означавању историје као порекла многобројних знања, посебно у радовима Серензена, Руварца и Томића, којима се Поповић користио (в. Љубинковић 1986: 301), што све заправо најављује многобројна поља и сфере интересовања каснијих двадесетовековних изучавалаца фолклора. Дакле, већ је у Поповићевом случају понуђено синтетичко сагледавање предмета, које је установило темеље модернијем и исправнијем изучавању народне књижевности (Љубинковић 1986: 316).

Преглед српске књижевности Павла Поповића представља и врсту педагошког заокрета: уведена је одредница *циклус*, као и појмови *неисторијских* и *историјских песама*, које је даље разврставао и аргументовао Видо Латковић, творац првог уџбеника из народне књижевности на овим просторима (в. Самарџија 2010: 7). Палавестра овакав приступ открива као назнаку нових тенденција у отварањима усмене књижевности ка етнологији, фолклору у ширем смислу, уз одабир методолошких подстицаја потеклих из семиотике, етнолингвистике и културне антропологије, који замењују пресахлу позитивистичко-филолошку школу (в. Палавестра 2008: 665). Тиме као да се стабилизује пут, не само модерној научној већ и педагошко-предавалачкој фолклористичкој мисли, која поступно, а темељно, у тумачењу разоткрива митске и архетипске слојеве значења и порекла песничких слика, и то од генерација Т. Ђорђевића до А. Лорда и најмлађих фолклористичких наштаја (детаљно в. Палавестра 2008).

Окретање књижевне критике према антропологији једно је од основних обележја Чајкановићевих студија, које су, као пионирске у проучавањима мита и религије код нас, настајале по узору на културно-антрополошке творевине као што је Фрејзерова *Златна грана*, Фројдов *Тотем и табу* (Палавестра 2008: 317). Новине у Чајкановићевом приступу Палавестра даље уочава „у трагању за дубинским слојем у тексту, прикривеним унутрашњим формулама и формама“, у одбацивању филолошког приступа и граматичке интерпретације, приближавању семиотици и семантичким проучавањима појава, са сталном тежњом ка

изразито компаратистичким методама, плуралистички склопљеним од достигнућа историје, археологије, лингвистике, етнологије (в. Палавестра 2008: 319). То све, према Палавестри, и чини дефиницију Чајкановићеве научне обузетости предметом, који је, са једне стране, културна антропологија, са „продором модерног духа у митско наслеђе", а са друге, „комбиновани тотални метод који повезује традиционалне и модерне форме културног наслеђа" (в. Палавестра 2008: 319).[3]

1. Токови изучавања српског усменог стваралаштва у другој половини двадесетог века

Генерација изучавалаца фолклора српског књижевног и културног ареала, која је деловала од педесетих година XX века, настојала је да открије нове методе и теоријске подстицаје за развоје своје научне стратегије; стога је и мењала реторику научног рада, стилистику и усмерења своје књижевне мисли. Други округли датум, Вукова и вуковска 200-годишњица, обележена 1987. године, била је кључна за покретање нових теоријских разматрања, поготово у односу *усмено/писано*, тако да се може сматрати својеврсном прекретницом на пољу фолклористичких изучавања друге половине XX века (в. Петровић 1988).

Предложена периодизација књижевнокритичарске мисли на одсеке до 1980. године и после ње,[4] односно на правце означене као *неомо-*

[3] Митолошку теорију генезе мотива, као и *геолошко разгртање* фолклористичке грађе и појединачних скривених значења у нашој средини заступали су Нодило и Руварац, који су се „појавили касније у односу на европске токове", али су, као врло снажан и изразит огранак фолклориста, подстакли Веселина Чајкановића „на разврставање слојева традиције", што је као финале истраживања научној јавности постало доступно, анахроно, услед касног приређивања, тек шездесетих година XX века. Ова *златна вертикала* пресудно ће утицати на истраживачка опредељења Хатице Крњевић. Зоја Карановић своја истраживања обреда и ритуала у концепцији жанрова усмене књижевности заснива на комбинацији фолклористичких, етнографских, антрополошких и митолошких приступа (в. Карановић 2010).

„Заговорници миграционе школе били су Стојан Новаковић и Ватрослав Јагић", са „занимањем за паралелне мотиве и сижее, узајамно деловање писане и усмене речи". Наставак размишљања о миграцијама мотива на европском нивоу резултирао је формирањем „историјско-географског метода" који су засновали Арне и Томсон, следбеник финске школе, сачињавајући Арне-Томсонов *Међународни каталог типова*, док се „на основу сабраног приповедног материјала правио индекс интернационалних мотива" (наводи према прегледу из Самарџија 2011а: 31 и даље).

[4] Овде се мисли на периодизацију коју је у свом раду, изреченом као уводно разматрање на Округлом столу Института за књижевност и уметност у Београду поводом могућег наставка едиције „Српска књижевна критика" у 25 томова, понудио Милан Радуловић (Радуловић 2013; погледати текст Милана Радуловића у овом *Зборнику*).

дернизам и *постмодернизам*, могла би, донекле, да се одржи и на пољу изучавања фолклора, поготово када се поједини Љубинковићеви ставови, уобличени око 1987. године, самере у односу на неке од водећих филозофских постмодернистичких теорија. На први поглед можда звучи непојмиво, али ако се направи мањи експеримент, па се Деридина дела *Писање и разлика* (Derida 2007, прво издање 1967) и *Глас и феномен* (Derida 1989) ишчитају у контексту Љубинковићевих тумачења односа *усмено*/*писано* из есеја који су обједињени у фолклористичким студијама *Траīања и одīовори*, добијени резултат заправо сведочи о „постмодерности" овога фолклористе (детаљније в. у Ђурић 2013: 87–126). Стога је могуће поставити питање и о валидности друга два аналогна термина – *неофолклоризам* и *постфолклоризам*. Неофолклористи су кроз своја изучавања поставили неке од нових метода у приступу фолклору, и то кроз комбинације из европске, америчке литературе, али и одјеке руског формализма, архетипске критике, стилистичке, структуралистичке теорије, семиотике, коришћених у проучавању односа усмене и писане књижевности, усмене књижевности и комуникације. Посебно су утицаји ставова страних теоретичара усмене књижевности (о односу комуникације, текстуре, текста и контекста), добро и приљежно припремали обрт за новија фолклористичка стремљења у Срба осамдесетих година XX века.

Ишчитавањем полувековног критичарског деловања српских фолклориста запажа се неколико типова недоумица према којима су се истраживачи у својим теоријским текстовима, пре непосредних приступа грађи, полемички и критички односили:[5]

1.1. Појмови и термини фолклористике разматрани су у неколико наврата, у строгој вези са поетиком усмене књижевности. Матицки сматра да су ти појмови неразјашњени, да ометају доследна и до краја изведена тумачења народних песама, прозе и осталих облика усменог стваралаштва, правећи конгломератну забуну именовањем: *од īростонародних īесама, срīских народних īјесама, јуначких народних īјесама, женских народних īјесама, народноī блаīа, нашеī еīа, нашеī народноī еīоса, срīскоī јуначкоī еīа, осмерачке еīике, народне īоезије, усмене īоезије, усмене народне īоезије* (Матицки 1989: 10). Скоро сви научници који су се бавили овим питањем,

[5] Следећи део рада формиран је као нека врста полилога о издвојеним проблемима проучавања српске народне (усмене) књижевности које је у свом тексту прегледно представила и енциклопедијски образложила Нада Милошевић Ђорђевић (в. Милошевић Ђорђевић 1996а: 1–8).

слажу се да се и наведени појмови и одређења смештају у контекст парадоксалне проблематичности термина *народна књижевност*, *књижевност усменог постања*, односно термина *усмена књижевност*, као и питања његове идеолошке и културолошке одређености.[6] С тим у вези, најзанимљивија су новија истраживања Ненада Љубинковића у којима се користи термин *такозвана народна књижевност*. Нада Милошевић Ђорђевић препоручује термин са којим је сагласна већина савремених научника, а у питању је термин *фолклор*, и то пре свега због његове универзалности и ширине, која обухвата материјалне и духовне области традиције (Милошевић Ђорђевић 1998: 1).[7]

1.2. Однос усмене и писане књижевности: према Матицком (Матицки 1989), истражује се учесталија форма певања на народну, контекст грађанских песмарица,[8] међусобни утицаји народне и писане књижевности, повратни утицај народне књижевности, тзв. *литерарна ренесанса народне поезије* (према Шмаусу и Влаховићу), *повратни* (са додатком *књишки*) *утицај епског певања* (Драгутин Костић). Нада Милошевић Ђорђевић сматра да усмену књижевност треба проучавати „у континуитету са писаном и установити заједничке тачке оба поетска система" (Милошевић Ђорђевић 1996а: 2), са посебним истицањима везе народне и средњовековне књижевности, у контексту *усмено/писано*. У оквирима проматрања проблема оригиналности, прерада, преписа и компилација, тумачење ауторства заједничко је поље сусрета медијевалиста и фолклориста. Најстарији слој народне епике читавог јужнословенског ареала баштини небројано мотива из старозаветне и новозаветне апокрифне традиције, што представља још једну битну спону за проучавање односа *усмено/писано*, народне и средњовековне књижевности. Кроз анализе најстаријих записа које је начинио Мирослав Пан-

[6] За питања класификације и терминологије усмене књижевности погледати и студију Снежане Самарџије (Самарџија 2010: 1–22).

[7] Термин *фолклор* први користи Вилијем Џон Томс 1846. године, а употребљаван је у европској и америчкој науци, посебно у руским научним круговима након Октобарске револуције. Међу првима код нас термине *фолклор* и *фолклористика* употребљава Тихомир Ђорђевић, и то да означи науку, као системско проучавање народа, особина, живота, медицине, праве поезије, али и као знање о томе (наведено према Самарџија 2007: 32).

[8] О грађанској поезији као *комонвелту усменог и писаног* детаљно в. Клеут 2012.

тић, однос *усмено/пӣсано* расветљава се и у традицији XV, XVI и XVII века. Миодраг Матицки наслања се на неке од идеја и наставља овај тип истраживања, усмеравајући га пре свега на XVIII и XIX век и пишући о до тада мало проученим алманасима и календарима (в. на пример Матицки 1996: 91–95).

1.3. Издвајање песничких индивидуалности: Зашто певач није песник? У патријархалним срединама ауторство није истицано, а тек у XIX веку певачи постају самосвесни и издвајају се из колектива, и то не само као добри извођачи већ и као аутори нових песама (в. Матицки 1982). Последњих педесет година у српској фолклористици посебно се напредовало у истраживању особености појединих певача (одлика спевавања Филипа Вишњића, Тешана Подруговића, слепе Живане, старца Милије и старца Рашка). На тај начин поново је актуализовано питање диференцираних приступа народној књижевности:[9] а) кроз уверење да је народна поезија производ јединственог стваралачког духа народа и њене поетске законитости, што имплицира окрет према домену савремених теорија, истраживању законитости настајања и развијања епских песама, мењању устаљених општих места и стајаћих стихова, издвајању формула, утврђивању законо-

[9] Као зачетник књижевноисторијских и теоријских изучавања усмене књижевности кроз однос *пе̄вач/пе̄сник* узима се Вук Караџић. Даља истраживања преузимају Мурко, Пари и Лорд, а теренским радом баве се и Банашевић, Матић, Латковић, Недић. Снажан налет ове теме обухватио је тридесете године XX века и приступе Чајкановића, Б. Поповића, Барића, Димитријевића, али се углавном полазило од појединих песама и објашњења кроз уочавања одређених својстава у поступку међу певачима. Педесетих година покреће се знатније питање индивидуалног учешћа појединаца у уметничком обликовању песме (Матић, Банашевић, Латковић), а систематски питању приступа Недић, узевши за предмет Вукове певаче и анализирајући уметнички допринос сваког од њих (наведено према Пешић 1986: 149–154). Својим занимањем за изворе и изворнике Недић је начинио кључан прилог о Вуковим певачима, историји и поетици усменог песништва, у којима уочава одлике формулативности и варијантности. Посвећујући се подробном пропитивању Недићевог кључног дела о Вуковим певачима, Радмила Пешић маркира корене изучавања питања певача, као уметника усменог песништва, које сеже од хомерског питања, статуса „средњовековне витешке епике, шпанске и француске", а наставља се прегледом „руске научне школе", кроз деловање Пропа и Пидала, који „разлучује теорију књижевног традиционализма од теорије књижевног индивидуализма" (в. Пешић 1964: 5). Допринос Матицког у изучавању певача огледа се у неколиким прилозима које је посветио Вуковим певачима (старцу Рашку, слепој Живани, старцу Милији, као певачу и песнику), односно начину грађења епа о устанку, са Филипом Вишњићем као централном фигуром (Матицки 1982).

тости функција, композиције, дијалога, проучавању варијаната; б) кроз приближавање изучаваоцима који о певачима пишу и говоре као о значајним песницима нашег романтизма, па чак захтевају да у читанкама и историјама књижевности буду представљени као посебне песничке индивидуалности; ова школа бави се издвајањем песама истог певача, установљавањем његовог поетског речника, указивањем на доприносе појединих певача у грађењу певачког израза (о претходним одређењима детаљно в. Матицки 1982).

Савремени тренутак не би требало да се приклони искључиво једном или другом самерању односа *īевач/īесник*, већ да уз мултидисциплинаран приступ и помоћ историје, социологије, лингвистике, етномузикологије, начини свестрано образлагање проблема. Промене у схватању односа *īевача* и *īесника* јавиле су се најснажније у последњих педесет година изучавања српске фолклористике. Први преврати у тумачењу наступају већ са структуралистичком лингвистиком, у радовима Пјотра Богатирјова и Романа Јакобсона.

1.4. Посматрање теорије усмене и писане књижевности са становишта теорија информације и комуникације: У најновијим приступима, поготово англоамеричке школе слависта, мање су релевантни анонимност аутора, традиционалност форме, варијанте, а све више облик постојања стваралаштва и три извантекстовна елемента причања и певања: интонација, гест и контекст. Усменост у контексту теорија информација и комуникација, као најава постфолклоризма и нових облика усмене текстуалности, формира се као став око 1975. године у делу Кирила Чистова и указује на извор разлика у односу на писани тип комуникације, који се сада поставља као кључан (Чистов 1975, в. и Милошевић Ђорђевић 1996а: 4). Према Чистову, фолклорна дела се остварују у комуникацијском ланцу, при чему настаје механизам традиције. Чистов сматра да је усмена књижевност контактна природна уметничка комуникација, која се остварује говором, а повезана је са вантекстовним елементима. У овом смислу текст чува и информације о култури, одабире и типизације које су резултат вековитог уметничког апстраховања (за претходно в. Милошевић Ђорђевић 1996а: 4). На становиште Чистова надовезује се дело Валтера Онга и ставови о односу усмене, писане, штампане и дигитализоване цивилизације, типу стварања према основном облику комуникације и текстуали-

зације (в. Ong 1986; Ong 2002), а затим и Фолијеви ставови о хомологијама интернет сфера и усмене комуникације (Foley 2011: 651–668). Свеобухватни приступ фолклору даје и Алан Дандес (Dandes 1980, в. и Милошевић Ђорђевић 1996а: 4), истичући да се приликом анализе фолклорног дела посматрају текстура (лингвистичко остваривање), текст (варијанта) и контекст (друштвено окружење). У вези са овим теоријским поставкама, а пре неких од њих, Радосав Меденица током 1975. и 1976. године уобличава претпоставке о односу усмене књижевности и комуникације (Меденица 1975). Пре дефинисања теорије комуникације, у односу певача, рецитатора епске песме и слушалачке публике, Меденица тражи суштину усменог стваралаштва. Промишљајући друштвену функцију народне епске песме, Меденица говори да је песма крајња завршна фаза, резултанта многих компонената, које условљавају средина, менталитет, културни ступањ и певач. После таквог закључка као да се инсистира да живи заправо једна књижевност, испреплетан комуникативан ток *усменог* и *писаног*. Драгоцена запажања о утицају начина комуникације на структуру уметничког дела у усменој и средњовековној књижевности, као и о неким недоумицама у проучавању средњовековне књижевности, кроз своје радове нуди и Радмила Маринковић (Маринковић 1977; Маринковић 2009).

1.5. Мултидисциплинаран метод за приступ делима усмене књижевности: Синкретичност жанрова усмене књижевности подстиче изучавање из више различитих перспектива – етнологије, историје, националне културе уопште (Милошевић Ђорђевић 1996а: 6). Фолклористи нису само књижевници, већ се баве и другим областима (балканологијом, етномузикологијом), у оквирима од националног до упоредног, међународног. С тим у вези, и лексиконске одреднице постају нова методолошка јединица и својеврсни превратв у начину размишљања и приступа фолклору. Лексиконом је иначе изузетно сложено пратити непрекидан развој српске усмене књижевности и њене књижевнокритичарске мисли. Народној књижевности ауторке речника (Милошевић Ђорђевић, Пешић) пришле су прилагођеним средствима из књижевне историје, теорије и критике, анализирајући грађу, али истовремено приказујући и теоријске појмове. При томе су се користиле и спољашњим и унутрашњим приступом, узимајући у обзир и биографски метод у изучавању ства-

ралаца-певача. Детаљна библиографија радова, часописа и публикација овај лексикон одређује као незаобилазно штиво свих генерација изучавалаца фолклора (за претходно о *лексикону* детаљно в. у Златковић 2011). Сродан превратy у методичко-методолошком смислу чини и Латковићев уџбеник *Народна књижевност*, који су сарадници припремиле Нада Милошевић Ђорђевић и Радмила Пешић. Латковић ту на пријемчив начин даје прегледе карактеристика усмене књижевности, варијаната, друштвених услова за њихов развитак, прелазне форме од усмене ка писаној књижевности, њихову класификацију. Методологију изучавања српске усмене књижевности посебно богати перспектива других народа и сагледање проблема из њиховог контекста. „Током друге половине XX века већа је пажња посвећена преводима прозне грађе других народа"; стварала су се издања „немачких, руских, финских, америчких, корејских, кинеских, јапанских" народних творевина, махом „намењена најмлађим читаоцима", али и широј читалачкој публици и стручњацима (в. Самарџија 2011: 42). Увиђа се још да се чланци фолклориста барем два пута постављају у центар научних интересовања: о покренутим питањима или компаратистичким самерањима проговара се у тренуцима када се текстови појаве у периодичним издањима, као и када се после неког времена поново сабирају у опсежније публикације, какве су монографије.

1.6. Однос усмена традиција/истина: Образлаже се „превласт поетског над голим историјским чињеницама", уз свест о „својеврсној рецепцији усмене традиције као веродостојне историјске истине, и то у жанровима као што је епска поезија, културно-историјско и историјско предање" (в. Милошевић Ђорђевић 1996а: 6, као и Милошевић Ђорђевић 1996б). Поред Наде Милошевић Ђорђевић овом питању своја истраживања посветио је и Миодраг Матицки.[10]

[10] Нада Милошевић Ђорђевић у својим истраживањима сведочи о народној историји, односно хроници као важном чиниоцу у стварању *неправих* народних песама, дефинишући да је „епска песма у свом дубинском, идејном слоју *народно мишљење* о догађајима и личностима, а њен појам истине је толико сложен зато што је обојен осећањима, и што се догађаји морају прилагодити законима уметности" (Милошевић Ђорђевић 2009: 188). Истражујући историју и традицију у раду о *Девојци и Шишману*, Нада Милошевић Ђорђевић показује како су се сменили различити догађаји док песма коначно није записана, објединивши их све као једну врсту амалгмана, иако они показују историјске реминисценције и аналогије са неким другим песмама и компли-

Превратуприступумедијевалистицији подразумеварадДимитрија Богдановића, почетак разматрања ставова руских теоретичара средњег века, напредовање од старије текстолошке традиције до заокрета у проучавању средњовековне књижевности као поетичког система. Такав методолошки преокрет у изучавању усмене књижевности уочава се у напуштању спољашњег (биографског, текстолошког) принципа и окретању ка унутрашњем принципу тумачења књижевности, у распону од историјског до културолошког оквира. Посебан методолошки заокрет (од позитивистичких, биографских приступа тексту ка изучавању поетике усмене књижевности) начињен је управо током последњих педесет година, уз подразумевање проблемског приступа природи предмета, без обзира на то да ли је у питању кабинетски или теренски рад, тј. да ли се у истраживање улази са теоријског плана на једној страни или директног приступа грађи на другој. Како су назначене ближе интертекстуалне и поетичке везе усмене и писаних књижевности свих епоха, као и позајмљивање методологија изучавања из писаних у усмену књижевност, додатно „преливање" поетике *писаної* на поетику *усменої* и обрнуто још ће се снажније актуализовати у сфери питања „зашто певач није песник?".

2. Зашто певач није песник? Појам певач у проучавањима српских фолклориста друге половине XX века

„...ако је за тај посао."
(Вук, СНП I: 560)

Од педесетих година XX века започиње *нови талас* у фолклористичким проучавањима појма *певач*. Скоро да није постојао изучавалац српске усмене књижевности који није оставио барем једну студију у вези са овим проблемом, а неки од њих су и читаве циклусе својих истраживања усмерили ка тој теми. Иако су методологије приступа певачу у последњих педесет година врло различите, постоји заједнички циљни оквир

кованепроцесекојиуказујунаособеностистварањаиразвојаусменепоезије(Милошевић Ђорђевић 1986: 139–148). Матицки се бави изучавањима Карађорђа у усменој и народној историји и разазнаје слојеве из којих је његов лик изграђен, закључујући да се казивања и сећања људи из народа о Карађорђу разликују од писане историје прве половине XIX века, односно од писане књижевности која је ближа епској народној песми. Матицки посвећује посебну монографију теми *историја као предање*: усменом памћењу и начинима преношења историје кроз анегдоту коју, по Матицком, не треба одвајати од специфичног облика предања, усмене верзије историје, у којој значајну улогу изворника има народно памћење (в. Матицки 1999).

тумачења који их групише у целину модернијих интерпретација у односу на неке претходне. Наведено се пре свега тиче схватања народног, епског певача као самосталног уметника, ствараоца, песника. Истичући врло конкретне поетичке особине певача-стваралаца, приказане студије у овом раду чине *трећи талас* поимања *певача* у традиционалној науци о усменој књижевности.[11]

2.1. У почетку беше Вук

Вук о певачима сведочи у Предговору прве књиге Лајпцишког издања (1824) и четврте књиге другог издања у Бечу (1833). Уколико би се анализирали Вукови, током година рада, променљиви ставови о певачима, могао би се успоставити својеврстан развојни низ који би одговарао развојном ставу српске науке о усменој књижевности у вези са овом темом током протеклих стотинак година. Док у првој *Пјеснарици* нема имена Вукових певача, у другој се она већ јављају, а у Предговору издања из Лајпцига налази се и Вукова подела певача према *начину спевавања*, на гусларе и казиваче, односно према *таленту*, на добре и рђаве.[12] Узорни певач, за Вука, јесте онај који казује редом, а казано повезује у заокружену целину (Милошевић Ђорђевић 2002: 34–35). Идеје о поезији као божанском надахнућу које је изразио у *Пјеснарици* Вук временом мења, као и Хердерову идеју о талентованим појединцима у народу чија песма: „идући од уста до уста, расте и кити се, а кадшто се умањује и квари" (Вук, СНП IV: 407). Према Вуку, „добар певач и рђаву песму поправи према осталим песмама које он зна", иако је „свака народна песма добра и лепа" (Вук, СНП IV: 407). Вук је, дакле, разликовао казивалачке таленте својих певача, али је, поред тога, запазио да постоји разлика и у групама песама које је добио од појединих певача (Вук, СНП I: 567), што је следећој генерацији изучавалаца припремило пут ка проучавању поетике певача, као и појаву откривалачких студија о припадности адеспотних песама одређеним Вуковим певачима.

---

[11] *Први талас* представљао би преглед истраживања појма *певач* у проучавањима српских фолклориста са почетка XX века, а *други талас* преглед истраживања појма *певач* у проучавањима српских фолклориста тридесетих година XX века.

[12] Како се српска публика више интересовала за песму него за певача, тако подаци о певачима данас постоје, између осталог, и захваљујући Копитаревом и Гримовом настојању да Вук донесе и неку информацију тог типа. Копитара је у то време, како Матић закључује, интересовало *хомерско питање*, па је тражио податке о Вишњићу, не би ли сачинио слику о постанку и суштини српског епа (Матић 1988: 91).

Једна „линеарна једначина" о певачу, настала на основу Вукових записа, наоко врло јасна и, чини се, без једне непознате, изазивала је непознанице и опречна решења током претходног века:

Певач + Познавање *50 различни' џесама* = Стваралац

Да је Вук био први који је у својим певачима сагледао индивидуалне ствараоце, уочио је већ Никола Банашевић (Банашевић 1964: 177). Ипак, мудри Вук се чувао одређења *певач/песник*, што се донекле може оправдати временом сакупљања песама и тежњом да те песме одређеним начином одјекну у размерама западноевропског романтичарског покрета. Како Нада Милошевић Ђорђевић закључује, користећи изразе Јакобсона и Богатирјова, иако је био присталица тезе о индивидуалном карактеру фолклора, Вук „никада није заменио појам колективности појмом анонимности" (Милошевић Ђорђевић 2002: 33). Како, пак, примећује Радмила Пешић, Вук ни најбољег свог певача није сматрао ствараоцем индивидуалних одлика, већ само најобдаренијим међу мноштвом, јер амбивалентна Вукова становишта не приказују „ни романтичарско схватање народа-песника, ни поимање певача као аутора" (Пешић 1984: 8).

2.2. Ко су били творци народних епских песама? (Видо Латковић и Светозар Матић)

Након *другог таласа* изучавања индивидуалног доприноса епског певача, који је преовладавао тридесетих година XX века (радови Веселина Чајкановића, Богдана Поповића и других), појављују се чланци два истакнута проучаваоца српске усмене књижевности који се нису конкретно бавили питањем стваралачког домена у епском спевавању, већ су певача посматрали у ширим контекстима. Било да се радило о дијахронијском приступу проблематици, како је теми пришао Видо Латковић, или о просторним, регионалним одређењима Вукових певача и песама, чиме се бавио Светозар Матић, певачи су у овим случајевима проматрани као зачињавци, дијаци, слепци или хајдуци, што је идентификовало њихове начине певања, поетике, теме, стилове према припадности одређеним скупинама, а не по индивидуалним стваралачким доприносима.

Тако Видо Латковић 1954. године на основу историјског прегледа извора српскохрватске народне епике и података о њеним певачима, приступа решавању сложеног питања ко су били творци народних епских песма, и то у три наврата: до краја XII, до краја XV, и до краја XIX века (Латковић 1954: 186). Посебна тежња Латковићевог рада уоча-

ва се у доказу да дијаци са феудалних дворова средњовековне српске властеле нису имали нарочитог удела у стварању народне епике, како се то раније претпостављало. Иако је дошао до негативног закључка о пореклу твораца народног епа, Латковић је својим радом поткрепио жаришну потребу именовања и одређивања онога или оних који би се могли сматрати изворницима епске поезије. Ипак, о индивидуалности овде није било речи.

Већ 1934. године, пишући о старцу Милији, односно детаљној географији у песми *Сестра Леке капетана*, Матић сведочи да певач у своје песме уноси географију коју познаје, што је доказ својеврсног индивидуалног доприноса певача (Матић 1934: 13–14). Покушавајући да идентификује порекло таквога знања, а сматрајући да Милија није био далеко од хајдучије (Матић 1964: 303), Матић доноси претпоставку о слепцима и хајдуцима *као творцима српског народног епа*, које именује *песницима народним* (Матић 1988: 289). Код Матића је у првом плану занатско умеће певача-слепца, односно певача-хајдука, чија је песма заправо пропаганда одређеног јуначког дела и поступања, па и наук за млађе. Матићеве тезе у чланку доказане су непосредним примерима стихова Вукових песама, бројем и пореклом ових песама, записима о певачима и сродношћу слепачких удружења са минезенгерима или жонглерима у интернационалним оквирима, што све сведочи о хајдуцима и слепцима као спеваоцима. Тако Матић по репертоару (принцип *хајдук пева о хајдуцима*) и подацима из песама доказује хајдучко ауторство епске песме, које се очитује у идеологији и хајдучком моралу или карактеру опеваних јунака, односно показује узроке и начине којима је слепачки еснаф заслужан за спровођење хришћанске и црквене мисли у песми, као величање оних који су их највише помагали. У оба случаја је, дакле, у фокусу истраживачких интересовања група којој певач припада да би се потом усредсредило и на индивидуални допринос певача.

2.3. Да ли се песма проналази по певачу или песнику? (Владимир Бован и Радмила Пешић)

Вукова заоштрена о адресирању појединих песама чији су певачи остали неименовани као аутори, зналци и/или преносиоци епских творевина, у мисли Вука као сакупљача изгледала је лако решивом: „Сваки читатељ ће сам ласно дознати зашто су млоге пјесме између себе једнаке (…), а од други, опет између себе једнаки (…), различне" (Вук, СНП I: 567). Да би се један певач разликовао од другог, треба, дакле, да у свом репертоару оформи тзв. *властита стајаћа места*, која ће се разликовати од *општих стајаћих места* и епских клишеа, чинећи тако одлике

својеврсне поетике песника, које ће направити дистинкцију у односу на заједничку, ризничну поетику певача. Открића типа *која адеспотна песма припада ком Вуковом певачу*, изведена према поменутим начелима, посредан су доказ валидности тврдње о индивидуалном доприносу певача песми, а представљају врло значајне прилоге проучавању усмене књижевности и у другој половини XX века.

Радмила Пешић у свом истраживању Вукових певача приступа Анђелку Вуковићу, доносећи један од прилога откривалачког типа (Пешић 1986: 149–154). Од четири песме, колико је Вук забележио од Вуковића, како запажа Радмила Пешић, три су међу песмама средњих времена (*Женидба Ива Сењанина*, *Млади Марјан и Арнаут-Осман*, *Мајстор Манојло*), док је четврту песму спевао сам Анђелко Вуковић (*Анђелко Вуковић и Синан-кесеција*), а Вук уз то наводи и делове песме о змији младожењи које је добио од неког Косовца. Полазећи од Вукових забележака, Радмила Пешић налази податке о Анђелковом физичком лику, али и о епском певачком поступку грађења песме. Од ових података у свом истраживању пошао је и Владимир Бован да би установио порекло дела или целе песме о змији младожењи, за коју је коначно закључио да ју је Вук добио од Вуковића (Бован 1973: 469–483). Сличним путем креће и Радмила Пешић са циљем да дефинише певача песме *Јаут-бег и Перо Мркоњић*, којег Вук није навео у четвртој књизи издања у Бечу. Према аргументованим параметрима и критеријумима (похара манастира Дечани, али без чуда које штити и брани светињу, већ уз поступке карактеристичне за песме средњих времена, о хајдуцима и ускоцима, затим сродност са сижејним моделом Вуковићеве песме *Млади Марјан и Арнаут-Осман*, појава речи *прочи*, коју је Вук чуо једино код Анђелка Вуковића, као и релативно ретког, а већ употребљеног турског имена у Вуковићевој песми о двобоју са Синаном кесецијом), Радмила Пешић закључује да би и песма *Јаут-бег и Перо Мркоњић* могла да се придода репертоару певача Анђелка Вуковића.

О једној анонимној песми (*Марко Краљевић и Филип Мађарин*) из друге Вукове књиге пише Светозар Матић са намером да испита ауторство (Матић 1964: 86–92). Матић уочава сличности ове са неким другим песмама Вукове збирке које припадају Подруговићу (изрази *Нови хан* и *Нова механа*, витешки поступак непримања мегдана насумице, већ претходног позивања да се пије вино, или, на нивоу стила, уметнуте реченице) и закључује да је и изучавана песма заправо Подруговићева.

Управо на основу поетика појединих певача, како то запажа Нада Милошевић Ђорђевић (Милошевић Ђорђевић 2002: 38), и по начину Вуковог редиговања песама, Матић ће закључивати о њиховом сремском пореклу – на пример, уочавајући сремске карактеристике Рашкових

песама (Матић 1964: 61–70). У спољашњем и унутрашњем приступу и Видо Латковић открива певаче појединих песама, док ће такву традицију наставити и Недић, стављајући акценат на „ауторство" умећа сваког певача (Милошевић Ђорђевић 2002: 38).

Као што се уочава у овим случајевима, поетике спевавања по епском клишеу не би биле од користи за проналажење певача одређених песама. Управо су карактеристични делићи индивидуалне поетике ти који у истраживању усмеравају проучаваоце да из текстуре песме ишчитају идентитете појединих *великих пјесника у оквирима традиције усмене епике* (Матицки 1982: 9).

2.4. Вукови пјевачи, можда, пјесници? (Владан Недић)

Владан Недић своје студије о певачима (писане од 1960. до 1974. године, сабране 1981. године у монографији *Вукови пјевачи*) заснива на истраживању грађе, дефинисању преузетог наслеђа традиције и певачевог преобликовања те традиције, што посебно доприноси утврђивању поетичких одлика појединих певача и адресирању адеспотних песама познатим певачима (пример је Недићев полемички однос ка претходним тумачењима у случају слепице Живане). Наступом својих необоривих доказа, Недић из песама ишчитава податке о певачевом животу и средини којој припада, певачев став према догађајима, као и певачеву слику света, како то закључује Радмила Пешић (Пешић 1984: 12).

Питања која Недић поставља у својим студијама о Вуковим певачима отварају се кроз приказ лика и дела Тешана Подруговића, а тичу се његовог личног удела у развоју српског народног епског песништва, и то у односу наслеђене грађе и Тешанових прерада, за које Недић закључује да се по поступку приближавају уметничким (Недић 1984: 24). Користећи грађу других доносилаца, Недић је на проницљивији и плодотворнији начин из ње ишчитао нове податке у вези са Тешановим животом, за које сматра да би могли имати утицај на образовање појединих, врло оригиналних делова Тешанових песама. Недић, при томе, као особену Тешанову интенцију истиче хумор у градњи и обликовању ликова, од којих неке из скица Тешан ваја према тренутку и околности спевавања (на пример, приказивање Бошка Југовића као устаника) или према самом себи (традиционална представа Марка је заправо Тешанова), што доприноси великом Тешановом утицају на „ново народно певање".

Уношење појединости из свога времена и живота Недић је посебно сагледао у начину спевавања Филипа Вишњића. У Недићевом излагању о Вишњићу наћи ће се и реченица која одговара приступу стваралаца

писане уметности: „Приближавајући се старости, Вишњић је губио некадашње надахнуће" (Недић 1984: 49). Недић анализира уметничке домете појединих Вишњићевих песама, утврђује да ли је њихов облик у потпуности усклађен у добро обликовану целину, запажа да цела песма *Почетак буне против дахија* није на истој уметничкој висини, а бележи и Вишњићево сведочење Мушицком о пребирању и преиначењу историјске грађе за песму. Недић указује на моменте у којима Вишњић афоризмом достиже Његоша из *Горског вијенца*. На месту на којем Вишњић подлеже епској техници каталогизирања, Недић као да га правда, а читаоца теши поређењем Вишњића са Хомером, који исто то чини. Са друге стране, Недић за Милију пише да се често опходио као какав *уметник писане књижевности*: број општих места свео на меру, а користио властите формуле (Недић 1984: 93–94).

Док сваког Вуковог певача разликује по омиљеним мотивима и стилу, Недић излагања о овој теми поентира тиме да певача не треба сводити на појам *неодређеног народног генија, већ генијалног појединца* (Недић 1984: 42). Конкретно за Филипа Вишњића разликује песме у којима је: 1. и песник и хроничар, 2. хроничар, а покаткад песник или 3. само хроничар (Недић 1984: 61).

2.5. Модернији преглед традиционалних и модерних тумачења (Светозар Петровић)

Велики јубилеји јесу време нових пресека и прегледа, од којих се, у најмању руку, очекује преокрет или бар указивање на оно што је било, треба да буде или што ће бити прекретница у науци и тумачењима.

Светозар Петровић у свом прегледном раду поводом 200 година од Вуковог рођења не приступа конкретној анализи индивидуалног доприноса певача традицији, већ прави један пресек, истичући кључни моменат у тумачењу Вукових певача. У виду лексикографске одреднице Петровић цитира раније понуђен појам *Вукових пјевача као пјесника* (Петровић 1975: 1011–1013) и назначава промену у разумевању Вукових певача насталу са студијама Владана Недића, маркирајући седамдесете године XX века као пресудне за „нови развој у данашњој сербокроатистици: појаву схватања о Вуковим пјевачима као пјесницима" (Петровић 1987: 207). Указујући на комплексност теме и изучавања, Петровић поставља два важна питања: 1. Право датирање појаве појма *Вукових певача као песника*, 2. Амбивалентност Недићевих схватања о уметнику усмене речи и улози певача у усменој традицији.

Петровић развија свој преглед анализирајући заслуге Вука Караџића, захваљујући чијим опсервацијама *улога стваралачке индивидуал-*

ности усменоī ӣевача никада није била пренебрегнута, али, додаје се, ни дефинисана. Врло промишљено Петровић нуди запажање да се поједини Вукови ставови о певачима из Предговора 1824. године истовремено могу тумачити на оба начина: у релацији певач-певач, али и певач-песник. Као доказ појединих читања која се задржавају на неколиким Вуковим реченицама и не представљају Вукова запажања у целини нити њихова адекватна тумачења, Петровић наводи студију Николе Банашевића (Банашевић 1964: 171–190), након које установљава да када би Вуков Предговор био само нацрт романтичарског схватања разлике између аеда и рапсода, односно, према Његошу, *ӣесмоӣворца* и *ӣесмозналца,* таква истина не би била нити велика нити посебно индикативна (Петровић 1987: 221).

Од изучавалаца традиционалног приступа Вуковим певачима, из Петровићевих излагања издваја се Томо Маретић и *Наша народна еӣика* (1909),[13] у којој се о певачима говори врло безлично, а изразито се помиње име тек једног – старца Милије, док у каснијим проучавањима – и Филипа Вишњића. Струје модерног приступа пре Недића, Петровић запажа већ од тридесетих година XX века, пре свега у делу Богдана Поповића (Поповић 1936), а касније и у радовима Светозара Матића и Радосава Меденице. Као траг одговора на прво постављено питање Петровић наводи радове Војислава М. Јовановића, који су настајали већ око 1954. године и полемике које је водио са студијама Матије Мурка (*Траīом сриско-хрваӣске народне еӣике* из 1951. године, као и са студијом из *Прилоīа ӣроучавању народне ӣоезије*, из тридесетих година XX века) и монографијом *Срискохрваӣске јуначке ӣјесме* из збирке Милмана Парија. Иако у последњим наведеним случајевима постоји заједничко схватање да треба проучавати епске певаче, њима, према Јовановићу, треба приступити као певачима, а, према Мурку, као песницима. Иако истиче значај другог приступа теми, као важан проблем оваквог тумачења Петровић представља биографски приступ песниковом (певачевом) делу, који се одбија као врло непопуларан и при изучавању писане књижевности.

2.6. Уӣевааӣи ӣевача или расӣевааӣи ӣесника – Милијада *(Радосав Меденица, Ненад Љубинковић и Љубомир Зуковић)*

Иако се следећи *ӣрио* теоретичара усмене књижевности не уклапа у хронолошки след појављивања, приступи њиховог изучавања односа *ӣевач/ӣесник Милија* творе карактеристичну нит проучавања ове теме у Срба.

[13] О Томиславу Маретићу као изучаваоцу усмене књижевности в. и у: Пешикан Љуштановић 2006.

Радосав Меденица наводи необичну судбину Милијиних песама у преводима на немачки језик, истичући да је песма о сестри Леке капетана, због преводилачког контекста у којем се нашла, иако *изванредне песничке лепоте*, остала незапажена (Меденица 1975: 48). Стога се оправдано као важно поетичко питање, али и питање рецепције, помаља – шта би било да Милија у том тренутку није подлегао градњи Марковог лика по епском клишеу, те да се Марко понео према Роксанди девојци по узору на Бановића Страхињу? И поред уводне констатације, Меденица наводи уметничку убедљивост и епску истинитост као разлоге нарочите популарности Милијиних песама, али утврђује да би то били узроци популарности и било ког другог уметничког дела (Меденица 1975: 49).

Меденица означава сву сложеност Вуковог појма *добри пјевачи*, истичући да тек „пошто су напуштене романтичарске методе и гледишта, и почело ново, савремено изучавање наше народне епике", поуздано се зна шта се под тим појмом подразумева (Меденица 1975: 50). Милија би, према томе, требало да буде означен као *ређе добар певач* и *ретко изврстан песник*. Меденица ће истаћи Милију и као реалисту у нашој класичној народној епици, чија су настојања као доброг певача веома сродна квалитетном драмском песнику писане књижевности. По песничком квалитету, Меденица сматра најбољом Милијину песму *Бановић Страхиња* (при томе, као да се руководи Поповићевом антологијском констатацијом да постоје добре песме, а не добри песници), коју ставља у ред Вишњићевог уметничког остварења *Почетак буне против дахија*, а издваја слаба места у *Женидби Максима Црнојевића* (други принцип Богдана Поповића – песма мора бити цела лепа). Ако код Филипа Вишњића постоје места које је прихватио од других певача и у њима остварио улогу редактора, Меденица закључује да код Милије има врло мало епских клишеа, а много више стваралачке индивидуалности. Стога се његове песме сматрају оригиналним остварењима у употреби језика, у парентезама, хистерологијама, услед обиља детаља и фантастичних представа, у оригиналности при проналажењу песничких слика и израза (Меденица 1975: 46–68). Меденица истиче несрећни случај који је утицао на чињеницу да Вук у ствари није разумео доброг певача, импровизатора и стваралаца песника, који је био пред њим, те да је, прекидајући га, вршио насиље над Милијином уметношћу, која је, према Меденици, нит што води ка Његошу (Меденица 1975: 66–67). Са друге стране, иако је Вук оценио Тешана као најбољег певача, поготово што је песме само *казивао*, Меденица кроз анализу показује Тешана *само* као певача, резонатора, интерпретатора, импровизатора, који није индивидуални песнички стваралачки дух, као Милија (Меденица 1975: 71), пре свега због претеране употребе епских схема и клишеа, стереотипа, епских

понављања, претеране хиперболе (Меденица 1975: 87). Тешанове песме о женидби Меденица тумачи Тешановом жељом за истом, а тако објашњава и одређене локалне црте Тешановог завичаја у његовим песмама (Меденица 1975: 74, 80).

Скоро заводећи убедљивим стилом писања, Ненад Љубинковић разрешава поетичку коб Старца Милије у студији „Губитници Старца Милије" (Љубинковић 2010: 373–466), насталој још 1987, а прештампаној 2010. године. Епитет овог певача Љубинковић пише доследно великим словом, што је у традицији старијег правописа и интерпретација, али као да тим великим почетним словом, које задржава и у последњем издању, Љубинковић и у тумачењу жели да истакне Милијино осећање фатума и друга посебна својства Милије као *пе̄сника-зловидника*.[14] Љубинковић при интерпретацији Милијиних песама говори о одликама певачеве поетике и особеностима његовог песничког поступка. Због Милијиног односа према Вуку као записивачу Љубинковић поставља питање колико је забележени избор репрезентативан и колико је помало намћораст Милија својим непредвидивим намерама утицао на Вуково поимање и грађење свести о певачу као генијалном и независном ствараоцу. То би се могло проценити тек у односу на целокупан фонд песама које је Милија знао и умео, како подвлачи Љубинковић. Пошто се Вук свесно опредељује за савршени писани исказ, тражећи од певача да му више пута на исти начин понови песму, тј. одбацујући њену усменост, није ли онда ово парадоксални случај у којем се изузимањем појма *усменоī пе̄сника* наглашава важност *пе̄саноī пе̄вача*? Ипак, Милија је тек на трећем месту у Вуковој скали, јер није хтео да казује, нити је био склон сажимању, већ, напротив, разгоревању песничке слике, и то увек другачије, како запажа Љубинковић. Разматрајући разлоге Вуковог незадовољства Милијиним казивањем, Љубинковић их правда недовољно добрим тренутком (Вук је био исувише млад да би прихватио поезију коју садрже Милијине песме, и начин размишљања о људима и животу, у којима се, без обзира на то да ли припадају противницима или нашима, види својеврсно зло). Љубинковић још истиче и чињеницу да Милија није своје песме намењивао публици, па ни Вуку, већ првенствено себи, што га и чини највећим песником ранога српског романтизма, како закључује Љубинковић.

[14] Милисав Лутовац доноси другачије тумачење атрибута *Ста̄рац* уз Милијино име: „У народу, сем кнезова, особито су ценили старце, а то звање није могао добити сваки старији човек, него само народни *мудрац* и *паме̄тар* који зна традицију" (в. Зуковић 1988: 26).

И у тумачењима овог типа уочава се права опасност од учитавања песникове биографије у песму, као у примеру песниковог певања о себи, својој усамљености, трошности живота, наличја *не̄шкоī*, кроз анахрона транспоновања савремености у давнину и наглашавања да нигде нема ничег новог, или пак кроз циничне опаске, коментаре и сликања драматичних егзистенцијалних ситуација (Љубинковић 2010: 395–413). Љубинковић налази примере Милијиног песништва и у детаљу: у избегавању понављања синтагме *здраво и весело* за кас Ивана Црнојевића ка Жабљаку, у моменту у којем његова супруга, са знањем онога што је код куће, вели да он јаше *сје̄тно и весело* (Љубинковић 2010: 397). На том месту, наводећи Вуков коментар, Љубинковић још једном говори о Вуковом неразумевању старца Милије, и као да актуализује питање да ли се не разуме певач или песник. У одлике Милијиног песничког поступка Љубинковић сврстава и представу уранка, који је маркиран као кобни тренутак, опседнут слутњама, нагађањима и маштањима, муком на крају песме као Милијиним поетским потписом. Љубинковићу неће промаћи ни тренутак уснулог (или пак пребудног) Милије-Хомера у којем се Милош уместо презименом Обренбеговић именује Обреновићем (Љубинковић 2010: 424). Питање Љубинковићево јесте ко је пожелео да начас наружи кнеза, Милија или Вук. Ипак, када песник задрема, буди се певач у песнику и активирају се епска стајаћа места, која Милија понавља пред неку од својих импровизација (Љубинковић 2010: 420). На примеру песме *Гавран харамбаша и Лимо*, према Љубинковићу, најбоље се очитује Милијин поступак ауторизације, као и претакање шаблонске песме у изванредну уметничку творевину, додавањем психолошких димензија и усложњавањем уобичајеног декора или пак контрапунктском променом споријих и убрзаних деоница, што се добија у експерименту поређења ове песме са њеним варијантама из *Ерланīенскоī рукопӣса* и Милутиновићеве *Пјеваније* (Љубинковић 2010: 440).

Већ на почетку својих разматрања о Милији, Зуковић констатује да је при овом истраживању било тешко о Милији дознати више од онога што је дао Вук, али да се ишчитавањем песама могу увидети индивидуалне стваралачке особине песника које су у Милијином случају део животних опредељења и моралних надзора (Зуковић 1988: 25). Поприлично темељно приступајући певачу, Зуковић расветљава његову фигуру из више различитих перспектива: кроз детаљно представљање биографских података (Милијино презиме, порекло, опис сусрета са Вуком), као и Милијиног језика – кроз анализу карактеристичних стилских фигура, употребе звучних елемената, добро укомпонованих слика, присутности певачке инверзије. И у овом приступу истакнут је биографски метод као доминантан, јер Зуковић напомиње да је „ближе познавање животне пу-

тање било ког ствараоца потребно да бисмо што дубље и на прави начин схватили и разумели његово дело" (Зуковић 1988: 39). Како Милијине песме немају варијаната, осим оних насталих под Милијиним утицајем, Зуковић сматра да их је Милија сам испевао, па стога и истиче даровитости последњег казивача, који од певачевог чина ствара песничко дело. Зуковић тако смешта Милију у процеп Аристотелове *Поетике*, који за трагедију препоручује сукобе међу најрођенијима (према Зуковићу, Милија је песник који свога јунака Бановића Страхињу води до врхунца драме), а оправдање поступака налази у души и карактеру трагично изгубљеног човека, чија врлина за бољитак мора бити умереност и разборитост. Зуковић наводи да је и контекст у којем је владала презасићеност лошим песничким варијацијама пресудно утицао да се Милија испољи као самосвестан стваралац. Милија је песму искључиво певао, никако казивао; Вуку се није допадало прво, а Милији друго, пошто је, према Зуковићевим претпоставкама, Милија за текст увек могао рећи да није његов, док глас није смео да га изда (Зуковић 1988: 32). За сусрет са Вуком Милија је сижеу свесно давао коначан савршени облик, а певање му је помагало да савлада драмски изузетно тешке ситуације, примећује Зуковић. Ипак, покушај контекстуализације Милијиног остварења у оквирима писане књижевности на примеру поређења Марка из песме о сестри Леке капетана и Андрићевог Алије Ђерзелеза Зуковић сматра неадекватним (Зуковић 1988: 101).

2.7. Традиционални називи певача за нову традицију тумачења песника (Миодраг Матицки)

У свом истраживању о Вуковим певачима Миодраг Матицки бира рукохват од пет певача-казивача, које именује *стваоцима и преносиоцима народне епике* (Матицки 1982: 7). У њиховом репертоару Матицки уочава одређене сличности које ће каткада анализирати и као утицаје (нпр. *Вишњићев утицај на Вукове певаче песама о устанку*). Полазећи од Вукове напомене да је песме о српском устанку Вишњић и спевао, Матицки брани став према којем су певачи даровити песници, чије дело није плод анонимног народног стваралаштва. У форми „тако, суочени смо не само са великим певачима већ и са великим песницима који у оквирима традиције усмене епике, користећи се утврђеним формулама и општим местима, користећи се стајаћим стиховима и подложни епском понављању, ипак импровизују као индивидуални песници, који имају сопствене визије догађаја које опевају, који су ствараоци књижевног језика, који и настављају, али и граде епски певачки израз у тренутку највећег цветања усмене епске поезије"

(Матицки 1982: 8–9), Матицки ће на конкретним примерима у својој студији овај став и доказивати.

Миодраг Матицки старца Рашка именује *уметником-интерпретатором* готових песничких сижеа, али и *импровизатором-стваралацем* (Матицки 1982: 10–18). Ипак, чини се парадоксалном синтагма *готови песнички сижеи* према традиционалном тумачењу полусложеничких делова *уметник* и *импровизатор-стваралац*, у чијем значењу тек оно што је плодоносни прираст погодног тренутка и талента јесте индивидуално-стваралачко. Па како је онда *готов сиже* епске песме ипак именован *песничким?*

Матицки наводи епско понављање без скраћивања као важну поетичку карактеристику старца Рашка, „комплетног певача епских песама, певача који, приликом певања, води рачуна о слушаоцима" (Матицки 1982: 11). Служећи се традиционалним клишеима и маниром симетричних понављања, како примећује Матицки, Рашко на важном месту, одступа од утврђеног општег узора, претварајући га у *ефектну поенту*, што важи чак и за епске хронике, каква је *Бој на Делиграду*. Живана, пак, своју индивидуалност, према Матицком, показује кроз стварање нових метафора, кроз асоцијативни ток неуобичајности које се уклапају у „контекст епског казивања и (постају) саставни део *стајаћих метафора*" (Матицки 1982: 22).

У студијама *Епике устанка* актуализује се и питање да ли у оквирима Вуковог епског корпуса, његових твораца и преносилаца, певач утиче на певача или песник на песника, или пак кроз утицаје песничко постаје певачко и обрнуто. Помало изненађује да поглавље Матицкове књиге *Марко Краљевић старца Милије* започиње белешкама о Тешану Подруговићу, али само дотле док се не издвоји Подруговићев важан поетички моменат у „којем је Марко најдаљи од јунаштва, а најближи животу и реалности", а који је утицао на формирање Милијиног Марка у песми *Сестра Леке капетана*. *Певачем и песником* Матицки означава Милију, као и његово „преобликовање и измене наслеђених песама": „Загледан у душе својих јунака, он ствара песме које остављају утисак као да су дела писане књижевности" (Матицки 1982: 48). Овакво одређење Милије, према Матицковом закључку, изводи се на основу Милијине танане психологизације ликова и драматичног приказивања сукоба у јунаку, који су такви да могу издржати и „критеријуме вредновања дела писане књижевности епохе романтизма" (Матицки 1982: 52).

2.8. Крупни методолошки план за корисно педагошко деловање (Јован Деретић)

У надасве прегледној и методички узорно писаној студији о Вуку Караџићу и његовим певачима, коју заснива на Вуковим напоменама и Недићевим тумачењима, Деретић представља каталог певача, регионалне разноликости (херцеговачке, босанске, сремске, црногорске), као и основне теме, карактеристике и начине спевавања појединих певача и певачица. Формули представника индивидуалистичких теорија о настанку великих епских творевина („У почетку беше песник"), Деретић супротставља формулу која по њему проистиче из Вукових запажања, а илуструје ослоњеност индивидуалног певачевог израза на усмену традицију – „На крају беше песник" (Деретић 2002: 300). Деретић, следећи Вука, Тешана Подруговића именује *класиком међу народним певачима* и идеалом који не ствара нове песме, већ прави нову редакцију постојећих, дајући јој завршни, класични облик (Деретић 2002: 308–313). Деретић је, при томе, врло опрезан када треба да одреди Милију, па ће навести – *најоригиналнија индивидуалност*, са највише *одступања и самосвојности* у односу ка традиционалним епским темама, *„модерни" психолог*, али не и песник (Деретић 2002: 313–316). Као Подруговићев антагониста дат је Филип Вишњић који је, према Вуку, *стјевалац* нових песама, са репутацијом великог певача и народног песника, док однос Вишњића и Мушицког, Деретић показује паралелом српског Хомера и Хорација (Деретић 2002: 327–332). Своје излагање Деретић закључује напоменом о Вишњићевим индивидуалним обележјима и чињеницом да „он стоји на прелазу између усменог и књижевног стваралаштва, између народне песме и Његоша" (Деретић 2002: 331).

2.9. Најновији приступи и најаве нових тумачења (Бошко Сувајџић и Смиљана Ђорђевић)

Прва деценија XXI века доноси другачије приступе проучавању појма *певач*, који представљају сигуран узлет за *четврти талас* изучавања певача у савременом окружењу, реалном и/или виртуелном, теренском и/или кабинетском.

Бошко Сувајџић приступа проучавању сложеног двосмерног и интерактивног односа певача и традиције, анализирајући стваралачки потенцијал, однос колективног/индивидуалног у стваралачком чину Филипа Вишњића и образлажући на који начин се „статус усмених певача/казивача битно разликује од *аутора* и категорије *ауторства* у писаној књижевности" (Самарџија 2011б: 153). Сувајџић представља типологију

усмених певача, певачев стил, афинитет певача у односу на колективне ставове и моделовање колективних сећања. Снежана Самарџија запажа да Сувајџић заговара тумачење Вишњићеве устаничке епике као *карике од усмене ка писаној речи српског романтизма* (Самарџија 2011б: 155), што доказује на примеру Његошевог *Горског вијенца*. Сувајџић, на трагу Вукових напомена и проучавања Парија, Лорда и Брауна, актуализује питање односа певача и песника, упоређујући ставове који воде од негирања ауторства до афирмације усмених песника. Сликовитим стилом, а прецизном формулацијом Сувајџић издваја певача-преносиоца традиције и певача-стваралаца нових песама, професионалне певаче и певаче аматере, дефинишући певача као *културни тип* и *социјалну институцију* (Сувајџић 2010: 29). Он запажа да се код доброг певача у процесу усменог поетског образовања, на основу традиције изграђују елементи индивидуалног стила (Сувајџић 2010: 12). Посвећујући Филипу Вишњићу истоимено поглавље као и Милорад Панић Суреп (*Рађање певача*),[15] Сувајџић се бави његовим ликом и делом, маркирајући и у осталим поглављима монографије Вишњићеве оригиналне песме, стваралачке поступке и лични увид, поготово кад је реч о уклапању формуле, епске технике каталога, коментара. Сувајџић, при томе, констатује шта је *вишњићевско*, као несвакидашња мера песничког умећа – измењена перспектива певања, укинута временска дистанца, стилизована чињенична грађа, изведена уметничка поигравања сликом и звуком зарад метафоричности поетског (Сувајџић 2010: 61, 128–151). О Лордовом певачу *стваралачу и преносиоцу традиције у исто време* пише и Сувајџић, додајући да „певач усмене културе избором тема, фигура и формула заступа традицију чији је изданак, али је индивидуалним умећем и оповргава" (Сувајџић 2010: 29).

Докторска дисертација Смиљане Ђорђевић, кроз резултате настале после обимних теренских истраживања, посматра певача и његов репертоар хроничарског спевавања у контексту савременог тренутка. Уобичајени вуковски рукохват певача шири се у контексту историје и времена све до данашњице. Усредсређујући се на *певача данас*, *певача гуслара*, *певачицу гусларку*, *певача звезду*, а при томе и *певача хроничара*,

[15] Милорад Панић Суреп на више места у својој монографији посвећеној животу и делу Филипа Вишњића, писаној у стилу романсиране биографије, истиче Вишњићеву оригиналност као изразито песничку, чиме га издваја из гусларске анонимности (Панић Суреп 1967: 105). Аутор пружа и аргументацију према којој би Вишњићеве творевине требало назвати поезијом у ужем смислу, што аргументује Вишњићевим начином повезивања поетске мисли, слике и звучности у јединствену целину, онеобичавањем сталних мотива, градирањем радње, избегавањем понављања стихова и монотоне линије причања, варирањем синонима (Панић Суреп 1967: 105–114).

кроз прегледе приступа теренској грађи (код Мурка, Геземана, Шмауса, Недељковића), прегледе студија случаја (проучавања појединачних певача код Лалевића, Меденице, Винша, Кордунаша) и прегледе новонасталих властитих истраживања, певач/гуслар/извођач посматра се као „носилац традиције, али и као индивидуа са личним особеностима и стваралачком вољом која није условљена само традицијом" (Ђорђевић 2010: 26), и то у вези са текстом, техником епског спевавања (поготово код певача-иноватора) и контекстом извођења. У раду се пружа и значајан осврт ка *етномузиколошким перспективама певача*, и ту је, у маниру Светозара Петровића, уочена промена у начину сагледања *етномузиколошке биографије певача*, на чијем су једном полу истраживања Девића, Големовића, Јовановића, а на другом приступи ауторке Лајић Михајловић, који бирају интеракцију биографије гуслара и колективне биографије као кључа за еволуцију традиције епског певања уз гусле (Лајић Михајловић 2008: 233).

Као што се уочава, заједничко у истраживањима појма *певач* у периоду од педесетих година XX века, па до данас, јесте присуство мањег или већег утицаја биографског метода на проучавање појединих песама (у оба смера: од певача ка песми и од песме ка певачу), што је једна од опасности спољашњег приступа и уметничким делима писане књижевности. Ипак, много су значајнија истраживања настала на основу самих песама, преко којих су, ако су груписане у одређене целине или корпусе, ницала запажања и развијала се тумачења поетика појединих *певача/песника*, различитих у односу на друге, и другачијих у односу на целину епског уметничког света, што је још један од метода који усмену књижевност приближава писаној.

Чини се да би остварење неких од претпостављених околности, које се никада нису догодиле, могло да пружи додатан одговор на питање о песничким индивидуалностима неких певача. Каква би, на пример, Вукова слика о певачима била да је, како се и Љубинковић пита, са Милијом провео више времена и непосредно се уверио у још неке од песама његовог репертоара? Чини се да би увидом у шири корпус Милијиних песама однос *певач/песник* био знатно одређенији. Ипак, да је до Милијине и Вукове дуже сарадње дошло, могуће је да би њен резултат био такав да однос *певач/песник* никада не би ни постао непресушно упориште научно-истраживачких кругова и полемика, које јесу део прошлог, али и овог века.

Литература

Банашевић 1964: Н. Банашевић, „Ранија и новија наука и Вукови погледи на народну епику", *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд, XXX, стр. 171–190.

Бован 1973: В. Бован, „Вуков певач Анђелко Вуковић", *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 3, Београд, стр. 469–483.

Вук, СНП I 1975: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књ. I, *Различне женске пјесме* (1841), „Сабрана дела Вука Караџића", књ. 4, прир. Владан Недић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964, Београд: Просвета, 1975 (Вуков Предговор првој књизи Лајпцишког издања).

Вук, СНП IV 1986: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. IV, 1862, „Сабрана дела Вука Караџића", књ. 7, прир. Љубомир Зуковић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964, Београд: Просвета (Вуков Предговор четвртој књизи Лајпцишког издања).

Dandes 1980: A. Dandes, *Texture, Text and Context*, Interpreting Folklore, Berkley.

Деретић 2000: Ј. Деретић, *Српска народна епика*, Београд: „Филип Вишњић".

Derida 1989: Ž. Derida, *Glas i fenomen, Uvod u problem znaka u Huserlovoj fenomenologiji*, preveo Zoran Janković, Beograd: Istraživačko izdavački centar SSOS.

Derida 2007: Ž. Derida, *Pisanje i razlika*, prev. Vanda Mikšić, Sarajevo: Biblioteka Diskursi.

Ђорђевић 2010: С. Ж. Ђорђевић, *Савремено епско певање, текст и контекст* (докторска дисертација, рукопис), Београд: Филолошки факултет.

Ђурић 2013: М. Ђурић, „На успон и/или пад једне усмености", у: *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду: зборник радова*, уредник Бошко Сувајџић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Златковић 2011: И. Златковић, „Поступак дефинисања усмених прозних облика, Прилози тумачењу једног речника", у: *Жива реч*: *зборник у част проф. др Нади Милошевић-Ђорђевић*, Београд: Филолошки факултет – Балканолошки иснтитут САНУ.

Зуковић 1988: Љ. Зуковић, *Вукови певачи из Црне Горе*, Тршић – Београд: Вуков сабор – Издавачка радна организација „Рад".

Карановић 2010: З. Карановић, *Небеска невеста*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Клеут 2012: М. Клеут, *Из Вукове сенке: огледи о народном песништву*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Лајић Михајловић 2008: Д. Лајић Михајловић, „Етномузиколошки портрет народног музичара: гуслар", *Музикологија* 8, Београд: стр. 225–240.

Латковић 1954: В. Латковић, „О певачима српскохрватских народних епских песама до краја XVIII века", *Прилози за књижевност, језик, историју, фолклор*, XX, Београд, св. 3–4.

Љубинковић 1986: Н. Љубинковић, „Павле Поповић – писац историја књижевности", у: *Студије и грађа за историју књижевности 2*, уредила Марта Фрајнд, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 297–317.

Љубинковић 2010: Н. Љубинковић, *Траīања и одīовори*, *Сīудије из народне књижевносīи и фолклора I*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Маринковић 1977: Р. Маринковић, „Утицаји начина комуникације на структуру уметничког дела у усменој и средњовековној књижевности", *Научни сасīанак слависīа у Вукове дане* 1976, Београд, 6/2.

Маринковић 2009: Р. Маринковић, „Проблеми проучавања средњовековне књижевности", у: *Прилози језичком и књижевном образовању*, приредила Босиљка Милић, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, стр. 121–126.

Матицки 1982: М. Матицки, *Еīика усīанка*, Тршић – Београд: Вуков сабор – Издавачка радна организација „Рад".

Матицки 1989: М. Матицки, *Поновнице*: *Тиīови односа усмене и īисане књижевносīи*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Матицки 1996: М. Матицки, „Фрушкогорка мали забавник за 1854. Ивана Марше Маршовског", *Књижевносī и језик*, 3–4, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, стр. 91–95.

Матицки 1999: М. Матицки, *Историја као īредање*, Београд: Рад.

Матицки 2009: М. Матицки, „Почеци српске књижевне критике", у: *Историја и īеорија срīске књижевне криīике*: *зборник радова*, уредио Милан Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 105–111.

Матић 1934: С. Матић, „Значење географских детаља у народном епу", *Прилози īроучавању народне īоезије*, I, св. 1, 13–14.

Матић 1964: С. Матић, *Наш народни еī и наш сīих*: *оīледи и сīудије*, Нови Сад: Матица српска.

Меденица 1975: Р. Меденица, *Наша народна еīика и њени īворци*, Цетиње.

Милошевић Ђорђевић 1986: Н. Милошевић Ђорђевић, „Девојка и Шишман. Историја и усмена традиција", у: *Сīудије и īрађа за исīорију књижевносīи* 2, уредила Марта Фрајнд, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Милошевић Ђорђевић 1996а: Н. Милошевић Ђорђевић, „Проблеми проучавања српске народне (усмене) књижевности", *Књижевносī и језик*, вол. 44, бр. 3–4, стр. 1–8.

Милошевић Ђорђевић 1996б: Н. Милошевић Ђорђевић, „Историјска предања на међи књижевности и историје", у: *Право и лажно īесништво*, Дани српског духовног Преображења, Деспотовац.

Милошевић Ђорђевић 2002: Н. Милошевић Ђорђевић, *Казиваīи редом*, Београд: Рад –КПЗ Србије.

Милошевић Ђорђевић 2009: Н. Милошевић Ђорђевић, „Народне песме о Косовском бој – поетика традиције", у: *Прилози језичком и књижевном образовању*, приредила Босиљка Милић, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, стр. 187–196.

Недић 1984: В. Недић, *Вукови īевачи*, Београд: Рад.

Ong 1986: W. J. Ong, "Writing Is a Technology that Restructures Thought", in: *The Written Word. Literacy in Transition*, prir. G. Baumann, Oxford: Clarendon Press.

Ong 2002: W. J. Ong, *Orality and Literacy, Technologizing of the Word*, Routledge, London and New York.

Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Том I–II, Нови Сад: Матица српска.

Панић Суреп 1967: М. Панић Суреп, *Филип Вишњић, живот и дело*, Београд: Просвета.

Петровић 1975: С. Петровић, „О превладавању границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности", *Летопис Матице српске*, Нови Сад, децембар 1975, стр. 1011–1013.

Петровић 1987: С. Петровић, „Појам Вукових пјевача и неке му импликације", *Летопис Матице српске*, Нови Сад, год. 163, књ. 440, св. 2, стр. 207–226.

Петровић 1988: С. Петровић, уредник, *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури*: *зборник радова*, Нови Сад.

Пешикан Љуштановић 2006: Љ. Пешикан Љуштановић, *Станаја село запали: огледи о усменој књижевности*, Нови Сад: Дневник.

Пешић 1984: Р. Пешић, „Владан Недић о Вуковим певачима", предговор у: *Вукови певачи*, Београд: Рад.

Пешић 1986: Р. Пешић, „Прилог познавању Вукових певача", у: *Студије и грађа за историју књижевности 2*, уредила Марта Фрајнд, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 149–154.

Поповић 1936: Б. Поповић, „О 'последњим стиховима' песме *Бановић Страхиња*", *Прилози проучавању народне поезије*, Београд, III, 1, стр. 1–13.

Радуловић 2009: *Историја и теорија српске књижевне критике*: *зборник радова*, уредио Милан Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Радуловић 2013: М. Радуловић, „Систематизација српске књижевне критике", у овом зборнику

Самарџија 2007: С. Самарџија, *Увод у усмену књижевност*, Београд: Народна књига, Алфа.

Самарџија 2010: С. Самарџија, „Питања класификације и терминологије усмене књижевности", *Књижевност и језик*, број 1–2, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, стр. 1–22.

Самарџија 2011а: С. Самарџија, *Облици усмене прозе*, Београд: Српски књижевни гласник.

Самарџија 2011б: С. Самарџија, „Бошко Сувајџић, *Певач и традиција*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд" (приказ), *Књижевност и језик*, 1–2, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, стр. 153–158.

Сувајџић 2010: Б. Сувајџић, *Певач и традиција*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Foley 2011: J. M. Foley, "Plentitude and Diversity: Interactions between Orality and Writing", in: *Жива реч*: *зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*, уредници Мирјана Детелић, Снежана Самарџија, Београд, стр. 651–668.

Фрајнд 1986: *Студије и грађа за историју књижевности 2*, уредила Марта Фрајнд, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Чистов 1975: К. В. Чистов, *Спецификa фольклора в свете теории информации, Типологические исследования по фольклору*, Москва.

Mina M. Đurić

WHY THE SINGER IS NOT THE AUTHOR?
Fields of Serbian Oral Literary Studies in the Second Half of the 20th Century

Summary

This paper analyzes the theoretical thought of national and international literature, language, culture and civilization scholars in their reflections on orality and literacy. Mostly by defining the relationship between *oral/written* poetics from the perspective of *singer* and *author*, but also through the interpreting concepts and terms that are related in the field of Serbian oral literary studies in the second half of the twentieth century, it is examined the relationship of information and communication theory, as well as perspectives of the multidisciplinary approach to the oral heritage. The paper also presents and through the comparative research discusses selected studies written by Vido Latković, Vladan Nedić, Svetozar Petrović, Nada Milošević Đorđević, Nenad Ljubinković, Miodrag Maticki, Snežana Samardžija, Boško Suvajdžić, Smiljana Đorđević and others during the second half of the twentieth century.

Key words: *oral/written*, *singer/author*

821.163.41.09”19”

Милена Илишевић
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ПИСЦИ КАО КРИТИЧАРИ У ЕДИЦИЈИ „СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА“

Апстракт: Рад анализира специфичности критичарског рада писаца и, на основу кратког прегледа раније објављених томова који се у едицији „Српска књижевна критика“ баве проблемом писаца-критичара, даје неке од могућих предлога за том који би обухватио писце као критичаре после Другог светског рата и кратак преглед критичких начела изабраних писаца. Акценат је на проблемима пред којима ће се наћи будући приређивачи тог тома, а који су условљени различитостима између поетика појединих аутора.

Кључне речи: књижевна критика, лепа књижевност, стваралаштво, наука, уметност, естетика

1. Пролог

Мари Кригер (Murray Krieger) у књизи *Теорија критике*, говорећи о књижевнотеоријском мишљењу, истиче:

> Обично, када се бавимо теоријском структуром књижевности (нашом личном или неког другог човека), ми у ствари трагамо за теоријом којом бисмо образложили концепције (своје или туђе) књижевних дела. Отуда је књижевно-теоријски говор можда прецизније назвати критичко-теоријским говором.[1]

Бошко Томашевић у студији *Против књижевне теорије* више пута недвосмилено подвлачи да сваки књижевни теоретичар започиње као књижевни критичар. Да би један аутор писао књижевну теорију, он мора да има претходно искуство писања књижевне критике како би на релевантан начин изразио и оправдао идеје које има о књижевности.[2]

Први проблем који се јавља при сваком говору о књижевној критици јесте проблем њеног дефинисања. Попут књижевне теорије, и књи-

[1] Мари Кригер, *Теорија критике*, прев. Светозар М. Игњачевић, Нолит, Београд, 1982, стр. 10.

[2] Видети: Бошко Томашевић, *Против књижевне теорије*, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 29–30.

жевнокритичко мишљење се не може до краја сврстати нити у науку нити у уметност. Књижевна критика остаје на пола пута, као врста научног писања чија је основна карактеристика да о књижевности пише на књижевни начин. У књижевнокритичком тексту, поред присуства књижевнокритичких метода и приступа који одређују тип књижевне критике, доминантан је лични став, што је основна карактеристика књижевног текста. Књижевнокритички текст увек је резултат узајамног деловања објективних параметара на основу којих се једно књижевноуметничко дело процењује и личног става критичара. Сви изнети ставови критичара извор имају у његовим етичким и естетским начелима, његовом знању и читалачком искуству, али аргументацију налазе у самом тексту који је предмет анализе. У том смилу, критика мора да се усмери на иманентна својства књижевног текста, на његову суштину коју поједини аутори називају литерарношћу, а неки други поетичким језгрима. Не покушавајући да овог пута трагам за дефиницијом суштине књижевности, поновићу само да је реч о оној неухватљивој нити која књижевно дело чини уметношћу. Колико год да књижевна критика говори о посматраном књижевноуметничком тексту, толико говори и о самом критичару и његовим погледима на књижевност. Исто тако, књижевни критичар мора да се руководи свешћу да пише за ширу читалачку публику, те његов стил мора да нађе баланс између научног и пријемчивог и читљивог. Ако књижевна критика, између осталог, посредује између оригиналног књижевног текста и читаоца, онда не сме да буде неразумљива и херметична. Лични став писца даје посебан печат његовом тексту, али не сме да превлада над аналитичким сегментима који критичарски посао приближавају науци. Реч је о идеалном споју субјективних и објективних елемената.

Критички текст је вишеслојан и, у крајњој линији, увек усмерен ка есетици. О ком год типу књижевне критике да је реч, морамо имати на уму епоху којој припада књижевни текст који је предмет критичарске анализе. Такође, потребно је конкретни књижевни текст сагледати и у контексту целокупног опуса његовог аутора, али и као један од чворова у мрежи истканој од дела различитих писаца које повезује слична тематика или сличне структурне и/или поетичке карактеристике. Не треба занемарити ни место и евентуални допринос анализираног књижевног дела савременој књижевности, као ни његову везу са књижевном историјом. Све су то детаљи на које критичар мора да обрати пажњу.

Кроз историју, књижевна критика и књижевни критичар су различито одређивани. Критика посматрана као врста уметности називана је слепом, као што су и друге уметности, па јој се као таквој одрицала моћ да помогне уметности (Андре Русо). Други су је истраживачи сматрали

природним нагоном, урођеним даром (Љубомир Недић), чак и врстом књижевности која обухвата све остале (Алфред-Огист Кивилије-Флери) или живом, покретном естетиком, а критичарски дар веома ретким (Висарион Бјелински). Било је мишљења и да је критичар паразит, неостварени уметник који нема талента и који због тога мрзи ствараоце (Лав Николајевич Толстој, Антун Бранко Шимић). Насупрот томе, понекад су критичари сматрани врховним жрецом, њихове су идеје усмеравале токове књижевног ствалаштва (нпр. у доба Јована Скерлића у српској књижевности). Данас критика нема такву функцију, али је свакако и даље неопходан чинилац развоја књижевности.

Из овог кратког прегледа може се закључити да књижевна критика на неки начин повезује књижевну историју, књижевну теорију и оригиналну књижевност и да представља важну књижевну „алатку“ која проучаваоцу књижевности помаже да пронађе пут кроз често недокучиве лавиринте књижевног стваралаштва. У том контексту књижевни критичар у себи сједињује различите улоге: он је у исто време и писац, и педагог, и вођа, и књижевни историчар и естетичар.

У науци о књижевности није нова идеја да књижевној критици, као уосталом и књижевној теорији, треба признати статус посебног књижевног жанра, који је развио и своје посебне књижевне врсте (есеј, белешка, приказ...). У прилог наведеном иде и теза Борислава Пекића да је критичност иманентна књижевности. Када се све ово има у виду, поставља се питање шта се догађа када се у једној личности споје оригинални стваралац и критичар. Раде Драинац се, на пример, залагао да критику пишу само ствараоци а не професионални критичари јер, по његовом мишљењу, само ствараоци могу да продру у тајну настанка уметничког дела.[3] Не бих се до краја сложила са овим Драинчевим тврђењем, мада га никако не треба одбацити ни као потпуно погрешно. Истина је, како то обично бива, негде на средини. Критику не би требало да пишу *само* оригинални ствараоци, али критичарски занат мора да подразумева и извесну дозу списатељског талента и креативности. Без талента критичарски рад не би дао жељени резултат. Са друге стране, истина је да неко ко је прошао кроз стваралачки процес, пишући оригинално књижевно дело, може на најбољи начин да сагледа све фазе и специфичности које посао писца чине онаквим какав јесте, односно да разуме процес настајања једног књижевног дела. При том не треба изгубити из вида чињеницу да књижевни таленат није довољан да би се неки писац бавио кри-

[3] Марко Недић, „Предговор“, у: *Српска књижевна критика*, „Писци као критичари после Првог светског рата“, књига 19.

тичарским радом. Критичарски и књижевни дар су два посебна талента која, додуше, припадају заједничком „семантичком пољу“.

Књижевна критика је, као што сам раније поменула, заправо једна врста стваралаштва, посебан књижевни жанр. Као што један писац може успешно да пише различите жанрове, потпуно је легитимно да се проба, мање или више успешно, и у писању књижевне критике.

Када говоримо о писцима који пишу књижевну критику, најпре се треба позабавити питањем да ли је реч о посебном типу књижевне критике која се може обухватити једном дефиницијом. Да бисмо дали адекватан одговор на ово питање, најпре треба размотрити могућност проналажења заједничког имениоца стваралаштва различитих писаца. Задржимо се на српској књижевности друге половине двадесетог века. Да ли је могуће подвести под исту одредницу све те различите поетике писаца који су се, у посматраном периоду, упоредо са оригиналним стваралаштвом, бавили и књижевном критиком? Не може се бити искључив и одговорити са „да“ или „не“, али би одговор, свакако, био ближи негативном. Специфичности различитих књижевних поетика сваког појединог писца, чак и онда када они припадају истој књижевној школи или правцу, или имају исто формално образовање, рефлектују се и на њихов критичарски приступ и стил. Заједничка карактеристика која се може приписати свим овим писцима јесте да су то писци који пишу и критику, дакле, писци-критичари.[4] У прилог тези да се сви критичарски радови писаца-критичара подведу под исти заједнички именилац иде и залагање Нортропа Фраја да се укину ограде између различитих критичких метода.[5]

Критичарска делатност писаца се, дакле, не може дефинисати као посебан вид књижевне критике. Али се могу издвојити неке њене особености. Најпре, књижевно стварање је нераскидиво повезано са књижевним суђењем, што значи да се често ове две функције могу срести и у истој стваралачкој личности, у писцу-критичару. Одемо ли још мало даље, можемо сасвим оправдано тврдити да је сваки писац у исто време и критичар, пре свега критичар сопственог дела. Немају сви писци развијен аутоматизам аутоцензуре, али њихово дело, у процесу настајања, пролази својеврстан аутокритичарски филтер, био он или не био у складу са објективним критичарским начелима, и били они њега свесни или

[4] Обрнута варијанта, критичари-писци, није само пука игра речима, нити подлеже математичком закону о замени места сабирака. Реч је о важној дистинктивној нијанси која је, између осталог, у извесној мери условила и структуру до сада објављених књига у едицији „Српска књижевна критика“, али о томе ће бити речи касније.

[5] Видети: Northrop Frye, *Анатомија критике*, прев. Гига Грачан, Напријед, Загреб, 1979.

не. Посебно питање књижевне критике, као и аутокритике, јесте питање морала. Критичар, па према томе и писац-критичар, мора да буде искрен најпре према самом себи, затим према писцу и делу које оцењује и, наравно, према читаоцу. Бавити се критиком значи, пре свега, умети одвојити суд о личности писца од суда о његовом делу.

Говорити о писцима као критичарима после Другог светског рата подразумева да се у припремној фази израде новог тома едиције поставе принципи по којима ће ова група аутора бити обрађена, без улажења у детаљну анализу њиховог критичарског рада. У ранијим књигама едиције „Српска књижевна критика“, критичари су углавном груписани према методи, књижевнокритичарском приступу, односно према типу критике. У случају писаца-критичара није једноставно применити овај критеријум. Сваки писац-критичар заправо припада посебном типу критике и, ако бисмо се руководили поменутим критеријумом, сваки од њих би требало да добије посебан том, што је, свакако, неизводљиво. Са друге стране, постоји могућност да се сваки од писаца-критичара сврста у онај том који је најближи његовом критичарском опредељењу. Таквих појединачних примера било је у ранијим томовима *Српске књижевне критике*. Једно од могућих решења је да се писци-критичари представе у посебном тому (или посебним томовима), а да се у оквиру те целине издвоје посебни типови критике и аутори који им припадају.

2. Како је било: писци као критичари у досадашњим томовима едиције

Едиција „Српска књижевна критика“, пројекат који је две деценије (1971–1991) заокупљао пажњу књижевних истраживача, обухватио је књижевнокритичку грађу у српској култури од 1768. године до почетка Другог светског рата. Приликом рада на едицији, редакција је своје ставове заснивала на следећим критеријумима: *период*, *тип критике*, *велики или значајан критичар* и *основни духовни афинитет критичара*. Обрађена грађа систематизована је у двадесет пет томова, од којих су три књиге биле посвећене писцима-критичарима. По сведочењу људи који су учествовали у приређивању књига (Милан Радуловић), већ на самом почетку, када су разматране различите верзије структуре будуће едиције, постало је јасно да писци који су се бавили критичарским радом захтевају другачији приступ, односно посебне томове организоване на другачијим принципима од оних који обрађују различите типове критике.

Књигу бр. 12, *Писци као критичари пре Првог светског рата*, приредио је Предраг Протић. Грађа из ове књиге хронолошки припада књи-

жевној критици у прве две деценије XX века. У књизи су представљени изабрани критички радови десет аутора: Јована Дучића, Светислава Стефановића, Милана Ћурчина, Симе Пандуровића, Вељка Петровића, Душана С. Николајевића, Димитрија Митриновића, Владимира Гаћиновића, Милоша Видаковића и Милутина Бојића.

Писци као критичари после Првог светског рата представљени су у књизи број 19. Овај том приредио је Марко Недић, и у њему је примењен исти критеријум систематизације као у књизи 12. Реч је о основном, односно претежном духовном и стваралачком афинитету критичара. У овом тому читамо изабране радове 11 аутора: Милоша Црњанског, Растка Петровића, Иве Андрића, Тодора Манојловића, Момчила Настасијевића, Милана Кашанина, Ранка Младеновића, Риста Ратковића, Рада Драинца, Љубомира Мицића и Драгана Алексића.

Најзад, посебан том, књига број 23, посвећен је *Авангардним писцима као критичарима*. Овај том приредио је Гојко Тешић и изабрао 12 аутора који репрезентују авангардну мисао у српској књижевној критици: Бошко Токин, Александар Илић, Бранко Ве Пољански, Милан Дединац, Мони де Були, Звездан Вујадиновић, Љубиша Јоцић, Милоје Чиплић, Душан Матић, Коча Поповић, Ване Живадиновић Бор, Оскар Давичо.

Када се ова три тома пажљивије прегледају, имајући у виду и ванкњижевне проблеме са којима се редакција едиције сусретала као и личне афинитете приређивача који се у оваквим пројектима не могу заобићи, не могу им се наћи неке значајније замерке.

Оно што се појављује као основни проблем када је реч о систематизовању критичарских текстова писаца-критичара, јесте чињеница да неки од писаца нису уврштени у ове заједничке томове који представљају писце-критичаре. Они су или добили посебне томове или су уврштени у неки од томова који си посвећени посебним типовима критике. Примера ради, критичарски рад Исидоре Секулић представљен је у посебном тому, у књизи број 14, *Критичарски радови Исидоре Секулић*. Књигу је приредио Славко Леовац. Књига 15 приређена је по истом принципу. У њој је Павле Зорић представио *Критичарске радове Станислава Винавера*.

Разлог за овакав поступак треба тражити у чињеници да су, по мишљењу тадашње редакције и приређивача, ови аутори били важнији као критичари него као писци, односно да су њихови критичарски радови имали већи утицај у времену у којем су деловали него њихов оригинални стваралачки опус. Колико год овај разлог звучао рационално, о њему ваља размислити у наставку едиције.

Првих двадесет пет томова едиције основ су на коме ће едиција бити настављена. Други ослонац у представљању писаца као критичара после Другог светског рата, будући приређивачи тог тома/томова, могу

да потраже у двотомној *Историји српске књижевне критике 1768–2007* Предрага Палавестре, која се тематски надовезује на едицију „Српска књижевна критика“. Слагали се или не са ставовима изнетим у књизи, као и са избором обрађених аутора, ова књига представља, између осталог, и кратак преглед књижевнокритичке мисли од Другог светског рата до наших дана.

Када је реч о писцима као критичарима, њих Палавестра није представио у посебном поглављу, као што бисмо можда очекивали аналогно посебним томовима у едицији „Српска књижевна критика“. Имена писаца-критичара читамо као делове различитих тематских поглавља ове двотомне историје. Стиче се утисак да се Палавестра одлучио за другу од две могућности које сам раније навела, наиме, да се писци-критичари обраде у склопу појединих типова критике. *Историја српске књижевне критике* Предрага Палавестре, тако, даје преглед критичарских ставова следећих писаца: Захарије Орфелин, Доситеј Обрадовић, Милован Видаковић, Јован Стерија Поповић, Лаза Костић, Јаша Продановић, Јован Дучић, Сима Пандуровић, Исидора Секулић, Бошко Токин, Раде Драинац, Ристо Ратковић, Иво Андрић, Милош Црњански, Тодор Манојловић, Растко Петровић, Момчило Настасијевић, Николај Велимировић, Јустин Поповић, Велимир Живојиновић Масука, Душан Матић, Оскар Давичо, Перо Слијепчевић, Борислав Михајловић Михиз, Меша Селимовић, Добрица Ћосић, Ерих Кош, Данило Киш, Давид Албахари, Борислав Пекић, Слободан Селенић, Бора Ћосић, Светлана Велмар Јанковић, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић, Борислав Радовић, Милован Данојлић, Слободан Ракитић, Вук Крњевић, Бранко Миљковић, Милорад Павић, Драгиша Витошевић, Михајло Пантић, Гојко Божовић, Иван Негришорац, Сава Дамјанов. С обзиром на идеју да се у наредним томовима едиције „Српска књижевна критика“ избор писаца-критичара после Другог светског рата ограничи 1960. годином као годином рођења, неки од писаца са краја Палавестрине листе већ по том критеријуму неће ући у разматрање.

3. Како би могло бити: неки могући предлози за наставак едиције

У елаборату[6] којим је отворена расправа о наставку едиције „Српска књижевна критика“, Милан Радуловић, када говори о писцима као критичарима, истиче *основни духовни афинитет критичара* као најзначајнији критеријум систематизације који би требало применити на исти

[6] Милан Рауловић, „Типологизација српске књижевне критике“, у овом Зборнику.

начин на који је примењен и приликом приређивања претходних двадесет пет књига. Тако бисмо, поред три претходне књиге, добили и четврту који би била насловљена синтагмом *Писци као критичари после Другог светског рата*.

Ако упоредимо раније периоде књижевнокритичке мисли у српској култури са периодом у коме живимо и који ће бити предмет истраживања у наставку едиције, није тешко закључити да критика нема онај значај који је имала у ранијим вековима развоја књижевне мисли. То је важан разлог због ког ће писцима као критичарима у периоду после Другог светског рата бити додељен само један том. Унутар тог тома ваљало би направити пажљиву поделу писаца-критичара према особеностима њихове поетике. Једна од могућих подела би била она која се ослања на поделу према типу критике коју Радуловић предлаже у поменутом елаборату: 1. књижевноисторијска критика, 2. књижевнотеоријска критика, 3. културолошка критика и 4. импресионистичка критика. Друга могућност је да се радови писаца-критичара систематизују према врстама критике, као што су дневна, академска и друге. Ова могућност је најлошија од понуђених, али је један од циљева овог рада да помене што већи број варијанти о којима би требало разговарати приликом рада на наставку едиције.

Да ли је могуће у томовима који ће тек бити приређивани, доследно следити сва четири критеријума на којима су базиране досадашње књиге у едицији?

Хронолошка класификација садржана у првом критеријуму, *период*, не може се применити на период после Другог светског рата из простог разлога што је реч о врло кратком временском периоду. О овом критеријуму се може говорити тек толико колико је он садржан у чињеници да писци-критичари могу бити у оквиру једног тома поређани хронолошки према години рођења, а све ово тек унутар помињане потподеле према поетичким карактеристикама.

Критеријум *тип критике*, као што је већ више пута помињано, применљив је на случај писаца-критичара у оквиру једног заједничког тома. О којим типовима критике ће бити речи, не може се говорити пре него што се одреде аутори и текстови који ће у том тому бити заступљени. Проблем настаје због тога што ће неки од писаца бити прикључени другим томовима. С друге стране, неки други писци-критичари ће бити издвојени из типолошки осмишљених томова.

Критеријум *велики или значајан критичар* би у случају тома о писцима морао да буде заобиђен јер се, из горе изнетих разлога, не може издвојити ниједан посебан писац који би могао да представља стожер

око кога би били окупљени други писци-критичари из обрађиваног периода.

Четврти критеријум, *основни духовни афинитет критичара*, у досадашњим томовима едиције био је преовлађујући када се разматрао критичарски рад писаца. У случају писаца-критичара, овај би се критеријум могао схватити у значењу „они су писци“. Исто тако, у зависности од начина на који се посматра, овај критеријум се може довести у уску везу са типом критике.

У случају писаца-критичара посебан проблем представља чињеница да се основне карактеристике стваралачке поетике конкретног писца рефлектују и на његов критичарски рад. У том контексту требало би разрешити дилему да ли се у предговору приређивача осврнути и на преостали део опуса датог писца. Ако се приређивач одлучи да скрене пажњу и на списатељски/песнички рад конкретног писца, у којој мери је то потребно урадити? Како избећи замку да нас значај оригиналног стваралаштва једног писца не заведе па да и његовим критичарским текстовима не дамо простор већи него што заслужују? Или обрнуто? Свакако се не смеју заобићи основне чињенице о њиховим фикционалним текстовима, поготово у случајевима кад критичарски текстови представљају пишчеву експлицитну поетику. Сва ова и многа друга питања неминовно ће себи поставити будући приређивачи. Како ће их разрешити, зависи пре свега од њиховог знања и читалачког искуства, али и од конкретне грађе која им буде била на располагању.

На овом месту поменућу још једну могућност, иако не сматрам да би било добро да се тај принцип примени, мада се за њу одлучио Предраг Палавестра у *Историји српске књижевне критике*.[7] Наиме, постоји могућност да се једноставно „заборави“ да су неки од представљених критичара и писци – или првенствено писци – и да се они третирају као и други аутори у едицији, с тим што би се, у белешкама о конкретним писцима, у оквиру предговора, поменула чињеница да ти аутори „пишу и друге жанрове“. Тако не би било потребе за приређивањем посебног тома о писцима-критичарима – пресудни критеријум при одлучивању био би тип критике а посао редакције и приређивача прилично олакшан. Али, у том случају би и едиција и српска култура биле на губитку, а то свакако није циљ једног овако великог и значајног пројекта.

[7] Видети, нпр. случајеве аутора као што су Чедомир Мирковић и Сава Дамјанов, али и многи други. Међутим, не треба изгубити из вида чињеницу да је Палавестрина књига, у односу на књиге из едиције „Српска књижевна критика“, конципирана као скуп приређивачевих судова, без представљања конкретних текстова изабраних критичара.

Осврнимо се, још једном, на елаборат Милана Радуловића у коме су изнети основни подаци о техничким и структурним карактеристикама које би требало да буду испоштоване у наставку едиције а који ће, у исто време, значити и очување континуитета са раније објављеним томовима. Тако је у избору критичара који би требало да буду представљени уведен један механички критеријум: критичари рођени до 1940. године улазе у прву фазу наставка едиције, а они рођени између 1940. и 1960. године припадају другом потпериоду критике XX века. Пратећи ову логику, критичари рођени после 1960. године чиниће окосницу српске књижевне критике XXI века. То је и разумљиво јер је реч о генерацијама које су најактивније биле у последњој деценији, или које ће свој максимум у критичарском раду тек достићи у годинама које долазе. Важно је, приликом одабира критичара, имати на уму ко од њих има завршен опус. Најједноставније би било, у том случају, обрадити само покојне писце али бисмо, изостављањем неких живих аутора, дошли у ситуацију да не добијемо потпуну слику српске књижевне критике XX века.

У истом елаборату Радуловић је понудио и два предлога са детаљно разрађеном структуром и садржајем нових томова. Издвојићу и прокоментарисати само оне томове који се тичу писаца-критичара.

У првом предлогу, планирано је да том 39, насловљен синтагмом *Писци као критичари после Другог светског рата*, обухвати критичарске радове 10 писаца: Меше Селимовића, Ериха Коша, Миодрага Павловића, Радомира Константиновића, Борислава Пекића, Јована Христића, Светлане Велмар Јанковић, Данила Киша, Љубомира Симовића и Вука Крњевића. Овај том је неспоран, избор аутора је прилично јасан. Ниједно име није сувишно, а да ли неко од аутора недостаје – питање је које ће бити актуелно у некој од каснијих фаза израде конкретних књига. Међутим, проблем настаје, као и у првом делу едиције, када се погледају остали томови. Већ на први поглед је уочљиво да су неки писци заступљени у другим тематским томовима. Тако је, на пример, Милорад Павић сврстан у том 32, који је резервисан за књижевноисторијску критику, поред Војислава Ђурића, Миодрага Поповића, Димитрија Вученова, Драгише Витошевића, Васа Милинчевића, Живана Милисавца, Живојина Бошкова, Слободана Ж. Марковића, Владете Вуковића, Бранка Милановића и Станка Корања. Не можемо спорити да је основна одлика критичарских радова Милорада Павића књижевноисторијска оријантација, али се са бар подједнако јаким разлозима име Милорада Павића може наћи и у тому посвећеном писцима јер тај том без Милорада Павића свакако није потпун. Такође, име Александра Петрова налазимо у тому 37, међу изабраним радовима који репрезентују културолошко-историјску критику. Осим Александра Петрова, ту су и Милош Бандић, Павле Зорић,

Радован Вучковић, Мирослав Егерић, Никола Кољевић, Предраг Протић, Богдан А. Поповић и Љубиша Јеремић. И у овом случају се може поставити исто питање: да ли је Александру Петрову место у засебном, „књижевном“, тому или је тип критике оно што у већој мери одређује његов критичарски рад? Такође, да ли је његов критичарски рад значајнији него његово књижевно стваралаштво? Ова питања постају посебно тешка када је реч о ауторима који још увек стварају.

На помен имена Бориславa Михајловића Михиза, вероватно ће већина читалаца као најближу асоцијацију рећи „писац“. Али, он је, у исто време, и најзначајнији представник импресионистичко-хроничарске критике. Тако читамо у предлогу за том 38: *Импресионистичко-хроничарска критика*: Изабрани критички радови Бориславa Михајловића Михиза, Драшка Ређепа, Мухарема Првића, Милосава Мирковића, Миодрага Јуришевића, Милутина Срећковића, Драгољуба Стојадиновића и Чедомира Мирковића. У истом тому, дакле, предвиђено је и представљање критичарског рада Чедомира Мирковића, коме се не може са истом аргументацијом ускратити место међу „чистим“ критичарима, али се не могу занемарити ни његове књиге приповедака.

Када је реч о другом предлогу из поменутог елабората, књига *Писци као критичари после Другог светског рата* планирана је као том 32 и има потпуно исту структуру као и у претходном прегледу.

У другом предлогу структуре наставка едиције, у књизи 29, која би се бавила културолошко-историјском критиком, Борислав Михајловић Михиз је истакнут у самом наслову књиге (*Борислав Михајловић Михиз и културолошко-историјска критика*) као централна критичарска фигура око које су груписана друга имена (Милош Бандић, Павле Зорић, Радован Вучковић, Мирослав Егерић, Никола Кољевић, Предраг Протић, Богдан А. Поповић, Драшко Ређеп, Мухарем Првић и Чедомир Мирковић).

Чини се, из свега до сада реченог, да ће мањи проблем бити сачинити списак писаца чији критичарски рад заслужује да буде представљен у овој едицији; више полемике изазваће питање да ли све писце-критичаре сврстати у један том (који би, по свему судећи, због обимности, имао два дела), или остати при идеји коју су прихватили и приређивачи у досадашњим томовима едиције.

4. Коју грађу треба обрадити или Како поједини писци промишљају књижевност

Већ је напред речено да је критичке текстове писаца готово немогуће сагледати потпуно одвојено од њиховог песничког или приповедач-

ког рада, из простог разлога што су њихова критичарска и есејистичка промишљања врло често експлицитни израз стваралачких ставова на којима почивају њихови белетристички текстови. Поетичке разлике, колико год да су велике, ипак дозвољавају да се књижевнокритички ставови писаца-критичара подведу под потенцијални заједнички именилац, бар кад су основне теме у питању. У томе ће нам помоћи кратак преглед критичарског рада писаца-критичара планираних да се, према предлогу у елаборату Милана Радуловића, нађу у заједничком тому у наставку едиције, али и анализа критичарских ставова Борислава Михајловића Михиза и Милорада Павића који су остали изван заједничког тома посвећеног писцима, као и осврт на критичарски допринос Слободана Селенића који, у досадашњим расправама, није био на списку критичара на којима ће се базирати књиге о критици после Другог светског рата.

Меша Селимовић (1910–1982), романсијер чије је име незаобилазно када се говори о српској књижевности XX века, оставио је и неке незаобилазне есеје и књижевнокритичке текстове. Реч је о књигама: *Есеји и огледи* (1966), *За и против Вука* (1967), *Писци, мишљења, разговори* (1970) и *Сјећања* (1977). У збирци есеја и огледа Селимовић се осврће углавном на писце из књижевне прошлости, док у *Сјећањима*, које карактерише мемоарски стил, даје портрете неколико умрлих књижевних пријатеља. На исти начин као што су Селимовићеви романи исписани на палимпсесту историјских прилика времена које описују, и ови есеји су, у исто време, и вредна сведочења о књижевним приликама у Босни у време владавине социјалистичке идеологије и њених рефлексија на књижевност. Књига која на најбољи начин осликава критичарске погледе Меше Селимовића свакако је расправа *За и против Вука*. У њој је Селимовић понудио врло смела тумачења Вукове борбе за народни језик. Он, наиме, полазећи од старих приговора Вуковој реформи, покушава да критички сагледа Вуков допринос развоју српског књижевног језика. Најважније питање које студија поставља јесте колико је српски књижевни језик добио а колико изгубио прихватањем „језика свињара и говедара“ за своје полазиште. Селимовић Вукову реформу посматра кроз призму сукоба између народног језика којим је говорио обичан свет и језика виших грађанских слојева и цркве, односно језика којим су писали писци оног времена, а који Вук није прихватао. Неспорно је, читамо у студији, да је језик сељака и овчара *свеж, жив и овоземаљски*, насупрот ученог и укоченог црквеног језика, али он не може да изрази апстрактне појмове. Селимовићев закључак јесте да, колико год је Вук направио добар избор, тај језик није довољан српској књижевности. Његова главна замерка Вуку јесте што се није обазирао на вишеслојност језика него га је посматрао само на једном његовом нивоу.

Ерих Кош (1913–2010), марксиста, по ставовима близак левици, оставио је иза себе неколико занимљивих критичарских књига без којих слика о стању у српској књижевној критици друге половине XX века не би била потпуна. У књизи помало ироничног наслова *Тај проклети занат списатељски* (1965), Кош се фокусира на положај књижевности и уметности у социјализму. Писани дидактичким стилом, са памфлетским призвуком, ови есеји су посебно обојени и упадљивим наративним елементима. У њима се, сем анализа дела Флобера, Џонатана Свифта, Данијела Дефоа, Лихтенберга, Шамисоа, Волтера, Јувенала, Стевана Сремца, Радоја Домановића, могу пронаћи и основна начела Кошове књижевне поетике. Есеје у овој књизи, пре свега, одликује рушење жанровских и стилских граница. Неки се условно могу окарактерисати као програмски књижевни есеји, политички памфлети или расправе, док су други писани потпуно у приповедачком маниру. Као што је случај и са Селимовићевим есејима о савременицима, и Кошови критичарски текстови добрим делом јесу слика српске књижевности у епохи социјалистичке доктрине, али у фази њеног опадања. С обзиром на то да промишљање о књижевним темама користи као позорницу за исказивање својих моралистичких, идеолошких и стваралачких ставова, Кош је заступник реализма. Након књиге критичких текстова *Зашто да не?* (1971), Кош је објавио значајну студију *Приповетка и приповедање* (1980), у којој разматра приповедни дискурс Стефана Митрова Љубише, Лазе Лазаревића, Сима Матавуља, Стевана Сремца, Радоја Домановића, Петра Кочића, Борисава Станковића, Вељка Петровића и Ива Андрића. На примерима приповедака ових аутора, Кош заправо изводи закључке о природи приповетке и њеним структуралним и тематско-мотивским карактеристикама, што му је дало основа да представи своју личну теорију модерне приповетке, са посебним освртом на важност поенте. У својим анализама Кош се ослањао на традицију српске сатире, истичући да сатиричар, по дефиницији, мора да буде реалиста а не романтичар. У том контексту покушао је да рехабилитује Радоја Домановића и Стевана Сремца. Осим поменутих критичарских студија, Кош је објавио и књиге *Сатира и сатиричари* (1985), *Узгредне забелешке* (1990), *Између редова* (1994) и *Одломци сећања, писци I–II* (1990–1996). У последњој књизи Кош води критичарски дијалог са својим књижевним противницима, Оскаром Давичом и Данилом Кишом.

Миодраг Павловић (1928), лекар по формалном образовању, већ првим објављеним стиховима најавио је нови дах у српској поезији. Склон есеју као књижевном изразу, као већ афирмисани песник, следећи теорију да песници на најбољи начин могу да опишу процес књижевног стварања јер га познају из прве руке, посветио се и писању

есејистике и књижевне критике. Први се у својој генерацији окренуо од марксистичких догми и српску критичку мисао приближио њеним европским коренима. Пишући из позиције песника критички о поезији, он у први план ставља захтев за јасношћу и разумљивошћу песничког језика. За њега је поезија, пре свега, истраживање могућности језика. Његове есеје и критичке текстове карактерише окренутост ка националном песништву. Иако *Антологија српског песништва* (1964) није књига књижевне критике, свакако се мора поменути када се говори о Павловићевим критичким начелима јер су она у *Антологији* најнепосредније примењена. Павловић је, наиме, бирајући песнике и песме за своју антологију, извршио ревизију старих критичких мерила. За њега је најзначајнија садржина песме, њена структура, језик и стил, било да је реч о песницима прохујалих епоха за које сматра да их свака генерација мора изнова читати и анализирати, било да бира антологијска песничка остварења својих савременика, од којих је највише простора дао Васку Попи. Павловићева *Антологија* је, као и сва дела тог типа, и прихватана као иновативна и оспоравана као сувише црквена, али је, са становишта критичког промишљања српског песништва, важно истаћи да се антологичар доследно придржавао начела и принципа које је изнео у предговору. Својеврстан књижевни одговор на нападе и приговоре Павловић ће дати 15 година касније, књигом *Ништитељи и свадбари* (1979) у којој је изложио своје тумачење антологијских дела старе српске књижевности. У књизи критичарских текстова *Рокови поезије* (1958) Павловић је врло јасно читаоцима ставио до знања да не признаје свемоћ критичара и да објављује рат књижевној критици свог доба. Његове есеје карактерише импресионистички приступ, са јаким личним ставовима, и потреба да се критичко сагледавање врати самом тексту књижевног дела. Националним песницима посветио је пажњу и у књизи *Осам песника* (1964). Писао је о Јовану Дучићу (кога, додуше, није нарочито високо рангирао), Растку Петровићу, Момчилу Настасијевићу, Јовану Јовановићу Змају, Лази Костићу... Сличан тематски круг деле и књиге *Есеји о српским песницима* (1981), *Огледи о народној и старој српској поезији* (1993). Идеја да књижевност мора да остане у уској вези са животом најексплицитније је изнета у књизи у којој су дати теоријски оквири његовог критичарског модела, *Поетика модерног* (1978). На листи критичарских дела Миодрага Павловића су и књиге кроз које се као везивна нит провлачи идеја о значају обредног искуства у животу и књижевности: *Дневник пене* (1972), *Поезија и култура* (1974), *Обредно и говорно дело* (1986), *Поетика жртвеног обреда* (1987), *Храм и преображење* (1989) и *Читање замишљеног* (1990).

Радомир Константиновић (1928–2011) је вероватно писац-критичар који је у посматраном периоду изазивао најопречнија мишљења; док су га једни хвалили и величали, други су му, заведени идеолошким тоном његових текстова, одузимали сваки књижевнокритички легитимитет. Један од првих урбаних песника послератне српске књижевности и зачетник српског антиромана, Константиновић наставља критичарску линију писаца београдског стила који су увели нове стандарде у српску културу, Богдана Поповића, Исидоре Секулић и Бранка Лазаревића. Поље Константиновићевог интересовања обухвата широку лепезу српских писаца. Да ли ће се и колико читалац с почетка XXI века сложити са његовим судовима, сасвим је друго питање. Посебне студије посветио је стваралаштву *Ђуре Јакшића* (1950), *Диса* (1971) и *Давича* (1980). Вишетомну књигу *Биће и језик у искуству српске културе 20. века* I–VIII (1983), посвећену српским песницима, карактеришу есеји у стилу српског надреализма, обојени социјалистичким идејама. Ревалоризацију песничког наслеђа извршио је руководећи се идеолошким оценама, било да је реч о Јовану Дучићу и Милану Ракићу, или о Милошу Црњанском, Десанки Максимовић или Оскару Давичу. Филозофска књига *Пентаграм* (1966) допуњује листу његових есејистичких дела. Међутим, свакако најзначајније Константиновићево дело, његова критичарска „лична карта“, јесте филозофско-есејистичка студија *Филозофија паланке* (1969), у којој је дефинисао своја идеолошка становишта и показао се као борац против српског православља, црквене културе, византијског средњег века и свега онога што представља суштинске корене српског књижевног бића. Пре објављивања *Философије паланке* читаоци су били упознати са појединим њеним деловима које је аутор читао на Трећем програму Радио Београда и који су касније и објављени у часопису „Трећи програм“. Константиновић начело паланке проналази у окамењеној националној култури и историји која почива на државотворним митовима. Због свега тога ова књига и данас привлачи пажњу и изазива полемике. Изгледа да је, са извесне временске дистанце, прави тренутак да генерација тренутно активних критичара објективно сагледа Константиновићеве оцене и његов допринос историји критичарских идеја у српској књижевности. Ђура Јакшић, Милутин Ускоковић, Војислав Илић, Милан Ракић, Јован Дучић, Сима Пандуровић, Владислав Петковић Дис, Јован Скерлић, Богдан Поповић, Вељко Петровић, Момчило Настасијевић, Раде Драинац, Љубомир Мицић, Димитрије Митриновић, Велибор Јонић, Ксенија Атанасијевић, Исидора Секулић, Милош Ђурић, Владимир Вујић, Владимир Дворниковић, Николај Велимировић, Јустин Поповић, Десанка Максимовић, Владимир Велмар Јанковић, Бранислав Петронијевић,

Светислав Стефановић – они су, по Константиновићевом мишљењу, носиоци паланачког духа који води у српски нацизам.

Борислав Пекић (1930–1992), *писац идеја*, како је самог себе називао, самосвојна је и необична стваралачка личност која је обимним и разноврсним стваралачким опусом обележила српску књижевност XX века. Сматрао је да је критичка димензија иманентна књижевности и тај став доказивао сваким својим текстом, о ком год жанру да је реч. Због прожимања жанровских карактеристика и уношења есејистичких и критичарских елемената чак и у радио-драме, Пекићева дела и не могу добити „чисте“ жанровске одреднице, што је он и истицао у поднасловним одређењима. Пекић готово да није промишљао туђа књижевна дела изван сопственог стварања. Његова су поетичка начела увек и аутопоетички ставови, обојени личном историјском свешћу и субјективним погледом на књижевна, историјска и социјална питања. У његовим фикционалним, као и у нефикционалним текстовима, доминирају документаристички и теоријско-поетички критички поступак. Он не тежи да, попут нпр. Ериха Коша, подучи и моралише; Пекићу стваралачка ирониja (у свим њеним видовима, од најблажих облика до гротеске) служи као заклон за критичко разматрање, неку врсту критичке саморефлексије изражене у реторичкој форми. Било да читамо његове романе, сећања, дневнике, исповести, белешке, коментаре или радио-драме, суочени смо са директним критичким осврtима. Критичког момента нису лишена ни Пекићева обимна преписка са пријатељима и бројни интервјуи. У неким радио-драмама ови критички осврти чак попримају облик микро-позоришних критика.[8] У есејистичким књигама *Тамо ћуде лозе плачу* (1984), *Време речи* (1993), *Одмор од историје* (1993), *Скинуто са траке* (1996), *Филозофске свеске* (2001), Пекић у средиште пажње поставља теме као што су нација, преиспитивање историје, демократија, положај грађанина у револуцији, судбина бунтовника, коб дошљака и странца, простор и време у роману. Истичући да се не бави стварношћу него својим односом према стварности, као и да не треба веровати писцима већ само њиховим књигама (*Тамо ћуде лозе плачу*), Пекић заузима критички однос према стварности, како некњижевној, тако и оној обликованој у књижевним текстовима. У том контексту, подвргао је критичком просуђивању и другачијем читању чак и хришћанску свету Књигу над књигама. Бирајући цветове који му се допадну у туђим књижевним вртовима, отворио је за друге и свој сопствени, са јединим ограничењем да, ако се некоме допадне неки цвет из његове књижевности, тај цвет

[8] Видети: Милена Илишевић, *Жанровска преплитања*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2011, стр. 75–141.

слободно узбере не газећи, по могућству, леје.[9] Посматрајући Пекићев опус у целини, синтагма која се намеће као најбољи и најсажетији опис његове поетике јесте *критичка књижевност*.

Јован Христић (1933–2002) један је од оних аутора који су се најпре афирмисали као песници а затим почели да се баве и критиком, аутор који је довољно добро упознао *тај проклети занат списатељски* да би могао да искаже релевантне оцене других стваралаца. Био је веома образован, признат песник и драмски писац, пре свега врсни познавалац позоришта, есејиста са смислом за филозофску и естетичку анализу, у најбољем маниру некадашње школе „београдског стила“. Писао је о Јовану Стерији Поповићу, Лази Костићу, Иви Војновићу, Милутину Бојићу чије је песничке драме ценио, Љубомиру Симовићу, али му је тежиште увек више било на општим теоријским разматрањима, те је био ближи теорији и естетици него историји књижевности. Његови критички текстови објављени су у оквиру књига *Поезија и критика поезије* (1957), *Поезија и филозофија* (1964), *Облици модерне књижевности* (1968), *Чехов, драмски писац* (1981), *Позориште, позориште* I–II (1977–1982), *Студије о драми* (1986), *Професор математике* (1988), *Позоришни реферати* I–II (1992–1996). Књига *Изабрани есеји* објављена је постхумно (2005), али ју је сам Христић приредио. У *Облицима модерне књижевности* Христић указује на везу модерне књижевности и дискурзивно-филозофског и есејистичког начина мишљења, при чему посебну важност даје критици коју посматра као стваралачку делатност. По његовом мишљењу, критика и есеј су најважнији облици модерне књижевности. Прожимање жанровских карактеристика као основна одлика модерне књижевности условило је све већу потребу за есејем као симбиозом критике и филозофије. Посебно је важна његова студија *Чехов, драмски писац* која је веома цењена у позоришним круговима. Позоришне критике сабране у књигама *Позориште, позориште* I–II и *Позоришни реферати* I–II писао је као позоришни критичар часописа *Књижевност* и оне садрже програмску поетику његовог критичког доживљаја позоришта.

Светлана Велмар Јанковић (1933) је есејиста чије се име, због стилских одлика њених текстова, пише у низу који започињу Исидора Секулић, Аница Савић Ребац и Ксенија Атанасијевић. Читајући њене критике и есеје, стиче се утисак да је тумачила само оне ауторе који су одговарали њеном стваралачком сензибилитету па због тога њен критичарски дискурс одликују добронамерни критичарски судови и оцене. Светлана Велмар Јанковић врло ретко коментарише текућа књижевна збивања или нове књиге. Њу у анализама више интересује целокупан

[9] Борислав Пекић, *Време речи*, БИГЗ, Београд, 1993, стр. 26.

опус изабраног аутора. Њене критике-есеји, писане мирним, сталоженим стилом, сабране су у три књиге: *Савременици* (1967), *Уклетници* (1993) и *Изабраници* (2005). Међу савременицима издвојила је Растка Петровића, Милоша Црњанског, Риста Ратковића, Миодрага Павловића, док уклетницима дефинише Перу Тодоровића, Милету Јакшића, Владислава Петковића Диса, Васка Попу и Ивана В. Лалића. У књизи *Изабраници* изабрала је седам модерних српских писаца XX века и, пишући о њима, писала и о времену у коме су стварали: Владислав Петковић Дис, Растко Петровић, Милош Црњански, Ристо Ратковић, Милан Дединац, Васко Попа, Иван В. Лалић.

Данило Киш (1935–1989) није био критичар, чак је презирао критичаре. Али његова проза чија је основна одлика критички поглед на теме којима се бавио, говори да је реч о ствараоцу који је могао да размишља и пише једино на критички начин. Књижевнокритички метод је био иманентан и његовим фикционалним и нефикционалним текстовима, слично као и Бориславу Пекићу. Киш је био образован писац, космополита, модеран интелектуалац у пуном значењу те речи. Био је заступник урбане културе и елитиста, стваралац истанчаних интелектуалних и естетских мерила. Полемички стил и некомпромисна критика одликују његове критичке књиге *По-етика* (1972), *По-етика II* (1974), *Homo poeticus* (1983), у којима је представио своју поетику критичке књижевности, као и интервјуе сабране у двема постхумно објављеним књигама, *Живот, литература* (1990) и *Горки талог искуства* (1990). Посебно место у Кишовом критичарском опусу заузима расправа *Час анатомије* (1978), настала као одбрана *Гробнице за Бориса Давидовича* (1976). У *Часу анатомије* Киш разматра књижевна питања и даје текстолошке анализе, бави се питањем национализма, полемичким стилом одговара на нападе да су делови *Гробнице за Бориса Давидовича* плагијати. Жучна расправа о плагијату и позајмици завршена је објављивањем одговора на *Час анатомије*, студије Драгана М. Јеремића *Нарцис без лица* (1981). Ко је победио, врло брзо је постало мање важно јер је цитатност и интертекстуалност постала једна од основних одлика књижевности друге половине XX века, али је сасвим извесно да је књигама *Час анатомије* и *Нарцис без лица* српска критичка и полемичка мисао значајно обогаћена.

Љубомир Симовић (1935) је представник критичке публицистике и значајан критичар српске поезије, који, поред књижевне критике, пише и уметничку критику. Његови текстови о сликарима сабрани су у књизи *Читање слика* (2006). Књига *Дупло дно* (1983, 1991, 2001) доноси есеје о неким српским писцима који припадају књижевној историји, као што су Ђорђе Марковић Кодер, Лаза Лазаревић, Јован Дучић, али

је ипак највише писао о савременицима, о Матији Бећковићу, Миловану Данојлићу, Јовану Христићу, Владиславу Петковићу Дису. Драмске писце, Бранислава Нушића и Душана Ковачевића је сагледавао у модерном кључу, док је есеј о Јовану Стерији Поповићу написао као приступну беседу САНУ. Симовићеви есеји, беседе, разговори, писма и остали текстови на друге теме, укључујући и политичке, објављени су у књигама *Ковачница на Чаковини* (1990), *Галоп на пужевима* (1994; друго, допуњено издање 1997), *Нови галоп на пужевима* (1999) и *Обећана земља* (2007).

Вук Крњевић (1935) јесте стваралац који је, било као књижевни критичар *Борбе* и *Политике*, било као модеран песник, заокупљен дилемама свога доба. Његови критичарски судови су добрим делом засновани на марксистичким ставовима. Писао је есеје-критике о Душану Матићу, Оскару Давичу, Тину Ујевићу, Мирославу Крлежи, Јовану Дучићу, Растку Петровићу, Данилу Кишу, Марку Ристићу, Бранку Ћопићу. Његови критички текстови објављени су у књигама *Критички дијалози* (1976), *Приступи* (1980) и *Бумеранг* (1983). Посебну пажњу читалачке јавности привукла је есејистичка студија *Исидорине опомене* (2000), која представља синтезу његових размишљања о модерној српској књижевности на основу идеја Исидоре Секулић. Пошавши од Исидорине тезе да националну уметност треба тумачити универзалним естетичким критеријумима и искуствима савремене светске уметности, Вук Крњевић је под критичарску лупу ставио српску модерну књижевност, трудећи се да се клони научног критичког метода и да понуди слободније есејистичко читање изабраних текстова.

Слободан Селенић (1933–1995) није, према моделу понуђеном у помињаном елаборату Милана Радуловића, нашао своје место ни у заједничком тому писаца-критичара, нити у неком другом, али је свакако писац који и тематски и по значају критичарских судова које је оставио иза себе, заслужује да се нађе у представљању српске критичке мисли после Другог светског рата. Селенић се није бавио књижевном критиком него је, као театролог, теоретичар драме и професор драматургије, писао позоришну критику. Предлог да се Селенићеви критички текстови изоставе из планираног наставка едиције „Српска књижевна критика“, отвара много сложеније питање третирања драмске књижевности и позоришне критике као књижевних текстова равноправних са другим књижевним жанровима. Стара је теза да драмску књижевност у првом реду дефинише њена везаност за позорницу и позоришно извођење, али то не значи да та дела нису *и* књижевни текстови који подлежу поетичким и структурним законитостима специфичним за жанр којем припадају. Према ставу да је критичка свест иманентна књижевности, Слободан Се-

ленић се може сврстати у исту групу писаца-критичара као Данило Киш и Борислав Пекић, поготово што је, као свестрани стваралац, Селенић своја критичка начела развијао колико кроз критичке текстове, толико и кроз своје драме и романе. У књизи књижевне публицистике *Искорак у стварност* (1995) Селенић је представио своје поетичке ставове који се базирају на идеји да *не постоји писац изван околности*. Књига *Драмски правци XX века* (1971) доноси одличне есеје о Алфреду Жарију, Жан-Пол Сартру, Ежену Јонеску, Самјуелу Бекету, Бертолту Брехту, Албер Камију. У исти тематски круг може се сврстати и постхумно објављена књига *Драмско доба* (2005). Посебну пажњу, с разлогом, настављачи едиције „Српска књижевна критика" мораће да обрате на Селенићеву студију *Ангажман у драмској форми* (1965). У њој Селенић анализира могућности и функцију ангажоване књижевности. А по његовом мишљењу, нема књижевног дела које није социјално ангажовано. Објашњавајући књижевни ангажман, Селенић се позива на Сартрову идеју да је писац слободан човек који се обраћа другом слободном човеку и да књижевност може имати само једну тему: слободу. Ангажована књижевност, по Селенићевом схватању, означава ангажованост писца у остваривању појма слободе. Селенић под појмом ангажмана подразумева:

> пристрасност било које врсте било ком филозофском правцу, социјалној теорији или религиозној опредељености – било којој идеологији, као и консеквенце које идеологија имплицира.[10]

Борислав Михајловић Михиз (1922–1997), као и Милорад Павић, по нацрту у полазном елаборату за наставак едиције, не припадају заједничком тому о писцима-критичарима. Иако би представљање свих писаца-критичара заједно можда било најсрећније решење, јасно је да, због обимности и значаја критичарског опуса, као и због специфичности у типу критике коју су писали, Михизови и Павићеви изабрани критички радови треба да буду стожери посебних књига. Борислав Михајловић Михиз је био специфична критичарска фигура, стваралац који је био толико свој да није створио књижевну школу нити круг писаца који би га пратио. Он је најзначајнији представник импресионистичко-хроничарске критике, која је упориште нашла у културолошким и историјским анализама. Његове текстове одликују добар импресионистички приступ, реторички стил и прецизне критичарске оцене. Без обзира на то што се не може говорити о његовом критичарском систему и књижевној теорији, он је критичарско перо оштрио као стални критичар НИН-а. У својим текстовима оспоравао је социјализам и трудио се да врати до-

[10] Слободан Селенић, *Ангажман у драмској форми*, Просвета, Београд, 2003, стр. 34.

стојанство српским песницима између два рата. Није волео комунизам али је, исто тако, бранио прогоњене комунисте. Посебне књижевне симпатије гајио је према Иви Андрићу, Меши Селимовићу и Бранку Ћопићу. Најзначајнији критички текстови Бориславa Михајловића Михиза објављени су у књигама: *Огледи* (1951), *Од истог читаоца* (1956), *Српски песници између два рата* (1956), *Књижевни разговори* (1971), *Казивања и указивања* (1994). У *Огледима* писао је о Михаилу Лалићу, али и о изложби Миће Поповића, док књига *Портрети* (1988) доноси анализе дела Ива Андрића, Бранка Ћопића, Бориславa Пекића, Добрице Ћосића, Антонија Исаковића, Данила Киша, Миодрага Булатовића, Милорада Павића, Драгослава Михаиловића, Слободана Селенића, Милована Данојлића, Бране Црнчевића, Душана Ковачевића, Миодрага Павловића, Васка Попе, Матије Бећковића. *Аутобиографија о другима* I–II (1990–1993) необична је и жанровски занимљива мемоарско-есејистичко-критичарска проза која представља Михиза као врсног критичара који са истом страшћу „чита“ и књижевна дела и свакодневни живот из кога та дела израстају.

Милорад Павић (1929–2009) је упориште за своје критичарске судове нашао у књижевноисторијској критици. У истраживањима је био фокусиран на српску књижевност XVII и XVIII века, али је оставио и значајну студију која осветљава савремену српску књижевност, *Војислав Илић и српско песништво* (1971). Стрпљиво, академски прецизно и чињенично поткрепљено, Павић није грешио у критичарским оценама књижевних епоха и аутора које је бирао за своје анализе. Књиге које су Павићу обезбедиле место у алеји незаобилазних критичарских имена у историји српске критичке мисли јесу: *Историја српске књижевности барокног доба* (1970), *Гаврил Стефановић Венцловић* (1972), *Језичко памћење и језички облик* (1976), *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма* (1979), *Рађање нове српске књижевности* (1983), *Историја, сталеж и стил* (1985).

5. Епилог

Можда би најбоља могућност, најпоштенија и према ауторима и према читаоцима, била да се сви писци-критичари после Другог светског рата представе у једном заједничком тому. Тиме би најзадовољнији били његови приређивачи јер би њихова књига била целовита. Међутим, у том случају би неки од типолошки структуираних томова били окрњени, непотпуни, па тиме и не до краја истинити. Немогуће је наћи идеално решење. Најважније је да нико од писаца који су оставили значајан траг и својим критичарским радом не буде изостављен. Припремне фазе

о којима ће сведочити и зборници какав је овај, пружиће будућим читаоцима, као и настављачима едиције, довољно података о дилемама са којима су се њихови претходници суочавали. Предлози из елабората Милана Радуловића добра су основа на којој се морају базирати сви разговори везани за структуру едиције, јер су припремљени са јасном свешћу о потреби за континуитетом у оквиру едиције „Српска књижевна критика“, али и са уважавањем специфичности развоја српске књижевне критике после Другог светског рата, условљеним променама у друштву које се неминовно рефлектују на све области људског духовног деловања, па тако и на лепу књижевност и на књижевност о књижевности.

Разматрање појединачно сваког од наведених аутора захтева детаљан увид у целокупан критичарски опус, затим анализу његовог места у контексту српске књижевнокритичке мисли у другој половини XX века. У овом раду дат је само кратак преглед критичарског рада изабраних аутора, својеврсна припрема за приређивање тома о писцима-критичарима после Другог светског рата. На основу те анализе, могу се формирати потенцијални критеријуми по којима би се писци-критичари груписали у оквиру заједничког тома. Прву групу би чинили Миодраг Павловић, Светлана Велмар Јанковић и Љубомир Симовић, а њихов заједнички именилац јесу, пре свега, стилске одлике критичарских текстова које нагињу препознатљивом „београдском стилу“, као и усмереност на националну књижевност. Другу групу представљају писци који су критички елемент сматрали иманентним књижевном стваралаштву, док су у својим критичким текстовима више били усмерени на књижевнотеоријски и естетички поглед него на анализе конкретних књижевних дела других аутора. Ту можемо убројати Борислава Пекића, Данила Киша, Слободана Селенића, Јована Христић и, донекле, Мешу Селимовића. Ма колико да се критичарски текстови Ериха Коша, Радомира Константиновића и Вука Крњевића разликују између себе, сву тројицу аутора одликује изражена свест о времену о коме пишу, свесна критичарска ангажованост, понекад превише чврсти ставови обојени извесном дозом идеологије. Милорад Павић и Борислав Михајловић Михиз остали би изван заједничког тома о писцима-критичарима, са свим карактеристикама типова критике којима припадају и о којима је већ било речи.

Иако писци нису по примарној вокацији критичари, историја књижевности је показала да је њихова улога у развоју критичке мисли у свакој националној књижевности велика и да је у значајној мери усмеравала токове књижевности њиховог доба. Из тог разлога, битна тема у наставку едиције „Српска књижевна критика“ биће оцена и место критичарског рада српских писаца који су као критичари деловали у другој половини XX века.

Литература

Benedetto, Croce B., *Естетика*, прев. др Винко Витезица, Напријед, Загреб, 1960.
Велмар Јанковић, Светлана, *Савременици*, Просвета, Београд, 1967.
Велмар Јанковић, Светлана, *Уклетници*, Просвета, Београд, 1993.
Велмар Јанковић, Светлана, *Изабраници*, Стубови културе, Београд, 2005.
Илишевић, Милена, *Жанровска преплитања у савременој српској драми*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2011.
Јеремић, Драган М., *Критичар и естетски идеал*, Графички завод, Титоград, 1965.
Јеремић, Драган М., *Нарцис без лица*, Нолит, Београд, 1981.
Киш, Данило, *По-етика*, Нолит, Београд, 1972.
Киш, Данило, *По-етика II*, Председништво Конференције Савеза студената Југославије, Београд, 1974.
Киш, Данило, *Гробница за Бориса Давидовича*, БИГЗ – Либер, Београд – Загреб, 1976.
Киш, Данило, *Час анатомије*, Нолит, Београд, 1978.
Киш, Данило, *Homo poeticus*, Просвета – Глобус, Београд – Загреб, 1983.
Киш, Данило, *Горки талог искуства*, БИГЗ, Београд, 1990.
Киш, Данило, *Живот, литература*, Свјетлост, Сарајево, 1990.
Константиновић, Радомир, *Ђура Јакшић*, Ново поколење, Београд, 1950.
Константиновић, Радомир, *Пентаграм*, Форум, Нови Сад, 1966.
Константиновић, Радомир, *Философија паланке*, Радио Београд, Београд, 1969.
Константиновић, Радомир, *Дис*, Дисово пролеће, Чачак, 1971.
Константиновић, Радомир, *Давичо*, Рад, Београд, 1980.
Константиновић, Радомир, *Биће и језик у искуству српске културе 20. века* I–VIII, Просвета – Рад – Матица српска, Београд – Нови Сад, 1983.
Кош, Ерих, *Тај проклети занат списатељски*, Матица српска, Нови Сад, 1965.
Кош, Ерих, *Зашто да не?*, Нолит, Београд, 1971.
Кош, Ерих, *Приповетка и приповедање*, Матица српска, Нови Сад, 1980.
Кош, Ерих, *Сатира и сатиричари*, Просвета, Београд, 1985.
Кош, Ерих, *Узгредне забелешке*, Свјетлост, Сарајево, 1990.
Кош, Ерих, *Између редова*, Просвета, Београд, 1994.
Кош, Ерих, *Одломци сећања, писци I–II*, Просвета, Београд, 1990–1996.
Кригер, Мари, *Теорија критике*, прев. Светозар М. Игњачевић, Нолит, Београд, 1982.
Крњевић, Вук, *Критички дијалози*, Свјетлост, Сарајево, 1976.
Крњевић, Вук, *Приступи*, Просвета, Београд, 1980.
Крњевић, Вук, *Бумеранг*, Књижевне новине, Београд, 1983.
Крњевић, Вук, *Исидорине опомене*, Просвета, Београд, 2000.
Михајловић Михиз Борислав, *Огледи*, Ново поколење, Београд, 1951.
Михајловић Михиз Борислав, *Од истог читаоца*, Нолит, Београд, 1956.
Михајловић Михиз Борислав, *Српски песници између два рата*, Нолит, Београд, 1956.
Михајловић Михиз Борислав, *Књижевни разговори*, Српска књижевна задруга, Београд, 1971.
Михајловић Михиз, Борислав, *Аутобиографија о другима* I–II, БИГЗ, Београд, 1990–1993.

Михајловић Михиз, Борислав, *Казивања и указивања*, БИГЗ, Београд, 1994.
Недић, Марко (приређивач), *Писци као критичари после Првог светског рата*, „Српска књижевна критика“, књига бр. 19, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1975.
Павић, Милорад, *Историја српске књижевности барокног доба*, Нолит, Београд, 1970.
Павић, Милорад, *Војислав Илић и српско песништво*, Матица српска, Нови Сад, 1971.
Павић, Милорад, *Гаврил Стефановић Венцловић*, Српска књижевна задруга, Београд, 1972.
Павић, Милорад, *Језичко памћење и језички облик*, Матица српска, Нови Сад, 1976.
Павић, Милорад, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Нолит, Београд, 1979.
Павић, Милорад, *Рађање нове српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1983.
Павић, Милорад, *Историја, сталеж и стил*, Матица српска, Нови Сад, 1985.
Павловић, Миодраг, *Рокови поезије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1958.
Павловић, Миодраг, *Антологија српског песништва*, Српска књижевна задруга, Београд, 1964.
Павловић, Миодраг, *Осам песника*, Просвета, Београд, 1964.
Павловић, Миодраг, *Дневник пене*, Слово љубве, Београд, 1972.
Павловић, Миодраг, *Поезија и култура*, Нолит, Београд, 1974.
Павловић, Миодраг, *Поетика модерног*, Графос, Београд, 1978.
Павловић, Миодраг, *Ништитељи и свадбари*, БИГЗ, Београд, 1979.
Павловић, Миодраг, *Есеји о српским песницима*, „Вук Караџић“, Београд, 1981.
Павловић, Миодраг, *Обредно и говорно дело*, Просвета, Београд, 1986.
Павловић, Миодраг, *Поетика жртвеног обреда*, Нолит, Београд, 1987.
Павловић, Миодраг, *Храм и преображење*, Сфаирос, Београд, 1989.
Павловић, Миодраг, *Читање замишљеног*, Братство-Јединство, Нови Сад, 1990.
Павловић, Миодраг, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Српска књижевна задруга, Београд, 1993.
Палавестра, Предраг, *Критичка књижевност: Алтернатива постмодернизму*, „Вук Караџић“, Београд, 1983.
Палавестра, Предраг, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Том I–II, Матица српска, Нови Сад, 2008.
Пекић, Борислав, *Тамо где лозе плачу*, Одабрана дела Борислава Пекића, књ. 12, Партизанска књига, Београд, 1984.
Пекић, Борислав, *Време речи*, БИГЗ, Београд, 1993.
Пекић, Борислав, *Одмор од историје*, БИГЗ, Београд, 1993.
Пекић, Борислав, *Скинуто са траке*, Народна књига–Алфа, Београд, 1996.
Пекић, Борислав, *Филозофске свеске*, Стилос, Нови Сад, 2001.
Пикон, Геатан, *Писац и његова сенка*, Култура, Београд, 1965.
Протић, Предраг (приређивач), *Писци као критичари пре Првог светског рата*, „Српска књижевна критика“, књига бр. 12, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1979.
Селенић, Слободан, *Антажман у драмској форми*, Просвета, Београд, 1965.

Селенић, Слободан, *Драмски правци XX века*, Универзитет уметности, Београд, 1971.
Селенић, Слободан, *Искорак у стварност*, Дечје новости – Просвета, Горњи Милановац – Београд, 1995.
Селенић, Слободан, *Драмско доба*, Стеријино позорје, Нови Сад, 2005.
Селимовић, Меша, *Есеји и огледи*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1966.
Селимовић, Меша, *За и против Вука*, Матица српска, Нови Сад, 1967.
Селимовић, Меша, *Писци, мишљења, разговори*, Свјетлост, Сарајево, 1970.
Селимовић, Меша, *Сјећања*, Слобода, Београд, 1977.
Симовић, Љубомир, *Дупло дно*, Просвета, Београд, 1983.
Симовић, Љубомир, *Ковачница на Чаковини*, Градина, Ниш, 1990.
Симовић, Љубомир, *Дупло дно: есеји о песницима*, Српска књижевна задруга – БИГЗ – Просвета, Београд, 1991.
Симовић, Љубомир, *Галоп на пужевима*, Дечје новине – Просвета, Горњи Милановац – Београд, 1994.
Симовић, Љубомир, *Галоп на пужевима*, друго, допуњено, издање, Стубови културе, Београд, 1997.
Симовић, Љубомир, *Нови галоп на пужевима*, Стубови културе, Београд, 1999.
Симовић, Љубомир, *Дупло дно: есеји о српским песницима, о комедијама Стерије и Нушића и о Животу и приключенијима Доситејевим*, Стубови културе, Београд, 2001.
Симовић, Љубомир, *Обећана земља*, Београдска књига, Београд, 2007.
Симовић, Љубомир, *Читање слика*, Стубови културе, Београд, 2006.
Тешић, Гојко (приређивач), *Авангардни писци као критичари*, „Српска књижевна критика“, књига бр. 23, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1995.
Томашевић, Бошко: *Против књижевне теорије*, „Академска књига“, Нови Сад, 2011.
Frye, Northrop, *Анатомија критике*, прев. Гига Грачан, Напријед, Загреб, 1979.
Христић, Јован, *Поезија и критика поезије*, Матица српска, Нови Сад, 1957.
Христић, Јован, *Поезија и филозофија*, Матица српска, Нови Сад, 1964.
Христић, Јован, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1968.
Христић, Јован, *Чехов, драмски писац*, Нолит, Београд, 1981.
Христић, Јован, *Позориште, позориште* I–II, Просвета, Београд, 1977–1982.
Христић, Јован, *Студије о драми*, Народна књига, Београд, 1986.
Христић, Јован, *Професор математике*, Знање, Загреб, 1988.
Христић, Јован, *Позоришни реферати* I–II, Нолит, Београд, 1992–1996.
Христић, Јован, *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд, 2005.

Milena Ilišević

WRITERS AS CRITICS IN THE EDITION "SERBIAN LITERATURE CRITICISM"

Summary

Critics thought in Serbian literature of the late 20th century is marked by its lower impact on the development of literary trends compared to previous periods, and by a variety of approaches and methods. The idea that the edition "Serbian literary criticism", the capital project of the Institute for Literature and Arts, continues including authors who were active in the second half of the 20th century, opens the old questions and problems, but also offers some new solutions, in accordance with the nature of Serbian critics thoughts in amended social circumstances than those that marked period of twenty years in which it has been prepared and published the previous 25 volumes. These problems are related to the question of treatment of writers who have left a significant mark also by their critic engagement. Whether all of them are represented in a single volume, or that some of them get a separate book or be treated as representatives of specific types of criticism, regardless of their literary work, it is important to present the most important among them the right way so that future generations have complete picture of the Serbian literary criticism after the Second World War.

Key words: literary criticism, belles-lettres, accomplishments science, art, aesthetics

82.09 : 81'255.4

Александра Манчић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ТЕЗЕ О КЊИЖЕВНОМ ПРЕВОДИОЦУ КАО ИСТРАЖИВАЧУ И КРИТИЧАРУ

Апстракт: Може ли се, међу типовима књижевне критике присутним у српској књижевности, превод образложено издвојити као критика? Како образложити текст превода као критику? Да би се написала критика превода, неопходна су књижевнонаучна знања и способности. Та иста знања су предуслов да би преводилац сачинио превод. Дакле, преводилац заслужује да буде проучаван и као књижевни истраживач и критичар. Највећи резултат преводилачког истраживања јесте својеврсна анализа-коментар-и-синтеза, какав је превод. Анализа превода као критике разграничава област *преводилачког* критичког приступа књижевном тексту од *компаратистичког*. Могућност да се приступи таквој анализи јесте да се у проучавању превод посматра из визуре националне књижевности. Да би то било остварљиво, треба утврдити ауторске опусе преводилаца и стратегије преводилачког рада на превођењу одређене књижевности, одређене теме или одређеног аутора и њиховог *критички заснованог* укључивања у националну књижевност. Такво истраживање за полазиште не узима стране књижевности или ауторе, него српску књижевност, и у оквиру ње, преводну књижевност. Није довољно утврдити *шта* је превођено, неопходно је утврдити *ко* је преводио, према којим начелима и критеријумима, и да ли је, и како је, својим критичким радом, чији облик исказа јесу преводи, утицао на мењање националне књижевности.

Кључне речи: српска књижевна критика, преводилац-критичар, преводилачки опус, историја националне преводне књижевности

Ако у почетку српске, као и све европске књижевности стоји превод, почетак модерне српске књижевности, у знаку просветитељског подухвата, обележили су превод и критика: Предраг Палавестра, у својој *Историји српске књижевне критике 1768–2007*, за полазну годину узима 1768; Никола Андрић, више од века раније, у својој студији *Пријеводна белетристика у Срба*, полази од године 1777. Ова близина у времену израз је и неке дубље блискости. Превод је начин на који се у српску књижевност преносе знања, и они који су преводили, били су тога савршено свесни, у осамнаестом веку. Просветитељски подухват је у срп-

* aleksandra.mancic@gmail.com

ској књижевности и науци преводилачки подухват: не само што постоји веза између превода и критике, превод јесте критика, утолико што је *критичка посрба*: треба преводити *одређене* књиге, из *одређених* разлога. Важно је разумети и протумачити одређене текстове – критички изабране – зато што управо ти, а не неки други текстови, преносе управо та, а не нека друга знања, тумачити их – у облику превода – на критички изабран начин, и тако успоставити везу између изворног текста и његових српских читалаца. Зато Доситеј упорно позива на превођење сасвим одређених дела, из разлога које врло прецизно наводи. Превод је у том случају облик преношења критички сагледаних и са одређеним циљем изабраних идеја. Такође, то је критички облик уношења нових појмова и нове терминологије у језик – довољно је сетити се подухвата Милоша Ђурића, на пример. Тако, превођење постаје и процес критичког оцењивања – исказаног кроз избор дела за превод – и тумачења – видљивих као збир свих преводилачких интервенција у тексту и око текста: на пример, у избору једног, а не неког другог од термина који већ постоје, давању статуса термина одређеним речима, или стварању нових; у преводилачким решењима за одређена тежа или двосмислена места у изворнику; у преводилачким напоменама и коментарима, предговорима, поговорима... При свему томе, текст превода обично се посматра искључиво као текст изворног аутора. Међутим, текст превода је текст чије је ауторство двојно, и то на више нивоа. Језик и стил јесу и полазна тачка, и основа, и форма, и у коначном исходу, суштина преводиочевог ауторства у преводу. У чланку из 2000. године, египатско-британска теоретичарка превођења Мона Бејкер предложила је методологију која би испитивала преводиочев стил. Потребу за оваквим истраживањима образложила је следећим речима:

> Уколико теоретичари превођења желе убедљиво да тврде да је превођење и креативна а не само репродуктивна активност, нужно је да почнемо с истраживањем питања стила *са становишта преводиоца, а не аутора*. Ако је превођење креативан чин, а верујем да јесте, преводиоци не могу напросто да 'репродукују' оно што нађу у изворном тексту – негде успут сваки преводилац мора да остави и лични печат на новом тексту. Ма колико изгледало тешко, задатак је аналитичара да развију конкретну методологију којом ће тај печат препознати.[1] [Курзив А. М.]

Треба проучавати превод *са становишта преводиоца*: проучавати превод као текст. Као језички креативан текст, текст превода креативан је

[1] Mona Baker, "Towards A Methodology of Investigating The Style of A Literary Translator". *Target* 12:2 (2000), 241–266.

не само у језику него и у идејама, али на другом нивоу. Ако је језичку креативност у преводу унеколико лакше показати, препознавање идејне креативности у раду који је обављен над већ постојећим текстом, унапред задатим у другом језику – оно што називам критичарска, или тачније, критичка креативност преводиоца – изискује већи напор. Исувише добро познати вишкови и мањкови које преводилац производи у преводу, сва она одступања која се, посматрана са уског језичког становишта, проглашавају за преводилачке грешке, уколико се превод посматра као критички текст, почињу да оцртавају путању преводиочевог херменеутичког рада. Тако се показује да преводилачко ауторство није само уметничко него је и истраживачко, можда чак најпре истраживачко, и критичко. Пред текстом који преводи, преводилац поставља питања, испробава различита тумачења, тражи решења: природом задатка принуђен је да увек нађе неко решење, да предложи неки суд. Тек након што је тај аналитички, истраживачки и критички рад преводиоца препознат, могућно је говорити и о његовом ауторском, стваралачком раду: о креативности у језику, која није могућна без креативности у тумачењу.

У студији *Превод и критика* покушала сам опширније да образложим по чему књижевни превод може бити вид књижевне критике.[2] Да бих превод уопште могла да подведем под појам критике, неопходна су и нека објашњења у вези са критиком. Критика је, у српском језику, као и у неким другим језицима – углавном романским: у француском, шпанском, италијанском... – двосмислен термин који означава и критичарску активност, односно тумачење и оцењивање књижевних и уметничких дела, и критику у оном радикалнијем и општијем смислу: веза између та два значења важна је и дубока, и све значајнија у савременој мисли о књижевности. У текстовима Валтера Бењамина, та веза је можда најбогатија, најпроблематизованија, и најуравнотеженија. Како пише Ђани Ватимо,[3] та веза је карактеристична за критику у модерна времена, и

> питање критике [у ужем смислу] у епоси која исправно може бити описана као 'крај идеологије', или, што се своди на исто, 'крај модерности', укључује оба значења термина критика. [...] (а) веза између та два значења карактеристична је за критику [у ужем смислу] у модерно доба, по томе што обележава критичку активност у облику у којем је наслеђујемо од непосредне традиције; могли бисмо, са Хајдегером, рећи да је

[2] Видети: Александра Манчић, *Превод и критика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010. *Passim*.

[3] Gianni Vattimo, „Postmodern Criticism: Postmodern Critique", in: *Writing The Future*. David Wood (ed.). Routledge, London, 1990, 57–66.

> то *Wesen* критике, начин на који критика *west*, есенцијализује себе, на који јесте – у нашој епохи; и (б) како је Хабермас с правом приметио у *Филозофском дискурсу модерне*, крај модерности доноси и крај критике у општем смислу речи. То у најмању руку поставља проблем редефинисања критике у ужем смислу речи, пошто веза са критиком [у ширем смислу], која је одредила њену суштину у модерно доба, као да више не постоји.

На овом месту, заобићи ћу за своју тему иначе потенцијално занимљива објашњења преводилачких интервенција које сам правила у одломцима које сам навела (неке су видљиве у угластим заградама: енглески језик, на којем је Ватимов текст написан, прави разлику између *critique* и *criticism*, а та разлика је овде од кључног значаја...), питања упућених оцена и одлука које сам у превођењу ових неколико реченица морала да доносим, тражење података о преводу Хабермасове књиге доступне српском читаоцу (објављене у преводу на хрватско-српски, 1988. године у Загребу)... Укратко, све оне елементе који спадају у критичко разматрање текста. Само ћу подсетити на Валтера Бењамина, управо са свешћу о значају његових критичких текстова за ову врсту расправе. Расправе која постаје изузетно значајна када се постави питање: може ли се превод посматрати као критика? Које се препреке постављају таквом разматрању? Шта је то што на такво разматрање позива? Ако је чувени текст *Задатак преводиоца* Валтер Бењамин[4] написао као предговор за свој превод, а у њему ни једном речју није споменуо ни конкретну књигу ни конкретни превод којем је овај текст предговор; ако, штавише, и наслов тог предговора, који и поред свега остаје предговор, говори о задатку преводиоца, а када се текст пажљиво чита, уопште и не говори о преводиоцу, него о превођењу; ако је тај текст, притом, Бењаминов предговор за превод Шарла Бодлера, који је, опет, био преводилац Едгара Алана Поа, а Бењамин се ни у једном тренутку и не пита о преводиоцу, барем не изричито: ни о себи као преводиоцу, ни о Бодлеру као преводиоцу, него се пита о језику, онда нам то говори да се преводилац јавља само као негативан моменат у процесу превођења, елеменат којем је тешко признати да је субјект, и који само уноси деформације у текст. Међутим, те „деформације“ управо су места у тексту превода која говоре о критичком поступку који је преводилац спровео над изворним

[4] Текст Валтера Бењамина превођен је на српски два пута у веома кратком размаку: године 1995, у преводу Миодрага Радовића, под називом „Задатак преводиоца“, и 1998, под називом „Преводиочев задатак“ у преводу Александре Бајазетов. Већ и различита решења за наслов Бењаминовог текста могу се читати као знакови различитих читања и тумачења у различитим преводима – у најмању руку, као разлике у нагласку.

текстом, или, у негативном случају, о одсуству критичког промишљања. Превод не може постојати без преводиоца. Задатак преводиоца мора бити превод. Чак и када прихвата случај – Мигел де Унамуно би рекао, нарочито тада[5] – када ради на туђи предлог, или ради новца, или из чисте муке, преводилац кроз превод исписује својеврсну аутобиографију. Преводи су биографија преводиочевог доба и преводиочева аутобиографија. Знак времена у човеку и знак у који човек ставља своје време. Херменеутички захват који преводилац обавља на сопственом времену.

На које се начине преводилачки захват сагледава из угла *критике превода*, о томе постоје текстови, студије, о томе се воде расправе, сукобљавају мишљења. Тема је веома детаљно обрађивана, ауторитета на које бих се могла позвати не недостаје. Одлучила сам, међутим, да овде пажњу посветим тексту младе истраживачице Николине Зобенице, који је управо објављен у последњем броју преводилачког часописа *Мостови*. При томе, истичем управо оно *када* је текст написан и *ко* га је написао: ти подаци могу бити знак *нове воље* да се проблематика превода и превођења укључи у општија књижевнокритичка и књижевнотеоријска истраживања:

> Преводилац се опредељује за одређена решења у складу са својом интерпретацијом дела, али и својим преводилачким принципима. Да би критика превода била објективна, потребно је да критичар уочи и добро упозна његову теорију превођења. Понекада (углавном веома ретко) преводиоци дају експлицитне теоретске исказе о својим методама, принципима и поступцима (у предговорима, поговорима, извештајима), али *њихове одлуке и принципи најчешће су имплицитни* и могу да се открију само на основу читања превода или његовог поређења са оригиналом. Тек када познаје преводилачке принципе, критичар може да уочи колико је преводилац био доследан у њиховом придржавању, колико се у основној замисли држао своје поетике, а колико од ње одступио, шта је учинио намерно, а шта није. Управо књижевни научник као критичар превода поседује изражену способност да раздвоји аутора од преводиоца, и има онај истанчан осећај за различите гласове који се прожимају у једном тексту. Исто тако, он може с лакоћом да *издвоји принципе којима се преводилац руководи, јер они су уткани у његов текст и представљају елемент који нема у оригиналу. Све то књижевног научника чини посебно компетентним за критичара превода*.[6] [Курзив А. М.]

[5] Видети: Мигел де Унамуно, *Како се прави роман*, прев. Александра Манчић, Рад, Београд, 2006.

[6] Николина Н. Зобеница, „Књижевни научник као критичар превода“, *Мостови*, Београд, бр. 151, 2011, стр. 87–96.

Из угла *критике превода*, то што се принципи и одлуке преводиоца у преводу обично не износе експлицитно, него су имплицитно садржани у преводу, не проблематизује ни појам, ни сврху критике превода. Када, с друге стране, хоћемо да посматрамо *превод као критику*, можемо га анализирати само као имплицитну критику: као херменеутички чин који се темељи на извесним принципима (који су имплицитно укључени у текст превода, па их треба препознати, или су, ређе, експлицитно исказани у критичком апарату који прати превод, па се онда лакше могу издвојити као експлицитно критички искази). Ако поставимо *критику превода* и *превод као критику* једно наспрам другог, и ако онда погледамо дефиницију књижевне критике онако како је дата у *Речнику књижевних термина*[7] – коју, имајући у виду незаобилазност тог приручника, сматрам да овде нема потребе наводити, али и подразумевам да је широко консултована и прихваћена – показаће се да се превод, на први поглед, за разлику од критике превода, не уклапа у ту дефиницију без извесног насиља над терминима који се тамо користе. Ако књижевну критику посматрамо пре свега као *критичку мисао о књижевности*, онда превод, као обухватан херменеутички захват на тексту (сваки превод већ је тумачење, каже Хајдегер) улази у оквире разматрања као, у најмању руку, један од критичких поступака. Тако сагледавање наспрамног пара критика превода / превод као критика, узетих као узајамне огледалске слике, отвара извесне могућности: књижевни научник који се подухватио критике превода, превод обично посматра или као традуктолог – дакле, са становишта неке опште теорије и историје превођења, која има вољу да се одрешито одваја од књижевне теорије, и од историје националне књижевности – или, насупрот томе, са становишта националне књижевности, потискује превод на маргину, оставља суштину *преводне* књижевности изван својих интересовања; компаратиста има више слуха за преводну књижевност *као преводну*, али га природа дисциплине води у истраживања односа између националне и преведене *књижевности*. Опус *преводиоца* ни из једне од тих визура обично се не посматра као целина, као дело које има своја начела, своју поетику, и које представља критички суд о текстовима који су предмет превођења. Књижевни преводилац, посматран као критичар, нужно, међутим, за полазиште има националну књижевност: у складу са сопственим схватањем и националне, и књижевности уопште, у складу са сопственим вредносним судовима о текстовима које преводи, преводилац даје текстове превода који су израз одређеног читања, одређеног тумачења, одређеног разумевања текста и

[7] Одредница „Књижевна критика“, *Речник књижевних термина*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1991. (Друго издање.)

аутора кога преводи. Утолико, у складу са одређеним критичким начелима, судовима, оценама, ставовима, превод је *и* својеврсно тумачење, које је резултат критичког расуђивања преводиоца. Као контра-пример који треба да покаже у чему је значај систематског истраживачког рада који обавља преводилац, узећу место где такав рад недостаје: оне случајеве када се аутор у компаратистичкој студији бави текстовима и ауторима чије је место изузетно значајно у светској књижевности, али на српски језик нису преведени: ма колико изгледали као крајност, такви примери нису ретки. Рећи су, и утолико драгоценији, аутори које је такав недостатак навео да дела за која сматрају да су неопходна сами и преведу. Контра-контра-пример може бити превод значајног дела који прође незапажено: у том случају могло би се рећи да је превод био неделотворан, што се може десити и упркос квалитетима изворног дела и превода, а разлози за то могу бити различити: ту можемо призвати у помоћ Х. Р. Јауса, и рећи да је између преведеног дела и хоризонта ишчекивања читалаца естетичка дистанца превелика... Из ове визуре, изворни текст није критеријум у оцењивању превода: он је предуслов. Изворни текст поставља задатке, али ништа више од тога. Преводилац у свом преводу те задатке може решавати на различите начине. Задатак за истраживача превода, критичара превода, јесте да препозна критички превод и да открива његове критичке поступке. Уколико се не ограничи само на најједноставнију филолошку анализу, таква критика морала би да буде – критика критике. Метакритика, заправо. Чини ми се да је ауторка текста о књижевном научнику као критичару превода препознала управо тај задатак на квадрат када је издвојила *књижевног научника као посебно компетентног за критичара превода*.

Критичка мисао о превођењу

Имајући у виду да је обављен велики посао на обрађивању различитих аспеката проблема књижевног превођења управо у оквирима опште науке о превођењу, имамо довољно материјала и аргумената да то знање вратимо у оквире проучавања националне књижевности. Уопште не доводећи у питање посебности преводне књижевности и потребу за посебним приступом који она изискује, морам указати и на непобитност чињенице да је преводна књижевност увек национална књижевност. Преводна књижевност је облик исказивања критичког односа националне књижевности према другима и према себи, исход одређене стратегије остваривање кроз изборе, прихватања или одбацивања. Изучавање које се обавља претежно са становишта полазне, а не одредишне књижевности, у том контексту не може бити ништа више од назнаке. Да

би се обавило обухватно истраживање са становишта књижевности која прима преводе, ма колико увек остајало један од оних „утопијских задатака“ о којима је писао Хосе Ортега и Гасет,[8] задаци се морају поставити другачије. На самом почетку, поставља се питање: може ли се у таквом истраживању уопште разграничити област преводилачког приступа од компаратистичког?[9] И која је корист? Има ли такво истраживање уопште смисла?

Од теоријских текстова домаћих аутора који као пут предлажу истраживање опуса књижевног преводиоца као књижевног аутора, с једне стране уметничког, а са друге научноистраживачког и критичког дела, посебно издвајам текст Саве Бабића *Преводиочева личност*;[10] Миодраг Сибиновић писао је о преводиочевом индивидуалном стилу у књизи *Нови оригинал* из 1990. године, залажући се за посебност и различитост теорије и проблема превођења у односу на проблеме опште теорије књижевности.[11] Чини ми се да, заправо, најплодније истраживање може бити оно које ће посебност преводилачког рада посматрати са становишта опште теорије књижевности, *и* из визуре националне књижевности: превођење је увек вишедимензионалан подухват. Истраживање које за полазиште не узима стране књижевности или ауторе, него српску преводну књижевност, захтева да се утврде аутори и разлуче и опишу њихови опуси, и неће се задовољити тиме да утврди *шта* је превођено, а да не утврди и *ко* је преводио, и која су начела појединачних преводилачких опуса. Изучавање ауторских опуса је уобичајено и у уметностима, и у наукама: превођење не би смело бити изузетак.

Истраживања посвећена књижевном превођењу чине посебну област, која је у историографским истраживањима српске књижевне критике често – никако не увек! – остављена по страни. Теза о националној преводној књижевности одавно је присутна у модерној српској мисли о књижевности, од почетка деветнаестог века (Миодраг Сибиновић наводи пример Јована Дошеновића, критичара представљеног у првом тому едиције „Српска књижевна критика“), а једна од првих озбиљних студија

[8] Видети: Хосе Ортега и Гасет, *Беда и сјај превођења*, двојезичко издање, прев. Александра Манчић, Рад – ААОМ, Београд, 2004.

[9] О односу компаратистике према превођењу видети текстове Зорана Константиновића „Компаратистика о превођењу“, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, СКЗ, Београд, 1984, стр. 132–144.

[10] Сава Бабић, „Преводиочева личност“, у: *Преводна књижевност: Зборник радова Првих београдских преводилачких сусрета*, УКПС, Београд, 1976, стр. 67–74. Слични ставови могу се наћи и у тексту Предрага Протића, заправо посвећеном другој теми: „Размишљања о критици превода.“ *Исто*, стр. 109–115.

[11] Миодраг Сибиновић, „Преводиочев индивидуални стил и књижевни превод“, у: *Нови оригинал: Увод у превођење*, Научна књига, Београд, 1990, стр. 136–144.

на ту тему је студија Николе Андрића *Пријеводна белетристика у Срба од год. 1777–1847*.[12] Аутори који су се бавили проблемима књижевног превођења указују на то да је неопходно утврдити корпус те националне преводне књижевности да би се о њој могло говорити са становишта националне књижевности. Један од путева јесте и утврђивање ауторског опуса преводиоца као систематичног рада на превођењу одређене књижевности, одређене теме или одређеног аутора. Увидом у преводилачке библиографије показује се да је то могућно утврдити.

Од значајнијих студија о проблему српске преводне књижевности треба још издвојити и текстове Љубомира Недића,[13] Стојана Суботина,[14] Александра Перића.[15] О проблему превода као критике писали су и Александар И. Спасић,[16] Јован Јанићијевић,[17] а веома обимну студију о тој теми објавила је Надежда Винавер.[18] Јанићијевић, који се истрајно бави проблемима преводне књижевности, међутим, управо у тексту под насловом „Српска преводна књижевност данас", који је посветио прегледу наслова преведених дела и имена превођених аутора, о преводиоцима није писао.[19] Истини за вољу, Јован Јанићијевић је велики број текстова посветио личностима преводилаца, а један од врхунаца његовог стрпљивог рада на прикупљању библиографске грађе о преводној књижевности и преводиоцима представља *Лексикон књижевних преводилаца Србије* који је приредио.

Повезујући непосредно критику и превод, Предраг Протић у трећем тому едиције „Српска књижевна критика", као антологијске у српској критици издваја два текста везана за превођење: критички увод Ђорђа Поповића Даничара у Сервантесовог *Дон Кихота* и сопствени

---

[12] Никола Андрић, *Пријеводна белетристика у Срба од год. 1777–1847*, Загреб, 1892.

[13] Љубомир Недић, „Српска преводна књижевност", *Сабрана дела I*, Београд, б. г.

[14] Стојан Суботин, „Улога превода у националној књижевности и проблеми њихова проучавања", *Литературите на малите народи*, Седми Рацинови средби, Титов Велес, 1970.

[15] Александар Перић, „Наука и статус истраживања преводилачке делатности", *Мостови*, Београд, бр. 79 1989, стр. 222–226.

[16] Као значајан издвајам текст „Превођење као књижевно зналство", *Преводна књижевност*. Зборник радова Првих београдских преводилачких сусрета, УКПС, Београд, 1976, стр. 145–150.

[17] Јован Јанићијевић, *Књижевни превод и преводна књижевност*, Идеа, Београд, 1999. Посебно, „Теоријске претпоставке примене превођења за тумачење књижевности" и „Покушај систематизације ставова о експерименталном превођењу као методу тумачења у науци о књижевности".

[18] Надежда Винавер, *Књижевни простор*, Научна књига, Београд, 1991.

[19] Јован Јанићијевић, „Српска преводна књижевност данас", *Нав. дело*, стр. 175–181. У књизи заправо има низ текстова везаних за тему националне преводне књижевности.

превод те књиге, и студију о преводу *Старог завета* Ђуре Даничића, коју је написао Чедомиљ Мијатовић.[20] О вези између критике и превода сведоче и зборници *Књижевно превођење: теорија и историја* (1989, прир. Кринка Видаковић Петров), *Теорија и поетика превођења* (1981, прир. Љубиша Рајић) или одељак „Преводилаштво – Компаративне теме" у зборнику *Књижевно дело Станислава Винавера* (1990, прир. Гојко Тешић), али и низови студија о појединим преводиоцима, писцима као преводиоцима, итд., која су са различитих становишта проучавала природу и функцију превода у српској књижевности и отварала питања која и даље остају значајна, и постају све значајнија.

Преводиоци и њихова дела – рад у настајању

Чворишта одређених преводилачких опуса које треба истражити су: писци који су се бавили превођењем аутора битних за њихово књижевно дело; аутори који су се бавили књижевном науком и преводили књижевнотеоријске текстове из области које су и иначе предмет њихових критичких интересовања, и због тога, није згорег поновити: кад се проучава национална преводна књижевност, није довољно имати у виду само *шта* је превођено, а заобићи питање *ко* је те ауторе и та дела преводио. Ако смо у кратком року добили сабрана дела појединих великих писаца светске књижевности, као исход критичког и преводилачког напора, као што је, на пример, Владета Р. Кошутић урадио са делом Федерика Гарсије Лорке, онда је то ауторска концепција преводиоца која нам на ауторски, критички начин представља преведеног писца. Ако је у питању увођење одређене стране књижевности у српску књижевност, онда је то онај случај кад преводилац ради на представљању дела из те књижевности следећи низ принципа на које се ослања његова критички заснована стратегија. Такав рад од преводиоца често изискује и да о теми којом се бави пише своје текстове: књижевноисторијске, компаратистичке, есејистичке: критичке...

За истраживање ауторских опуса преводилаца већ је прикупљена обимна грађа: стручни преводилачки часописи, посебно *Мостови* и *Преводилац* (који су данас остали једини) објавили су низ текстова посвећених личностима преводилаца; Удружење књижевних преводилаца поседује и необјављену грађу сачувану у звучним записима; постоји

[20] Предраг Протић (прир.), *Лаза Костић и критика у доба националног романтизма*, „Српска књижевна критика" књ. 3. Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1986.

Лексикон књижевних преводилаца Србије, објављен средином седамдесетих година. У зборницима под називом *Преводна књижевност* налази се велики број изузетно значајних студија, чланака, анализа, критика, проистеклих из рада Београдских преводилачких сусрета, које организује и објављује Удружење књижевних преводилаца Србије. Постоји велики корпус емпиријских истраживања која су обавили преводиоци, и којима треба дати одговарајућу структуру и увести их у токове националне књижевне историографије. Општа традуктологија све више се удаљава од књижевних проучавања и књижевни превод у опасности је да у тој – опет огромној – области, изједначен са свим другим врстама превођења, потпуно изгуби своју специфичност, а нарочито своју везаност за националну књижевност. Проучавање преводилачких опуса појединих преводилаца и њиховог рада на увођењу одређених аутора, тема, књижевности, и значаја присуства њихових превода у српској књижевности – све су то области од интереса и за историју српске књижевне критике.

Најисцрпнија истраживања везана за преводиоце и њихове опусе јесу текстови преводилаца о преводиоцима. У тим текстовима обављен је обиман књижевно-истраживачки рад у српској преводној књижевности. Преводиоци су, по природи свога посла, заинтересовани за различите типове истраживања књижевне ствари. Низ таквих истраживања, која нису само био-библиографска, него покушавају да целовито сагледају укупан рад појединих преводилаца као органску целину, дакле, као ауторски опус, налазим на страницама преводилачких часописа *Мостови* и *Преводилац*, али и других књижевних часописа. Низ малих студија сачинила је Мирослава Спасић, уредник Преводилачког салона УКПС, а њена истраживања расута су по страницама часописа, у звучним записима, у рукопису. Дринка Гојковић истраживала је рад и сачинила потпуну библиографију Бранимира Живојиновића; Бисерка Рајчић бавила се преводилачким опусом Петра Вујичића... Та истраживања преводилаца о преводиоцима чине врло поуздан корпус истраживања, значајан по резултатима, а који историје српске књижевности и српске књижевне критике обично заобилазе. У раду на овом тексту служила сам се углавном тим већ обављеним истраживањима.

На крају, могу издвојити низове имена и пружити само основне обрисе опуса које би требало посматрати и истраживати као целине: као што сваки текст није књижевни текст, ни сваки превод (чак и ако је превод књижевног текста) није нужно књижевни превод, нити нужно у себи обједињава одлике које би се могле издвојити као критички или истраживачки рад на тексту. Да би се дошло до јасније слике, потребно је издвојити преводиоце који критички приступају преводилачком раду. Могу се, на пример, издвојити преводиоци који су се посветили одређе-

ном аутору, одређеној књижевности, до тада никако или слабо познатој, (Радоје Татић – латиноамеричка књижевност; јапанска и кинеска – Дејан Разић), одређеној теми (Перо Мужијевић – ренесанса, авангарда; Александар И. Спасић – англосаксонска књижевна теорија), одређеном жанру (Радмила Шалабалић – латински аутори сатире, Иванка Павловић – француска драма). Покушај да саставим попис оних најзначајнијих нужно остаје непотпун, али је ипак неки покушај: издвајам неколико десетина имена, узимам у обзир само оне чији је опус завршен, слажем их хронолошки: Албин Вилхар (1902–1975); Вера Стојић (1902–1988); Светозар Бркић (1916–1993); Иван Димић (1921–2004); Александар Саша Петровић (1921–2000); Еуген Вербер (1923–1995); Драгослав Андрић (1923–2005); Петар Вујичић (1924–1993); Мила Стојнић (1924–2003); Иванка Павловић (1925–2010); Мира Лалић (1925–2010); Владета Р. Кошутић (1925–2005); Бранимир Живојиновић (1930–2007); Миливоје Јовановић (1930–2007); Радмила Шалабалић (1927–2011); Бранко Јелић (1931–1994); Перо Мужијевић (1934–2003); Дејан Разић (1935–1986); Радоје Татић (1935–2001); Александар И. Спасић (1937–1995); Светозар Игњачевић (1938–2002); Радослав Миросављев (1946–2001); Оливера Милићевић (1946–2004); Аљоша Мимица (1948–2011); Петру Крду (1952–2011); остављам по страни оне чије је дело везано за прву половину XX века: Милош Ђурић, Михаило Ђорђевић, Јован Максимовић...

Као критеријум сам узела само преводиоце чији је опус, како се то еуфемистички каже, заокружен: заправо, преводиоце чији је живот завршен, и овде дала попис мањег узорка имена преводилаца са преводилачким опусима који су изабрани да прикажу разноврсне преводилачке поступке. Кратак попис који сам претходно навела ни издалека није исцрпан, а тек подробнијим истраживањима могло би се утврдити колико је репрезентативан. При томе сам се определила за ауторе чије изворно дело не засењује преводилачко. Посебне одељке заслужују писци као преводиоци, и књижевни историчари, теоретичари, итд., као преводиоци. Сви побројани преводиоци су се и у својим оригиналним текстовима бавили проблематиком превођења, страним књижевностима, компаратистичким темама. Њихов оригинални рад, чак и када наоко није непосредно везан за превођење, повезује се са преводима у целину која даје основа да говорим о опусима. Број записа у каталогу COBIB, на који сам се у истраживању највише ослањала, користим само као индикатор, а издвајам само оне елементе који се на основу збирних података и познавања истраживачког рада појединих преводилаца показују као потенцијално значајни. Тек би исцрпно проучавање превода и за преводе везаних текстова показало праву природу преводилачких опуса. Да ли да се на крају поново упитам: колико је овакво истраживање ос-

тварљиво, и каква корист од њега за знања о књижевности? Корист је несумњиво велика, јер би се на тај начин појавили јасно профилисани ствараоци које до сада књижевна историја није уочавала као такве: ствараоци у националној преводној књижевности. Остављам прикупљене белешке само у нацрту, сабирам их онако како сам их налазила у својим изворима – неуједначено, недоречено, у назнакама, несразмерно обиму и значају опуса. Рад на издвајању значајних аутора у преводној књижевности и описивању њихових опуса из угла националне књижевности тек предстоји.

*

* *

Светозар Бркић (1916–1993) – 205 јединица. Васа Павковић[21] посматра Бркићево дело као преводилачко-есејистичко:

> О за српску књижевност атипичној шароликости интелектуалних интересовања Светозара Бркића сведочи колекција *Осветљени трудови*, у чија три поглавља писац говори о националној али и светској књижевности. Бави се озбиљно, аналитички, продубљено, народним песмама косовског циклуса, Његошем, изразито истрајно и подстицајно Лазом Костићем, али са неочекиване, езотеричне позиције посматра последњу Попину песничку књигу, контроверзни *Рез*... С истом ауторском снагом и ерудицијом Бркић ће писати о Грејему Грину и Олдусу Хакслију и бавити се великим изазовом Џојсовог *Финеганової бдења*, прилажући и два(!) властита преводна огледа фрагмената овог суштински непреводивог романа. Када се читају *Осветљени трудови*, читалац осећа да Бркић равноправно стаје у ред најбољих српских есејиста, уз Павловића, Ћулума, Јована Христића, Аћина...

Мирко Магарашевић написао је обиман есеј о Бркићу као преводиоцу и различитим аспектима Бркићевог преводилачког рада, нарочито о раду на *Антологији савремене енглеске поезије*. Део тог есеја објављен је у споменутом темату часописа *Поезија*. Међу његовим преводима су и *Антологија савремене енглеске поезије*: (1900–1950), приредили Миодраг Павловић и Светозар Бркић; *За ким звоно звони,* Ернест Хемингвеј; превео, предговор написао и приредио; *Рајски врт*, Ернест Хемингвеј; *Подела*, В. Х. Одн; *Нови живот*, Данте Алигијери; превео, дао објашњења и

[21] Текст Васе Павковића „Светли лик Светозара Бркића“ објављен је у темату „Светозар Бркић“ у часопису *Поезија: Часопис за поезију и теорију поезије*, год. 16, бр. 55–56, 2011, стр. 5–62. Аутори у темату су још и Владета Јеротић, Борислав Радовић, Мирко Магарашевић, а објављени су и текстови Светозара Бркића.

написао предговор Светозар Бркић; *Под млечном шумом*: драма / Дилен Томас; превео са енглеског и поговор написао Светозар Бркић; Константин Кавафи и Јорго Сефери са енглеског по часописима, шездесетих година; Изабрани списи / Лао Це, Чуанг Це, Конфуције; избор, превод, предговор и белешке Светозар Бркић; *Уљез у прашину*, Виљем Фокнер *Непобеђени*: роман, Вилијем Фокнер; *Есеји*, Рабиндранат Тагоре; [избор и превод с енглеског Светозар Бркић]; *О природи поезије и природи критике*, Херберт Рид; [изабрао, превео с енглеског и написао поговор Светозар Бркић]; *Сонети*, Микеланђело Буонароти; превео са италијанског Светозар Бркић; *Антологија енглеске прозе*: од њеног настанка до данашњих дана / Светозар Бркић…

Еуген Вербер (1923–1995) – 103 јединице. Као глумац и новинар, никад није престајао да се бави јеврејском историјом и културом. Од почетка шездесетих година почиње објављивати радове из јудаистике, а 1977. постао је члан светског савеза за јеврејске науке. Преводио је са немачког, мађарског, јидиша, арамејског. Био је председник Удружења књижевних преводилаца Србије. Превео је или написао: *Талмуд* (изабрани текстови) превод са хебрејског и арамејског језика, историја *Талмуда* и објашњења; *О Јидишу, јеврејским језицима и о Исаку Башевичу Синґеру*; *Сарајевска Хагада*, студија; Гершом Шолем, *Кабала и њена симболика*; *Кумрански рукописи* (са објашњењима и коментарима)…

Петар Вујичић (1924–1993) – 874 јединице. Био је вероватно један од најплоднијих српских књижевних преводилаца. Преводио је са пољског, немачког и руског. Преводио је више десетина аутора (Гомбрович, Томас Ман, Набоков, Колаковски, Станислав Лем, Мрожек, Шкловски, Достојевски, Милош, Ханс Кристијан Андерсен, Диренмат, Кажимиеж Брандис, Збигњев Херберт, Јозеф Рот…). Књиге славног Јана Кота су се појављавиле у српском преводу пре него на већим европским језицима. Писао је есеје и предговоре.

Бранимир Живојиновић (1930–2007) – 530 јединица. Био је уредник у Српској књижевној задрузи и један од оснивача Удружења књижевних преводилаца Србије. Преводио је с немачког, француског, енглеског и руског језика: Гете, Шекспир, Рилке… Велики посао на прикупљању грађе и истраживању његовог дела већ је обавила Дринка Гојковић, преводилац.

Миливоје Јовановић (1930–2007) – 635 јединица. Користим истраживање које је обавила Мирослава Спасић и објавила у тексту „Источна капија“.[22] Као главни подухват Миливоја Јовановића Мирослава Спа-

[22] Мирослава Спасић, „Источна капија“, *Мостови*, Београд, бр. 101, јануар-март, 1995, стр. 118–120.

сић уочава ревалоризовање руске књижевности двадесетог века у српској средини. Као један од „пионираских покретача ове идеје“, био је:

> горљиви и упорни судеоник настојања да се преуреди вредносна лествица која се дотад код нас примењивала на једну од највећих књижевности света. Ступивши на празну сцену око 1956, осећајући дух времена који је доносио политичко отопљавање и чинио утолико тежим бреме праворног модела соцреалистичке прозе које је дотад притискало... и све списатељске и критичарске школе.

М. Спасић пише о томе како је Јовановић „износио на светлост дана дела оних аутора који су својом радикалном креативном енергијом преображавали себи савремен књижевни израз“, „уносећи ново разумевање у природу и предмет књижевности“. Природа предмета наметнула је у том раду и многе ванкњижевне тешкоће:

> да се у јавним и приватним библиотекама и архивима у Русији, Европи и Америци, у скривеној породичној заоставштини, на микрофилмовима, у изворима склоњеним ван земље или пренетим у други језик дође до аутентичног рукописа који тек онда може почети да се преводи.

„Библиографија преводиоца, есејисте, критичара и историчара књижевности, прозног писца и професора Миливоја Јовановића“ импресивна је: „само у 1956, години почетног удара, броји равно десет јединица!“ Аутори које је преводио су Бабељ, Булгаков, Пилњак, касније Леонов, Шолохов, Феђин, Буњин, Иванов, Платонов, Солжењицин, Пастернак, Андрејев, Каверин, Окуџава. Мирослава Спасић додаје:

> Ако сте у животу прочитали једну књигу савремене руске прозе, велика је вероватноћа да ју је превео управо овај дугогодишњи уредник у ‘Младом поколењу’, и потом четврт века професор на Славистичкој катедри Београдског универзитета.

Теоријски уопштавајући предмет којим се бавио као преводилац, Миливоје Јовановић написао је и студије *Уметност Исака Бабеља*; *Утопија Михаила Булгакова*; *Михаил Булгаков: Друга књига*; *Достојевски: Од романа тајни ка роману миту*; *Достојевски и руска књижевност 20. века*; *Руски песници 20. века*, и *Поглед на руску совјетску књижевност*, „предрагоцени водич за сваког ко на ово поље залази“. Књигама се придружује непрегледан број критичарских текстова о више десетина руских песника, прозаиста и драматичара. Као преводилац руске књижевности и њен тумач, Миливоје Јовановић је прворазредан аутор српске преводне књижевности.

Владета Р. Кошутић (1926–2005) есејиста, професор Филолошког факултета у Београду, једно време уредник у *Расковнику*, проучавалац народног језика и народних умотворина. Докторирао је на теми која у себи повезује компаратистику и проучавање превођења, *Парнасовци и симболисти у Срба* (објављена као књига 1967). Кошутићево занимање за народну књижевност довело је овог аутора и да начини низ превода као што су *Еп о Гилгамешу*, који је превео са немачког, али је и пресудно обликовало његово читање и његове преводе неких савремених песника, пре свега Гарсије Лорке. Захваљујући Кошутићевом раду у српској књижевности и култури стварала се одређена слика о овом шпанском песнику која истиче фолклорне и романтичарске елементе на рачун авангардних тонова у Гарсија Лоркином делу. Поред мањих препева са француског, енглеског, шпанског и италијанског из педесетих година, поезије Виктора Игоа, Алфонсине Сторни, Габријеле Мистрал, Хорхеа Гиљена, Умберта Сабе, Мариа Новара, Едгара Алана Поа, препеви и антологије *Француска љубавна лирика* (1954), *Из француске лирике. Од Вијона до Валерија* (1955), *Шпанска лирика. Два златна века* (1963), преводилац Лоркине поезије и есеја, правио је изборе из дела овог песника и приређивао издања на српском, од збирке *Игра песка и месеца* (1969), до *Целокупних дела* у пет књига (1971; 1974).

Перо Мужијевић (1934–2003) – 26 јединица. *Италијански хуманизам: филозофија и грађански живот у ренесанси*, Еуђенио Гарен; *Симбол,* Умберто Еко; *Критика укуса,* Галвано Де ла Волпе; *Авангарда,* Алберто Асор Роса; *Поезија: увод у критику и историју поезије и литературе,* Бенедето Кроче; *Авангарда*, Лаура Манчинели... [ет ал.]; *Музика*, Ђиђи Ливио; *Филм,* Ђани Рондолино; *Фигуративне уметности*, Мариантонета Пиконе Петруса; *Семантички кључ поезије*, Галвано Де ла Волпе; *Структурализам и идеологија*, Паоло Рамат...

Александар Саша Петровић (1921–2000) – 67 јединица. Књижевник и књижевни преводилац, члан српског ПЕН центра, студирао на Кембрицу и специјализирао америчку литературу и језик на Универзитету Колумбија. Био је секретар Прве репарационе делегације ЈНА у Хамбургу (1946–47), секретар прве редакције и сарадник *Књижевних новина* (1948–50), секретар књижевног часописа *Младост* (1950–52), а потом новинар у Енглеској редакцији Радио–Југославије (до 1955). Потом је био слободни уметник. У једном мандату био је председник УКПС. Превео и препевао око 100 књижевних дела са енглеског језика (10 драма Шекспира, драме Бекета и Вескера, као и романе Хакслија, Купера, Хемингвеја, Ф. С. Фицџералда, Апдајка, Руждија, Селбија…), а на енглески је превео драме А. Поповића, Настасијевића и др. Објавио

и више есеја о страним писцима и преводилаштву. Његове приповетке и драме превођене су на енглески, немачки и холандски.

Дејан Разић (1935–1986) – 50 јединица. Јукио Мишима, *Златни павиљон*; *Бајке старог Јапана*; Кензабуро Ое, *Четири новеле*; *Дуг пут кроз мрачну ноћ,* Шига Наоја; *Црна киша,* Ибусе Масуђи; *Вештина сенчења*. Најбоље јапанске приповетке XX века; *Уска стаза у забрђе*, Мацуо Башо; *Жена у песку*, Абе Кобо; *Хиљаду ждралова,* Јасунари Кавабата; *Зен приче…*

Александар И. Спасић (1937–1995) – 79 јединица. Када сам почела да пишем овај текст, најпре сам узела у руке зборник са Првих преводилачких сусрета, одржаних 1975, штампан под насловом *Преводна књижевност*, 1976. године. Ту сам нашла текст Александра И. Спасића, насловљен „Превођење као књижевно зналство“. У том тексту се аутор залаже за идеју да рад на преводу „није књижевна уметност … То је дисциплина, критика, анализа – ради књижевног стварања“ и да би „најпре могло да буде именовано као облик књижевног зналства […] важан вид мисаоног разматрања симболизованог искуства. Самим тим,“ закључује Спасић, „посебна дефиниција и посебна теорија превођења књижевне уметности […] не само што би било бесмислени већ би и представљали насилно исецање“. То је мишљење које у великој мери делим. И за кратак приказ опуса А. И. Спасића ослањам се на запис његове животне сапутнице и преводиоца Мирославе Спасић, која у свом тексту преноси и нека размишљања колега преводилаца, истраживача, професора… „Од студентских дана посвећен превођењу англоамеричких аутора, пре свега америчких нових критичара, уводио је нове термине, појмове и методе, што је имало одјека код млађих српских критичара. Преко његових превода, у сарадњи са Слободаном Ђорђевићем, стизале су и прве посредне информације о прашкој лингвистичкој школи, руском формализму. Превођење теоријске литературе несумњиво је у исти мах представљало и проширивање метода и речника у српском језику, а А. И. Спасића то је било и истраживање граничних могућности српског језика. А. И. Спасић био је преводилац-крчилац нових путева, који је за нас отворио нова поља антрополошке, психолошке, социолошке, филозофске, књижевнотеоријске литературе, односно хуманистике у најширем смислу, идући у свом превођењу од Фрома, Рајхенбаха, Велека, Ворена, Сузане Лангер, Сноуа, преко Сапира, Боаса, Вајтхеда, до Хача, Ричардса и Хофера.

Радоје Татић (1935–2001). Радио у *Борби*, *Вечерњим новостима*, Програму за иностранство Радио Београда (касније Радио Југославија); од 1978. до 1982. године био је саветник у амбасади СФРЈ у Бразилији. Преводио је са шпанског, португалског и француског. Најбитнија преведена дела: Хуан Лискано, *Нови свет Ориноко* (1963); Хуан Рулфо, *Педро Парамо* (1966); Хулио Кортасар, *Тајно оружје* (1969); Мигел Анхел Ас-

туријас, *Гватемалске легенде* (1969); Пабло Неруда, *Сунце у репу ветра*, избор и превод (1969); Октавио Паз, *Лук и лира*, (1979); Хуан Октавио Пренс, *Чисти рачуни* (1979); Роже Кајоа, *Игре и људи*, (1979); Пауло Коељо, *Алхемичар*, (1995); антологија *Приче из Латинске Америке*, избор и превод (1999); Антонио Порпета, *Побуна ветра*, (1999). Његови преводи поезије и кратких прича објављивани су у више антологија и збирки: *Светлости Кордиљера*, антологија хиспаноамеричке поезије 1920–1970 (1974); Федерико Гарсија Лорка, *Целокупна дела* (Путописи, приповести, огледи) (1974); *Антологија кратке приче Латинске Америке* (1983); *Сновиђења са обале Рио де ла Плате* (1995).

Литература

Андрић, Никола, *Пријеводна белетристика у Срба од год. 1777–1847*, Загреб, 1892.

Бабић, Сава, „Преводиочева личност“, *Преводна књижевност*: *Зборник радова Првих београдских преводилачких сусрета*, УКПС, Београд, 1976, стр. 67–74.

Baker, Mona, “Towards A Methodology of Investigating The Style of A Literary Translator”, *Target* 12:2, 2000, 241–266.

Бенјамин, Валтер, „Задатак преводиоца“, прев. Миодраг Радовић, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, књ. 456, јул-август, 1995, стр. 56–67.

Бенјамин, Валтер, „Преводиочев задатак“, прев. Александра Бајазетов Вучен, *Реч*, Београд, бр. 47–48, јул-август, 1998, стр. 103–109.

Богдановић, Димитрије, „Стара српска књижевност“. *Историја српске књижевности 1. Стара српска књижевност*. Досије – Научна књига, Београд, 1991.

Vattimo, Gianni, “Postmodern Criticism: Postmodern Critique”, in: *Writing The Future*, David Wood (ed.), Routledge, London, 1990, 57–66.

Винавер, Надежда, *Књижевни простор*, Научна књига, Београд, 1991.

Гордић Петковић, Владислава, „Место преводне књижевности у националном канону“, *Мостови*, Београд, бр. 141–142, 5. август, 2008, стр. 85–89.

Евен Зохар, Итамар, „Положај преводне књижевности унутар књижевног полисистема“, превела Славица Милетић, *Мостови*, Београд, бр. 139–140, 2007, стр. 5–10.

Зобеница, Николина Н., „Књижевни научник као критичар превода“, *Мостови*, Београд, бр. 151, 2011, стр. 87–96.

Јанићијевић, Јован, *Књижевни превод и преводна књижевност*, Идеа, Београд, 1999.

Константиновић, Зоран, „Компаратистика о превођењу“, у: *Увод у упоредно проучавање књижевности*, СКЗ, Београд, 1984, стр. 132–144.

Лаза Костић и критика у доба националног романтизма, „Српска књижевна критика“ књ. 3, приредио Предраг Протић, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1986.

Манчић, Александра, *Превод и критика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010.

Недић, Љубомир, „Српска преводна књижевност“, *Сабрана дела I*, Београд, б. г.
Ортега и Гасет, Хосе, *Беда и сјај превођењ,* двојезичко издање, прев. Александра Манчић, Рад – ААОМ, Београд, 2004.
Павковић, Васа, „Светли лик Светозара Бркића“, у тематy „Светозар Бркић“, *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије*, год. 16, бр. 55–56, 2011, стр. 5–62.
Перић, Александар, „Наука и статус истраживања преводилачке делатности“, *Мостови*, Београд, бр. 79, 1989, стр. 222–226.
Протић, Предраг, „Размишљања о критици превода“, *Преводна књижевност*: *Зборник радова Првих београдских преводилачких сусрета*, УКПС, Београд, 1976, стр. 109–115.
Речник књижевних термина, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1991. (Друго издање.)
Сибиновић, Миодраг, „Преводиочев индивидуални стил и књижевни превод“, *Нови оригинал: Увод у превођење*, Научна књига, Београд, 1990, стр. 136–144.
Спасић, Александар И., „Превођење као књижевно зналство“, *Преводна књижевност*: *Зборник радова Првих београдских преводилачких сусрета*, УКПС, Београд, 1976, стр. 145–150.
Спасић, Мирослава, „Источна капија“, *Мостови*, Београд, бр. 101, јануар-март, 1995, стр. 118–120.
Суботин, Стојан, „Улога превода у националној књижевности и проблеми њихова проучавања“, *Литературите на малите народи: Седми Рацинови средби*, Титов Велес, 1970.
Унамуно, Мигел де, *Како се прави роман*, прев. Александра Манчић, Рад, Београд, 2006.

Aleksandra Mančić

THESIS ON THE LITERARY TRANSLATOR AS A RESEARCHER AND CRITIC

Summary

This text sets as its goal to establish whether, among the types of literary criticism present in Serbian literature as national literature, there is a possibility to reasonably define translation as a form of criticism? How to explain a process of translation of texts as a critical process? In reviewing translations, a critic needs wery specific literary knowledge and skills. These same skills are a prerequisite for the translation made by a translator. Does the translator deserve to be studied as a literary researcher and critic? The biggest result of the translatory research is a kind of *analysis-review-and-synthesis*, given as *translated text*. Analysis of transla-

tion as criticism demarcates the area of translatory critical approach versus comparative approach to the literary text. Such an analysis is possible if the translation is observed from the perspective of national literature, according to the norms of national literature. To make this feasible, in the first place, the opus of individual translators and translation strategies in the translation of specific literature should be determined: a particular theme, or a particular author, and their critically-based involvement in the national literature. Such research *does not* take as its starting point the source literature and its authors, but the target literature, and within it, the translation literature. It is not enough to determine *what* was translated, it is necessary to determine *who* is translating, according to which principles and criteria, and whether, and how, his critical work, expressed in the form of translation, influenced the changes in the national literature.

Key words: Serbian literary criticism, translator as a critic, translation opus, national translational literary history

III

821.163.41.09

Сава Дамјанов*
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

ПЕРИОДИЗАЦИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ НА ПОЧЕТКУ XXI ВЕКА**

Апстракт: Историја српске књижевности, током свога развоја, пролазила је кроз истоветне стилско-поетичке фазе као и европска, у чијем окружју је и егзистирала. Стога и вредносно-интерпретацијске категорије везане за њу морају бити адекватне таквом развоју, а не превазиђеној и анахроној идеји – још увек доминантној у науци о српској књижевности – по којој њене специфичности „оправдавају“ нека нижа или посебна мерила и начине тумачења.

Кључне речи: српска књижевност, периодизација, европски културни контекст

Сви знамо шта је периодизација, али наравно можемо да се питамо који је смисао периодизације и зашто на почетку XXI века опет актуализујемо ту тему, ако се чини да проблем периодизације – у једном модернијем контексту – не постоји као изазов. Уколико ипак постоји, барем у свести неких истраживача, онда се ваља запитати: који су аспекти периодизације и даље отворени када се о томе интензивно расправљало још тридесетих година XX века и када су дефинитивне, данас углавном општеприхваћене увиде о томе дали велики теоретичари књижевности – попут Ренеа Велека, или код нас, након тога, Александра Флакера, Зорана Константиновића и Драгише Живковића? Мени ова проблематика није занимљива чисто теоријски, мада њена суштина јесте у томе да се не може ни на који начин посматрати историјски развој књижевности (па чак ни савремена литерарна збивања, јер ни савременост не постоји мимо историје и традиције) изван неког система који је – као и свака научна апстракција – у одређеној мери фиктиван и вештачки, без обзи-

* Рад је резултат истраживања на пројекту *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (178005) који финансира Министарство за просвету, науке и технолошки развој Републике Србије (руководилац пројекта проф. др Горана Раичевић).

** Ауторизовано излагање на трибини пројекта *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* у Институту за књижевност и уметност у Београду.

ра на чињеницу да је заснован на конкретној језичко-уметничкој и културолошкој грађи. Поједностављено говорећи, периодизацију књижевне историје треба посматрати као „нужно зло“, али и као модел без којег се истраживач не може кретати у временско-просторним оквирима литерарне традиције – укључујући и њен најновији ток.

Замислимо, на пример, да је пред нама огромна вавилонска библиотека (старија чак и од *Епа о Гилгамешу*) која почиње неким првобитним књижевноуметничким записима, а коју не можемо никако да систематизујемо већ се она бескрајно – и дифузно – распростире у простору и времену, као звезде на небеском своду: како онда да похватамо неке линкове у том несагледивом и ирационалном поретку, како да сагледавамо везе, континуитете или дисконтинуитете? Обичан читалац би се у таквој информативној ентропији вероватно сасвим изгубио, док би неко ко претендује на известан научни увид био лишен и најминималније тачке ослонца као релевантног полазишта. Свакако да смисао периодизације није у томе да она буде заувек непроменљив, чврст и непорецив систем, него да релативно тачно – иако је апстракција – помогне у рецепцијском сналажењу кроз огроман „временски простор“ уметничко-језичке традиције, дакле, да буде нека врста мапе поменуте вавилонске библиотеке и бедекера-водича на њеним замршеним путевима.

Поновимо: свака је периодизација делимично заснована на фикцији јер занемарује чињеницу да највеће ауторе – а често и неке мање, који су пак велики због своје оригиналности – суштински мимоилазе периодизацијске и уопште универзалне стилско-поетичке одреднице. Али, с друге стране, периодизација може бити тачна и истинита – ако је наравно реч о добро промишљеној периодизацији, а не о клишеираној и анахроној – зато што је литерарна стварност ипак заснована на нечему што се традиционално зове *дух епохе*. Наиме, не можемо порећи да у већини раздобља постоји нешто што је доминанта и у уметничком и у књижевном стварању и у филозофским или научним усмерењима (дакле, у читавом систему културе и цивилизације), што не значи да је та доминанта креативно најпродуктивнија, мада је она ипак кључна одредница читаве епохе.

Најбоље периодизације – периодизације које су поштовале оно што јесте доминанта неке епохе, али и еманацију најкреативнијег у једној епоси – тачне су и реалне у том смислу да говоре нешто веома битно о уметности. Такође у том смислу – о чему је најуверљивије писао Флакер – оне врло много помажу у интерпретирању неких конкретних чињеница релевантних за књижевност (идејних, историјских итд.), као и самих дела. На крају крајева, оне су изузетно корисне, каткад и неопходне за сналажење у лавиринтима минулих времена, чак и ако им

се подсвесно противимо тражећи најизврсније, најизузетније феномене у литерарној традицији, али и у савремености: оригиналне, нетипичне појаве које управо мимоилазе те доминанте.

Ево примера: замислимо да је непозната чињеница како је мотив мртве драге у поетици романтизма један од најважнијих топоса. У таквој замишљеној ситуацији могли бисмо да читамо сваког трећеразредног песника који употребљава овај мотив као иноватора и генија, као да је баш он то први пут у романтичарском кључу написао. Но уколико знамо одлике ове стилске формације, можемо рећи да наведени песнички проседе није сам по себи значајан, а потом кренути у откривање нијанси и разлика, онога што је аутентично и што одудара од правила – док ће свака периодизација говорити о типичностима, о правилима и доминантама. У том смислу ваљана периодизација нам помаже у интерпретацији као својеврсни минус-поступак, утолико више уколико је проучавалац талентованији. Уколико је проучавалац мање маштовит и неталентованији, ваљана периодизација опет ће му помоћи да кроз стилско-поетичке стереотипе објасни и највеће ауторе, да је примени као по себи већ готову методологију која доноси коректну и валидну, иако не креативну, интерпретацију. Но мене више интересује први поменути начин, који сам назвао „периодизацијским минус поступком“: у том контексту питање периодизације такође је врло важно и са становишта „новог историзма“, тј. повратка конкретном историјском мишљењу на почетку XXI века, јер је управо у новије време сама цивилизација, својим брзим променама и бескрајном разноврсношћу, „подсетила“ на чињеницу да све што културолошки постоји – од науке, филозофије, моде, па до уметничких и књижевних дела – настаје у конкретним историјском кодовима, а не ван времена. Наравно, историја није неки линеарни низ који тече од почетка ка крају, него је пре циклична или се можда збива симултано, док ван времена, тј. post festum, егзистирају само највеће вредности и уникати. Међутим, ни такве вредности и уникате не можемо истински спознати занемарујући стварну епоху у којој су стварани: нека давнашња поетика и нека класична дела – рецимо, Шекспирова – сасвим другачије би изгледала да су писана у XX веку. Значи, не можемо избећи историју као битну одредницу уметности, зато сам и споменуо Шекспира поводом којег је Борхес записао да смо *сви* – чак и они најгенијалнији представници људске врсте, хтели-не хтели – на крају крајева ипак савременици сопствене епохе. Генерално говорећи, не само да прошлост не можемо разумети без познавања ње саме, већ ни савременост нећемо уистину разумети ако не схватамо све оно што се збивало пре ње: то је попут генетике – можемо је игнорисати, али она нас ипак и те како одређује – хтели ми то или не.

У науци о српској књижевности постоје и другачији проблеми – дакле, не само они начелне природе – мада морам одмах истаћи како ја дубински не верујем да „наука о књижевности“ постоји као *наука* – у традиционалном схватању тога појма. У овом питању присталица сам Рикерове тезе – чак бих је и радикализовао – о субјективности сваког историјског или научно-књижевног истраживања, о њиховој сличности фикционалном дискурсу, једино што је тај дискурс у највећој мери заснован на документима и фактима разне врсте. Мој начин интерпретације књижевности такође је субјективан, наравно не у смислу да измишљам писце и дела, него најпре у смислу самога њиховог избора, а потом и вредновања. Не прихватам, дакле, тај конвенционални – и лажни – термин „објективне науке“ превасходно када је о књижевности и уметности реч, јер за мене је наука нешто врло егзактно; тренутно за овакво моје поимање ствари не видим бољу одредницу од онога што је Светозар Петровић називао *терминима-индикаторима*: они су као лакмус-папир, не посебно чврсти, али указују на нешто важно. Дакле, по мени је „наука о књижевности“ типичан термин-индикатор, јер је књижевност и у том научном бављењу свакако мање егзактна и ближа имагинативном (фикционалном) него медицина, физика, права и низ позитивистички утемељених наука.

Али наука о српској књижевности од самих својих почетака (Шафарик, Јован Суботић, Јован Ристић...) и од првих периодизација (Стојан Новаковић, Скерлић...) није поседовала ни минималну свест о моментима које сам у уводу истакао, а потом је учинила највећу грешку поистовећујући *књижевну идеологију* и сам *књижевни дискурс* као детерминанте књижевноисторијског тока. Оваква замена теза уочљива је од првих великих истраживача који су покушали даураде једну глобалну периодизацију – у смислу да целу нама познату историју српске књижевности (јер данас знамо да постоји и нама непозната њена историја, не само пре Светог Саве, него постоје и паралелни токови које напросто још увек по књигама нисмо открили и афирмисали) објасне кроз неке параметре не превасходно стилско-поетичке природе. Културно-политички, а не поетички образац већ од филолошке критике XIX века почео је да дефинише и афирмише „главне токове“ српске књижевности – при чему је елиминација другачијих, а иманентноуметнички често супериорних, била немилосрдна – да би преко Скерлића постао доминанта у интерпретацији српске литерарне традиције и њеној периодизацији, те захваљујући његовим не превише профилисаним настављачима потрајао све до Јована Деретића, који је крајем XX века закључио да су историју српске књижевности детерминисали пре свега књижевни идеолози а не велики стваралаци, па је зато у својој синтези (*Историја српске*

књижевности) наводио Светог Саву, Доситеја или Вука као својеврсне „кључеве“ читавих епоха, запостављајући праве европске вредности и најаутентичније феномене српске књижевности. С једне стране, Деретић говори о романтизму који јесте стилска формација – дакле, књижевноуметничка пре свега – а с друге стране, говори о рационализму; рационализам је, међутим, утилитарно-идеолошка категорија, није чак ни чисто филозофска, као ни просветитељство. Овакве категорије неће објаснити стил једнога Захарија Орфелина, на пример, или његове уметничке вредности; наравно, наћи ће се идеје просветитељства код њега, али само идеје, док суштину његовог стваралаштва не можемо појмити мимо барока и рококоа (у раној фази) или класицизма и предромантизма касније – *то* је његов *уметнички дискурс*. Исто тако ћемо наћи идеје неке друге идеологије код неког писца с краја XX века, али није он зато модерниста или постмодерниста, а нарочито он није због те идејности велики писац, него због неких других – превасходно поетичких и естетичких – дакле елементарно уметничко-језичких – особености.

Тако ја видим основни проблем у нашој науци о књижевности, таква мистификација никако да се отворено демистификује, та хотимична замена теза до данас није смелије критикована и оповргнута, па стога и мислим да је једна нова, најдубље *литерарно* осмишљена периодизација српске књижевности још увек изазов и на почетку XXI века. Управо описани „укрштај“ – како је то у својој естетици именовао Лаза Костић – два реда компатибилних, али суштински неспојивих појмова када је о уметности језика реч, сам по себи намеће савремено преиспитивање те материје; скептицима и конзервативцима у томе питању треба предложити да – рецимо – неке појмове из медицине или астрофизике примене на сликарство или музику, те одатле граде нове естетичке визије. Наравно да овакви интердисциплинарни „укрштаји“ и те како имају смисла у креативно- експерименталним уметничким радионицама, али они не дају велике резултате у аналитичким и интерпретацијским сагледавањима уметности. Као што се не може добити нешто дубински корисно и релевантно ни од периодиозације (о чему сам у самоме уводу писао) ако се систематски књижевност тумачи полукњижевним или чак ванкњижевним категоријама – како су то радили Скерлић и многи други који се и један век касније држе његове оријентације. Последњи велики покушај периодизације код нас је била већ поменута Деретићева. На жалост, он је направио једну лошу периодизицију, тек делимично тачну и истиниту са становишта саме уметности језика, а о њој би требало да је реч а не о историји идеја или културно-утилитарних парадигми. Међутим, чак и кад бисмо је размотрили у контексту опште историје, дакле не ужег подручја историје идеја или историје културе, испада да се „тра-

диционалнијем“ Скерлићу могу упутити мањи приговори – најпре стога што је он имао мање базичних истраживања пред собом, док се до краја XX века урадило веома много, па су научници попут Јована Деретића имали изврсну подлогу за своја истраживања.

Ипак, оно што се овде показало најкобније није садржано у примерима које сам навео, већ у некима које сам до сада прескочио. Навео сам, рецимо, просветитељство, рационализам, могао сам и раздобље социјалне књижевности, али то нема врхунски значај, то је у бити реалистичка, програмска, па и утилитарна књижевност, не превише изазовна у поетичком смислу; такав реализам се суштински не мења миленијумима, кад је реч о самом уметничком дискурсу. Где се, онда, све то замешатељство фалш-укрштаја и лоших мистификација најкобније одразило, а до дана данашњег није озбиљније промењено? Пре свега, одразило се на два врло важна и крупна сегмента за српску књижевну традицију: разлози везани за први могу се разумети, јер је Вук Караџић већ самом по себи радикалном књижевно-језичком реформом направио дисконтинуитет са њим – то је стара српска књижевност. Разлози везани за други не могу се тако лако разумети, јер је Вук управо инсистирао на његовом континуитету и актуелности као основи новог литерарног развоја: то је усмена књижевност и уопште народна култура, коју је он ингениозно репрезентовао и код нас и у Европи, али парцијално – превасходно у токовима који су се уклапали у његову реформу – и као неки монолитни феномен који је такав одувек, те у непромењеном виду долази до XIX века – што уопште није тачно.

У првом поменутом контексту карактеристичан је „случај“ Димитрија Богдановића који је осамдесетих година прошлог века урадио једну смелу и тачну периодизацију старе српске књижевности, врло подстицајну – но никада прихваћену у официјелној историји књижевности. Невероватна ствар: прихваћени су неки анахрони принципи које је увео још Стојан Новаковић пре 150 година; додуше, он је први покушао да понуди концепцијски утемељену периодизацију наше књижевности; пре њега су Шафарик и Јован Ристић то можда чак и модерније урадили, али у књигама за страну публику, објављеним на немачком. Да ли је ипак нормално да Стојан Новаковић који стоји на самом почетку и који је прву верзију своје *Историје српске књижевности* (1867) направио као уџбеник за Лицеј (како је посведочио у Предговору) буде на почетку XXI века применљивији од једног медијевалисте светског ранга – Богдановића? И да ли је нормално што периодизација истога тог Стојана Новаковића делује у свом времену – ако не и данас – неупоредиво модерније и тачније него Скерлићева, настала тридесет година касније?

Димитрије Богдановић није званично инкорпориран у науку о српској књижевности свакако и зато што је својом периодизацијом показао да је пуки мит наизглед општеприхваћена „чињеница“ да српска књижевност почиње од Светог Саве: тиме је он нарушио један битан и веома функционалан – готово неприкосновен – канон наше културе. Тај канон гласи, дакле, овако: српска књижевност почиње Светим Савом, а њени нови, савремени токови утемељени су деловањем Вука Караџића. Опет се тако мешају веома различите категорије (кобни „укрштај“), од којих су неке сасвим ванлитерарне: аутокефална Српска црква почиње од Светог Саве, али не и књижевност – као што ни Вук није отац наше нове књижевности, чак ни нове српске писмености, али то ћу оставити за касније. Богдановић указује на један јако важан период о коме имамо мало рукописних извора, али ипак имамо сведочанстава, период претхришћански и општесловенски (од Ћирила и Методија) чији је српска књижевност била интегрални део. Он каже: српске књижевност је старија од Светога Саве, постоје српскословенске редакције разних зборника и књига већ од X века, само су Немањићи елиминисали ту грађу желећи да сакрализују историју која – наравно (по њима) – почиње од њих. (Невероватно, у тренутку раног формирања традиције ми већ имамо *заборављену традицију*.) То све је важно због истине и због континуитета наше литерарне традиције: Богдановић наводи седам периода старе српске књижевности, и прихвата и развија идеју Драгољуба Павловића о нашој предренесанси крајем XIV и почетком XV века, што је значајно у компаративном контексту, јер евидентна је предренесанса и у Византији, у Енглеској, у разним европским културама пре оне велике, превратничке италијанске ренесансе.

Како је онда могуће да доминирајући ток српске књижевне историографије егзистира као да Димитрије Богдановић никада није писао, да и даље говоримо о старој књижевности као нечем хомогеном и „средњовековном“ – што је опет нејасна категорија опште историје, више идеолошка, хронолошка и политичка него књижевна? Зар је неприметна или ирелевантна огромна поетичка разлика између *Слова љубве* деспота Стефана Лазаревића и Доментијановог *Житија Светог Саве*, на пример, док се као неспорна и врхунски важна прихвата – неупоредиво поетички мања – разлика између Петраркиног *Канцонијера* и Дантеових латинистичких списа о филозофији љубави? Па се, онда, наши књижевници и фарисеји изненаде одакле нам се у XVIII веку појављује толико стилски разнородно грађанско песништво, или нешто раније веома развијен барок и рококо. Очито је да неки сензибилитет, неки поетички континуитети трају одранније и та дуготрајност омогућује да се преко барока и рококоа – рецимо – посредује интересовање за антику, које ће се разгра-

нати у књижевни правац класицизам (током XVIII века): визију таквога развоја донеле су синтезе Милорада Павића о бароку, класицизму и предромантизму, које такође још увек нису институционално прихваћене као периодизацијски образац. Непобитно је, међутим, да Павићева *Историја српске књижевности барокног доба* – уз Богдановићеву синтезу – апсолутно доказује како у тренутку када се појављује велики барокни писац Венцловић нема више старе српске књижевности као нечега релевантног; напротив, упорним и погрешним тезама – од Скерлића до Деретића – она траје малтене до Вука, а XVII и XVIII век се виде углавном као некакве полу-преписивачке епохе – са изузетком Доситеја. У ствари, процеси наше старе књижевности постају маргинални још од XVII века, када се појављују прве барокне тенденције и Венцловић као њихов врх: свакако не може одједном, ex nihilo, да се појави велики барокни писац, уколико пре тога не постоје барем некаква сродна поетичка струјања која припремају терен за такву појаву. Као што је Владета Јеротић негде записао да када види пирамиде не може да верује како је то сам почетак цивилизације, мора да је постојала некаква претходница, немогуће да смо тек изашли из пећине и одмах изградили пирамиде, неки линк ту фали! Управо тај линк између наше старе (не само „средњовековне“) књижевности и нових развојних матрица које долазе са Доситејем и Вуком, открили су Димитрије Богдановић и Павић, али доминирајуће оријентације у науци о српској књижевности и даље занемарују ту чињеницу, не схватајући колико тим конзервативизмом као култура у сваком погледу јако пуно губимо.

На жалост, преовлађујућа парадигма српске културе радије и лакше прихвата ону стару и нетачну идеју о нашем тзв. кашњењу за европским развојем –дакле, и главним стилским формацијама – идеју коју је пре неколико деценија велики песник и есејиста Миодраг Павловић доврхунио уствrдивши како је српска књижевност каснила за европском тачно онолико колико и српска револуција за француском – а то је петнаест година! Супротно оваквој mainstream визури, навешћу само један пример – а има их још, веома речитих: године 1808. Гете објављује *Фауста*; исте 1808. година писац којег сам давно, у својој студији *Корени модерне српске фантастике* (1988) реафирмисао, Викентије Ракић објављује у Трсту – дакле не у Хиландару или неком другом преписивачком центру, некој „ресавској школи“ – *Песму о Еладију* са истим фаустовским мотивом; у неким нијансама чак је ближи духу и сензибилитету нове, предромантичке школе. Није дакле, Викентије Ракић мрачни средњовековни мистик – како га је именовао Скерлић, а то мање-више прихватили његови следбеници – нити је каснио петнаест или више година за тада водећом европском поетиком, предромантичарском. На-

жалост, поема Викентија Ракића није вредносно мерљива са Гетеовим *Фаустом*, али типолошки и поетички и те како јесте, при чему су хронолошки симултане. Како *то* наша књижевна историографија не истиче, како Миодраг Павловић и ини превиђају *такву* истовременост – уместо неаргументованог, или барем не баш уверљиво доказаног „кашњења“: Ракић није објавио религиозни еп у средњовековном смислу тог појма, није реч чак ни о делу барокне религиозности, него је *Песма о Еладију* љубавна прича о човеку који продаје душу ђаволу како би задобио вољену жену. Такође, код Викентија Ракића присутан је мизансцен карактеристичан за дух времена и тада актуелну готску (хорор) фантастику: управо он као монах и парох тршћанске цркве Св. Спиридона није смео да улази у демонолошку тему (дакле, романтично-херојски кршио је табу), док је Гетеу или Мери Шели – нешто касније – као лаицима то било допуштено.

Сличан је случај са надреалистима и уопште са овдашњом историјском авангардом: касне ли они за неким замишљеним и стварним европским развојем или су више но правовремено, чак директно укључени у њега? Анахроност и неспремност на другачије визуре, какву наши „литературолози“ традиционално негују, доводи српску уметничко-језичку баштину до несамерљиве штете и великих губитака: губимо не због тога што ми треба да се доказујемо било коме овде или у свету како ми нисмо провинцијални и анахрони, него губимо у свом културолошком осећању достојанства и равноправности.

И онда се чудимо и дивимо како одједном Андрић добија Нобелову награду. Не улазећи у причу о лобирању, ми то доживљавамо као неки раритет, као нешто што је готово небески дар српској култури! У суштини, са становишта квалитета књижевности требало је и Црњански да је добије, Киш и Павић такође, можда и Дучић знатно раније, нарочито ако је Нобела добило пет-шест „магијско-реалистичких“ Хиспаноамериканаца или десет некаквих „транстремера“, који поменутим нашим ауторима нису ни до колена. Ми се чудимо: као ми сад изненада имамо *једног* светски значајног и великог писца. Не треба уопште да се чудимо зато што ми јесмо нон-стоп били део тог светског процеса и нисмо каснили уопште, чак ни тих фамозних петнаест година, него смо буквално били симултани, а што је још важније: никако вредносно инфериорни.

Треба ли да нас, на пример, изненађује то што је Мушицки – који је био савременик, чак и вршњак Хелдерлинов – неговао истоврсну поетику као и славни немачки поета, мада се нису дружили и читали један другога; али кад сам упоредио њихову поезију, и написао текст који је недавно објављен у мојој књизи *Нова читања традиције 1–3*, текст о типолошким сличностима између Хелдерлина и Мушицког, открио сам да

су оне релевантније него већ наведене између Гетеа и Викентија Ракића. И онда се ми с неверицом питамо како је и зашто тај исти Мушицки био наш први писац пре Вука који је имао оно што би се данас назвало светским – а тада европским – угледом. Лукијана Мушицког су за живота преводили на немачки, руски, француски, о њему су писали најугледнији слависти, он је десет година био редовни дописник (што још нико није детаљније проучио) бечких литерарних новина. Ти његови текстови били би занимљиви за проучавање и објављивање на српском. Јер рејтингу такве ексклузивне сарадње било би налик само ако ове, 2012. године, неког нашег аутора *Times Literary Supplement* или *World Literature Today* ангажује као сталног сарадника, а колико ми је познато – тако шта се још није догодило.

Уколико схватимо ову причу о периодизацији и нашим највећим писцима, али и другима који су имали дух иновације – али нису досегли вредносне врхове – дакле о свима који су функционисали у актуелним стилско-поетичким системима и који су *стварно* били у Европи, онда бисмо схватили да светски успеси српске културе нису случајни и раритетни. Једноставно бисмо имали један мањи комплекс којим се, чини ми се, оправдава незнање. Тај комплекс – исказан у идеји да смо ми анахрона књижевност, да имамо права на неке посебне критеријуме вредновања и томе слично – то све онда значи да проучавалац српске књижевности, критичар, интерпретатор, историчар, не мора много знати и бити истински културолошки образован, него може једноставно рећи: пошто то нема везе са Гетеом или Хелдерлином, што бих ја знао нешто о тој двојици, или рецимо о бароку и класицизму, или о постмодерни, кад смо ми анахрони и припадају нам нека нижа – тобож специфична, а суштински провинцијална – самеравања и сагледавања, ми имамо нека посебна правила развоја, и сличне алиби-медиокритетске идеје? Зашто бисмо, ако прихватимо и такву перспективу, проучавали и компликоване теоријске, методолошке и историјске начине приступа српској литератури када се она најсимплификованије понајбоље разуме? И тако се ствара прави култ некомпетентности и незнања, тако се снижава квалитет нашег културолошког достојанства, и онда наравно разне фарисеје и неталентоване и осредње писце и критичаре пуштамо да стварају нове каноне – баш зато што имамо тај комплекс. То је једно врзино коло. Зато вам кажем: књижевна историја је огроман, важан и припростом оку невидљив процес, попут генетичких шифри и процеса. Не морамо бити тога свесни, али то утиче на нас, итекако.

Моја теза јесте да су наши водећи књижевни историчари (част изузецима попут Богдановића, Павића, Светозара Петровића и можда још неколицине), они који су стварали норме и каноне били литерарни ме-

диокритети у смислу свог личног укуса. Погледајте шта је Скерлић приватно волео да чита. Ако се неко бавио његовом биографијом, а ја јесам, онда ће се уверити у то. Читао сам Живомира Младеновића који је први докторат одбранио о Скерлићу још код Богдана Поповића и његову студију о српском реализму (заправо, прву те врсте код нас), студију која је још увек на свој начин актуелна и модерна. Ако ни због чега другог, онда због тога што он на почетку каже отприлике ово: оснивач, творац и промотер српског реализма није Светозар Марковић, тј. српска сеоска приповетка коју је форсирао, него Јаков Игњатовић. То је педесетих, у политичко-поетичком смислу, била јеретичка теза, кад је несрећни Младеновић хтео да објави ту књигу, а исти ти поетичко-политички владари забрањивали деценију касније студентима Филолошког факултета да посећују његова предавања на Коларцу (Велибор Глигорић и његова екипа). Младеновић не наводи цензорска имена – а књигу је самостално објавио тек 2007, када се већ приближио стотој години живота – и мени је било потресно што се он и тада плашио да помене та имена. Написао је у поговору како су *званичне академске власти* 1967. кад је на Коларцу држао циклус предавања о српском реализму забраниле студентима да им присуствују: ко дође на Коларац, неће добити потпис. Ма, Глигорић и слични су забранили, зна се ко је забранио. Није се ваљда друг Тито лично бавио таквим питањима? Сходно томе, овај прави трагичар науке о српској књижевности даље прећуткује (отменост, резигнација или страх, свеједно) да му је иста та екипа својевремено рукопис студије о реализму узела, то је позната афера мада се њоме још увек нико није озбиљније позабавио: преварили су га да је то због конкурса за место на Универзитету. А када су се рукописа дочепали, преписали су га и објавили под својим именима (неки у целости, неки фрагментарно); у XXI веку то би се звало *плагијат* и било би кажњиво. Али су ипак приликом преписивања били опрезни, избацивали су или прескакали оне модерније и неканонске делове, јер духу епохе идеолошки то није одговарало: наиме, Живомир Младеновић изводи закључак да српски реализам (посебно онај рани) није у контакту и у најбитнијим типолошким везама са руским, него са француским, пошто исте године када један мање познат критичар објављује манифест реализма у једном француском часопису и наш Јаков Игњатовић објављује својеврсни манифест српског реализма (*Поглед на књижество*), и то баш по повратку из Француске. Очито, знао је Јаша Игњатовић шта се на европској књижевној сцени збива, много пре но што је Светозар Марковић промовисао руске социјалистичке и социјално-литерарне идеје. Што не значи да та западноевропска традиција реализма није даље настављена, не само француска, ту су Глишићеви преводи, немачки утицаји код Лазаревића, па Сима

Матавуљ, итд. Питам се како би историја српске књижевности изгледала данас, још више њена периодизација, да је Живомир Младеновић имао шансе да то објави када је и написао, али и да предаје на Универзитету? Уместо тога, књижевни идеолози и нормотворци забрањују студентима одласке на Коларац да не би чули истину.

Како би то изгледало да су шездесетих и седамдесетих стварно прихваћене суштинске промене у контексту о којем је реч, или чак почетком осамдесетих, са појавом аутора који су увидели тај апсолутно симултани европски развој српске књижевности, временски симултани, и понудили нове периодизацијске – и не само периодизацијске – парадигме. Долази Димитрије Богдановић са својом синтезом о старој српској књижевности, ту је Миодраг Поповић којег такође нерадо примају кругови што институционално промовишу романтизам, а у новије време тврде како је Поповић превазиђен, иако уистину није: у смислу једне синтезе о српском романтизму, ја не видим да је неко нешто боље написао. Наравно, интерпретације појединих писаца су се проширивале и усавршавале, али Миодраг Поповић је, на пример – што је мало ко приметио – уочио континуитет романтизма са књижевношћу претходне епохе; није он све гледао само кроз Вукову реформу. Дефинисао је, попут Богдановића у нашој старој књижевности, неколико фаза: она рана је одржавала континуитет не само са грађанским песништвом, него и са предромантизмом, и онда је Павић написао студију о класицизму и предромантизму и ту се видело да се код нас све то заиста збивало када и у Европи. Истина је да је Вук у једном тренутку направио радикалан преокрет, али опет након Вука, када долази последња генерација романтичара (у много чему – раних симболиста и претеча модерне), опет се стилско-поетички враћамо најактуелнијим европским токовима – што ће први уочити Драгиша Живковић и Павић. Јер шта је био – на пример – Бодлер? Позни романтичар, пошто он себе није доживео као симболисту, али га наредна генерација, Рембоова и Верленова, у време када је у *Фигаро*-у објављен манифест симболизма (1887), доживљава – попут Едгара Алана Поа – као непосредног поетичког претходника: читао сам тај манифест, они кажу да су им претече Бодлер, По и још неки, наводећи заправо романтичарске писце. То би било исто као да је неколико година касније (1892), када Војислав Илић код нас објављује песму која је такође својеврсни манифест симболизма („Клеон и његов ученик“) и која је директно везана за француско симболистичко песништво (што је у свом докторату одавно доказао Милорад Павић), сам Војислав написао: моје претече су Ђорђе Марковић Кодер и Лаза Костић, на пример. Јер тај наш протосимболизам ваља сагледавати у Лази Костићу, у Кодеру, у стварима које су се дешавале у време када је и Бодлер објавио

Цвеће зла: песма „Спомен на Руварца“ је објављена готово истовремено са *Цвећем зла*, само су две-три године разлике, ту већ код Костића имамо неку врсту слободног стиха, али и низ симбола (не метафора), па би се она на сличан начин могла тумачити у симболистичком кључу, попут многих Бодлерових песама. О поеми „Santa Maria della Salute“ да и не говоримо, само што је она дошла знатно касније и стога нема тај иновацијски потенцијал какав има „Спомен на Руварца“.

Тужно би било по нашу културу да је тачно оно што је и дан-данас стереотип у нашој институционалној књижевној историографији, тј. да је наш први прави симболиста Јован Дучић: онда бисмо стварно били провинција, и онда би нашу књижевну капу с правом 2012. требало да кроје они исти медиократи – понављам: част изузецима – који су је вазда и кројили. Али ја мислим да они то не чине с правом, јер ми имамо лепши и озбиљнији културолошки педигре. Ја не спорим да је Дучић велики песник, али није он први симболиста. Уосталом, он је сам говорио о „војиславизму“ као својој традицији. С друге стране, поетички односи Војислава Илића и Лазе Костића неистражени су, али смернице за такво истраживање дао је сам Лаза Костић у једном од најлепших некролога Војиславу Илићу – написаном у песничкој форми, наравно – који, међутим, нису хтели да објаве Љубомир Недић и екипа; такође је неистражено да ли је Војислав Илић гајио већи пијетет према текстовима Лазе Костића него према оним романтичарским лаким песмицама које се обично узимају као важне за рану фазу његовог стваралаштва.

Једна добра, тачна и јасно поетички, а не идеолошки, осмишљена периодизација српске књижевности може се апсолутно пратити кроз исте оне стилске формације као и било која друга историја европске и светске књижевности: од ране или старе (средњовековне), преко ренесансе, барока, класицизма па надаље. Шта то значи? Значи да ћемо ми у XXI веку – ако заиста то прихватимо – имати два велика изазова. Један је да реализујемо дубинску реинтерпретацију и ревалоризацију српске уметничко-језичке традиције на основу тих поетичких кључева: мораћемо да изађемо из многих клишеа и да не говоримо – на пример – како Константин Филозоф само наставља житијну књижевност, или да је Доситеј просветитељско-дидактички писац, иако је његова аутобиографија у суштини романескна. Исто тако, мораћемо далеко више респектовати авангарду – нарочито после истраживања Радована Вучковића и Гојка Тешића – јер је она важнија од пуког експеримента; онда ће постати јасно да није случајно ни Предраг Палавестра историју модерне српске књижевности започео од 1892. године, а ја бих рекао да се таква рана модерност може уочити чак и раније: антиутопијска драма Драгутина Илића из 1889. јесте парадигма модерности – спој науке и уметности.

Чињеница је да српска модерна није почела са *Српским књижевним гласником*, напротив – чак је можда у неким доменима ту она била и уметнички ретроградна у односу на другачије токове који су хотимице скрајнути – попут Димитрија Митриновића, Светислава Стефановића, итд.

Други велики изазов у том смислу представља питање колико ће се кроз једну нову периодизацијску слику традиција не само реинтерпретирати и ревалоризовати, него како ће се у њој видети наше специфичности и атипичности у компаратистичком контексту. Ако смо имали симболизам скоро истовремено кад и Французи, онда самеравамо Лазу Костића не само са дометима домаћег романтизма него и са најбољим песмама Бодлера; или пак покушајмо Кодера поредити са Рембоом и Лотреамоном а не само са вуковском идеологијом епохе. Нажалост, огромна већина наших књижевних историчара тога се плашила, сасвим провинцијално и инфантилно се правдајући идејом да атипични књижевни токови подразумевају и атипичну, тј. блажу, валоризацију. Напротив таквим ступидностима, ми можемо мирне савести и данас самерити најважније српске писце према њиховим светским савременицима: Киша са француским новим романом, рецимо, Павића са постмодерним токовима осамдесетих година када је *Хазарски речник* објављен, и томе слично. Наравно, ми то можемо чинити и када је реч о старијој традицији: Венцловића са неким европским барокним беседником, зашто да не и „Слово љубве“ са похвалама и химнама ране ренесансе. То ће створити једну *полифонијску*, дакле истиниту и изазовну визију српске литерарне баштине – напротив досадашње, веома симплификоване и једносмерне – јер ја се не залажем за канонизацију или нормирање нових читања традиције и апсолутно одбацивање старих вредносних система, дела и писаца који су до сада официјелно били „класика“. Нисам Вук Караџић који инсистира на радикалном дисконтинуитету (најпре по филолошком критеријуму), таква логика ми је страна, а она је сасвим анахрона и провинцијализована у XXI веку и мора бити промењена – уколико хоћемо да књижевност буде *нешто важно*. Уколико, пак, пристајемо да буде пуки спектакл или нешто сасвим поједностављено (не, не кажем: и припросто), онда нам је довољан сценарио ниво мало боље ТВ-серије, онда се уопште и не морамо бавити књижевношћу, него гледајмо такве серије и сурфујмо по интернету, не морамо чак ни читати јер визуелно као знак пружа сасвим довољно. Пошто се ја ипак не мирим са могућношћу да књижевност буде нешто неважно – без обзира на све наше скепсе, наравно и моје интимне, јер добро знам да она није једини и највиши смисао живота – онда ћу се и даље залагати за њену што узбудљивију презентацију у свој *разноврсности* какву српска литерарна традиција нуди, уместо да имплицитно или чак експлицитно

дајем алиби простаклуку и примитивизму на сваком нивоу, што значи – и на књижевном. Ја не мислим да нас од цивилизацијске ретардације књижевност сама по себи може спасити, али књижевност је део једног културолошког заиста елитног подручја, она јесте суштински европски и светски ниво који смо ми имали и којим се ми Срби и данас с правом можемо поносити. Многе друге ствари, које би политичари и фарисеји желели представити таквима, далеко су од сваког, најчешће чак и локалног, најминималнијег нивоа који би заслужио респект.

Према томе, имаћемо овакве изазове уколико будемо сматрали да књижевност није лака забава и наравно да ћемо имати још једно питање које ће се у том контексту отворити, а оно гласи: да ли ћемо и у XXI веку допустити да магистралне токове нашег уметничко-језичког развоја – оне који ће потом бити нормирани као „класика“ – пројектују литерарни идеолози, а не креативци – што никако не подразумева искључиво писце, јер управо је међу њима највише оних тотално некреативних, али зато „коректних“, „читљивих“, „тематски актуелних“, „занатски перфектних“, уз још безброј епитета који оправдавају и афирмишу недаровитост. Српска култура има и имала је – али су их претходно помињани скрајнули – низ врло креативних критичара, иновативнијих и поетички смелијих од тобожњих песника, романсијера и иних „пишчина“ своје епохе. Узмимо за пример Милана Савића, оца Анице Савић Ребац: још увек покушавам да реафирмишем његову књигу о Лазу Костићу, објављену убрзо након Костићеве смрти, кад је један од најизврснијих српских стваралаца свих времена практично био забрањен на београдском универзитету (Скерлић, браћа Поповић...) – што значи, елиминисан из историје књижевности. То је књига коју бих ја и после сто година од њеног настанка волео да потпишем као коаутор, јер барем седамдесет посто текста не бих ни у једној речи, ни у једном зарезу променио: Савић види и веома модерно интерпретира неке ствари, готово истоветно како бих и ја данас, при чему не пише академски-сувопарно („научно“) него белетристички, што је врлина и већине других историчара српске књижевности који су модернизовали и осавременили ову дисциплину (М. Поповић, Павић...). Али, ми смо као култура Милана Савића заборавили, Тодора Манојловића или Винавера (у књижевноисторијским аспектима њиховог дела) занемарили, уопште говорећи – наша доминирајућа културна матрица онемогућава креативцима стварање канона форсирајући као нормотворце „литературологе“ и „научнике“ најсличније онима који су Живомиру Младеновићу крали и плагирали рукописе. Када говорим о књижевним идеолозима, морам подсетити да они увек имају неке априорне тезе – од Светог Саве преко Доситеја и Вука, па све до Глигорића и Деретића – и све што се у њих не уклапа – прогла-

шавају литерарно (уметнички) ирелевантним, или другоразредним. То је много драматичније питање, јер оно детерминише потоњи нижи културни и вредносни идентитет, пројектујући књижевност не као *вредност по себи*, него као текстуалну праксу у овој или оној функцији – чак и када је та функција наизглед неидеолошка.

Sava Damjanov

PERIODIZATION OF SERBIAN LITERATURE AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Summary

If Serbian literature, from Middle Ages to *post-moderna*, has been running rather continual than discontinual path (although traditional historiography still does not acknowledge this fact), then there is a question of the extent to which its periodizations have been correct so far. As they were founded rather on literary ideology than on style and poetics insights, from the very beginning of the scholarship on Serbian literature (in the 19th century), then the system of values (and methodologies as well) which was applied to the concrete literary material was inferior to its real achievements. A new periodization of Serbian literature, based on the idea of interactivity with European streams, as well as on the vision of its poliphonic substance, is necessary as a platform for reinterpretation and reevaluation of our literary tradition in the 21st century, provided that we want to become aware of cultural and civilizational identity that we genuinely occupy, instead of the tendency towards our own marginalization, which is not only in contradiction to real literary facts, but it also affirms mediocrity and intellectual provincialism adequate to main literary ideologists – creators of officials canons in the history of Serbian literature.

Key words: Serbian literature, periodization, the European cultural context

821.163.41.09

Александар Јерков
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

ШТА БИ СРПСКА КРИТИКА БИЛА?*

Апстракт: У раду се проблематизује место српске књижевне критике, како у оквирима историје српске књижевности, тако и у српском друштву у целини. Хоризонт рецепције аутора текста јесте европска и светска књижевност, као могући координатни систем у који би се српска књижевна критика (друге половине XX века) могла поставити. У том хоризонту, аутор српску књижевну критику сагледава као флуидну, неконзистентну и неделотворну духовну дисциплину која је неспособна да афирмише аутентичне књижевне вредности у српској култури и историји.

Кључне речи: српска књижевна критика, академска дисциплина, историчност, идеологија, парадоксална интертекстуалност, перцепција

Драги пријатељи, уопште нисам надахнут. Ни најмање. Напротив. Пре бих могао да кажем да ће ово бити једно издахнуто предавање, јер уз толика надахнућа која су потресала српску критику у XX веку – а осим у XX веку једва да је и било српске критике – крајње је време да дођемо и до једног издахнутог стања и да на издисају српске књижевнокритичке мисли проговоримо издахнуто о њој. Ово нипошто није последње предавање, мада бих ја јако волео да буде – ово ће бити једно перпетуирано претпоследње предавање – које ће од сад па док и последњи трагови књижевнокритичке мисли у Срба не нестану бити само претпоследње у покушају да се упозори на нешто што се није догодило.

Наравно, као релативно дисциплинован човек – а сви смо ми у академским задацима релативно дисциплиновани људи, иначе тзв. академски живот уопште не би могао да функционише, тј. био би *живот* а не би био академски, а будући да мора бити академски а живот колико буде, он онда мора бити дисциплинован – као сваки, дакле, академски дисциплинован човек, ја сам себи поставио питање: о чему уопште

* Излагање на трибини пројекта *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* у Институту за књижевност и уметност у Београду.

треба да говоримо? Најлакше је говорити о стварима које се подразумевају, и ми сви подразумевамо да постоји српска књижевна критика, да ми нешто о њој знамо и да је она на известан начин важна. Да то не подразумевамо, не бисмо могли о њој да говоримо. Немојте ме терати да глумим неке ране Грке, па да кажем да није важна, не бисмо о њој ни говорили; а кад већ говоримо о њој, свакако тврдимо да је важна. Упркос томе што тврдимо да је важна, сва наша размишљања о српској књижевној критици крећу се око степена аспеката и количине њене неважности, од оног континуираног узвика којима нас писци часте кад дођу у додир са нама – а и ту они баш не претерују превише – до оног континуираног ћутања којим нас читаоци часте, а они тек не долазе ни у какав додир са нама изузев онога што дисциплина академски дисциплинованог живота око књижевности мора да пренесе на њих кроз облике едукације, пропедеутике или заправо кроз један чврст државно-правни оквир у који је утиснута критичка мисао као један од елемената на којима тај државно-правни оквир почива.

Кад боље размислите чему ми стварно служимо, на крају се све своди на две ствари. Или, прво, да одговорите као англоамериканци, прагматички: ми предајемо књижевност, ми говоримо о књижевности – оно *предајемо* схватамо у најширем могућем облику – или, друго, да то схватите као да смо ми један од хуманистичких стубова друштва, додуше више стубић него стуб, али, ето ипак нека смо и стубић који служи том друштву да самом себи приступи из једне перспективе за коју то друштво унапред зна да је по себи добра и да је за то друштво безбедна. Тј. друштво не би ни желело да приступи само себи кад не би унапред обезбедило да тај приступ сам по себи не буде добар за то друштво. Ми смо, дакле, *добар* део друштва које само себи шапуће да је добро друштво и једва чека да од нас чује глас како би у том шапату препознало колико је то друштво добро, и то добро према себи и према свима који то друштво чине.

То није мој модел живота, као што знате. Ја сам наравно дисциплинован човек, и сад ћу ја све то дисциплиновано да вам кажем, али тог часа кад осетим ту врсту дисциплине, тог тренутка се сав мој сензибилитет буни, врло бучно, бурно у мени и виче: зашто бисмо сад сви морали као шрафчићи, као мравићи, као Чаплинови јунаци да идемо и да сервисирамо потребу доброг друштва да самом себи шапуће да је добро јер још увек има књижевност и књижевну критику, и што ће деца у школама у целој Србији учити нешто што смо ми произвели или што смо произвели боље и веће и вредније од нас, а ми се трудимо да то сачувамо, да то пренесемо и да позитивно сервисирамо. А ако можемо – како својевремено рече један наш колега професор – да своју малу шерпицу

у којој смо зготовили своје мало филолошко јело и ми принесемо на ту велику свечаност књижевности на којој се у једној утопији сви госте, сви уживају, и у којој сви показују да живот и књижевност имају смисао, и да све то тако треба да буде идеално, и да би све било идеално само када бисмо сви приступили тој трпези, а не остали изван ње и радили све друге ствари које припадају животу, а не припадају академском животу ни дисциплини на којој он почива. То јест, шта ако бих ја себи допустио безобразлук првог реда на који уопште немам право, а нисам томе ни дорастао, да кажем да уопште нема српске књижевне критике, то јест – зашто мислимо да је има. Или замислите да сам ја свих ових наших састанака систематски седео овде и стално хтео да вас питам: о чему ви, људи, у ствари говорите, где ви видите ту књижевну критику?

Хајде да вас питам овако, ако смем, питајући самога себе, шта мислите да ће од те књижевне критике у ових пола века, којим се ми сада бавимо, постојати кроз пола века? Шта мислите да ће од те књижевнокритичке мисли којом смо се ми бавили и којој смо посветили свој живот, шта ће од тога претећи кроз педесет година? И рецимо 2056. године, Александар Јерков чудом још увек жив, у својој деведесет шестој години долази међу вас – а што не бих био жив: Горгија је живео сто шест година, он је мој омиљени филозоф, па шта фали: још десет година имао бих перспективно време пред собом – А. Јерков, дакле, као живи споменик, место памћења, место сусрета, долази овде међу вас све живе и добро расположене да вас пита шта би оно са књижевном критиком о којој смо причали. Шта мислите о чему бисмо тад разговарали од све ове књижевне критике последњих педесет година?

А допустићете ми да будем макар једну мрвицу филолог. А та мрвица гласи: ми знамо из социологије књижевности елементарну, дисциплиновану, истину да тридесет година након смрти аутора, а то ће рећи бар педесет година после писања главних текстова, долази до тренутка кад ми то превреднујемо. Према томе, објективан поглед на српску књижевну критику биће могућ тек после 2050. године. И зашто онда не бисмо одмах поставили питање шта ће бити тада. Шта ако неће остати ништа? Неће постојати друштвена потреба за тим, јер ће се друштво реконституисати на другим основама и ми ћемо остати неко симпатично друштво, као клуб хеклања, или као оне дивне жене у Сирогојну које плету оне џемпере, а ми поносни као да смо се срели са Вишњићем и Вуком, као да смо ушли у само срце традиције XIX века зато што неколико баба плете џемпере у Сирогојну. Такав некакав мали клуб узалудних људи наравно могу да замислим кроз двеста година. Али оно што се разуме као књижевност, мишљење о књижевности, књижевна критика, то може врло лако да уопште не постоји на онај начин на који постоји

данас. Ако ми не верујете, па кажете како је то постојало у XV, XVI и XVII веку, како је то постојало оних хиљаду година пре тога када није постојало? Зашто бисмо без икакве логичке експертизе веровали да нешто што није постојало па је дошло у 'постојни' облик који ми знамо, морало да постоји и да ће трајати даље. Не, може исто тако и да нестане. Чак може може бити перципирано из неке шире историјске парадигме или епистеме као нека грешка у времену. У једном тренутку једна група људи се збунила, заборавила шта треба да ради на овом свету и очајнички пригрлила књижевност јер јој је било допуштено да егзорцира сопствене страсти на књижевности, и бавећи се књижевношћу врло успешно успела да заборави све друго што је требало на овом свету да уради, а што се на овом свету не може урадити и људи са свешћу о немогућности траже сами за себе неку другу врсту излаза и неко друго прибежиште у књижевној критици. Зато ја говорим са једном опором и горком а – на неки начин, чак ако хоћете, могао бих ничеански да кажем – и са ведром и веселом свешћу о томе да књижевне критике неће бити, а онда хоћу да тврдим: ако је неће бити, заправо је нема ни сад, јер је неће бити само због тога што је сада нема. Да ње сада има, она би за себе могла да прискрби способност и могућност да опстане. А пошто то можда није у стању сада да учини, онда је можда неће бити. И сад сам ја своје предавање завршио. Хвала вам најлепше што сте ме позвали. Врло сам срећан и задовољан зато што сам домишљат човек и питам себе шта ми радимо једни другима?

Ми се надмећемо у томе ко ће боље да се досети неког паметног, академског, дисциплинованог штоса, и да нам тај доста духовит или промишљен академски штос прода као облик стварног знања и поседовања књижевности, и пошто сам ја радикалан човек, волим да се играм, ја сам одмах смислио најбољи штос за целу причу о књижевној критици. Нема књижевне критике, не може је ни бити, неће никада ни постојати. Према томе, од данас па надаље сви можете само да расправљате о тренутку када је Александар Јерков објавио да је то крај, да тога више нема и замолио вас да се љубазно и мирно распустите, разиђете, и да више не сметамо једни другима, а нарочито да не сметамо том добром друштву које је у нашим умилним ликовима од нас слушало оно што о себи жели једино да чује, и ништа друго.

На несрећу моју, то што сад ја вама покушавам да кажем је неупоредиво и боље и успешније од мене изрекао први књижевни критичар у историји човечанства, који се из мени сасвим несхватљивих разлога никада и нигде не наводи као први књижевни критичар у историји човечанства. Досад, колико знам – а исправите ме: можда сам то негде превидео, али колико год сам читао и видео, и колико ме памћење служи,

изузев себе самог – не знам никога ко мисли да се књижевна критика рађа са Горгијом. Према томе, у V веку пре нове ере, Горгија је, као што се сећате, написао неколико занимљивих ствари, тј. изговорио их као врхунски ретор, има он ту *Беседу о мртвима* и томе слично, није сад то тако важно. Напокон, има тај свој мали космолошки трактат, који је вероватно непревазиђен са становишта сваког скептицизма, у којем каже оне три мисли које су непоновљиве, тј. каже да ништа не постоји – биће не постоји. А онда, и да постоји, ми не бисмо могли да га сазнамо. А чак и кад бисмо га сазнали, не бисмо ништа о томе могли да кажемо и да пренесемо другима да о томе нешто знају. Према томе, пре него што се мишљење уопште родило и развило, Горгија је већ рекао све три ствари које су обележје дубоког скептицизма и једне стварно дубоко проживљене нихилистичке мисли, да би на тај начин упозорио човечанство шта заправо не ваља у његовом мишљењу, а не ваља управо онај обрт који је Платон извео са Горгијом у чудном његовом спису, доказујући нам да је то што Горгија ради реторика, ако хоћете другим речима, каже он: празна прича, за разлику од праве истине, ејдоса, до ког ми треба да продремо, до идеје, и онда ћемо за разлику од ових реторичких игара у којима је својом специфичном стратегијом (логосном – како је сам Горгија говорио) постизао да чак и слабије аргументе може учинити довољно јаким да они превладају, уколико сте у стању да произведете аргументацију која ће те аргументе да изнесе на површину. Е, на то Платон одговара: то је празна прича, то је празна реторика, то је *τεχника* реторичког умећа, за разлику од *дубинскоī* знања које ми треба да постигнемо и до којег треба да продремо.

Ако ми књижевни критичари производимо то дубинско знање, онда нас оно штити, јер оно је истина, и како год се ствари причале остаће ту. А ако то дубинско знање не производимо, онда то више одговара овој причи реторичкој, да ми производимо аргументације и стратегије одређене врсте реторичких пракси, а иза тога, заправо, не остаје ништа осим та пена утиска да можемо то да аргументујемо и да то тврдимо. Горгија је свој књижевнокритички текст написао о лепој Јелени, као расправу у одбрану лепе Јелене. Тако би наше уважене колегинице, које се посебно интересују за теорију родне равноправности, могле да тврде с разлогом – ако би хтеле да наведу да је то Александар Јерков рекао – да се књижевна критика рађа као расправа о родној равноправности и као доказ о томе да књижевна дела умеју да представе разлоге родних разлика на такав начин да се види апсолутна изврсност бића које је друштвено потцењено и понижено. Бића коме је приписан највећи грех од свих грехова, да је упропастило један велики свет, тројански, и да је изазвало слом моралних и духовноисторијских вредности, што се

најбоље показује у речима саме јунакиње која у *Oguceju* за себе каже: „а ја кучка“, итд, итд.

Тако је, дакле, Горгија засновао књижевнокритички дискурс, истовремено показујући моћ тог дискурса да исправи слику историје, да исправи слику мита, да исправи слику легенде, и истовремено показао како је нама лако и колико смо способни да заборавимо елементарне ствари. Јер, шта значи седети у Београду, бити А. Јерков и то, без икакве лажне скромности, мрва међу мрвицама, и размишљати о томе где то књижевна критика уопште пребива ако једна оваква елементарна свест о чињеницама, без икакве моје даље интерпретације, за двадесет пет векова није успела да продре у просторе тумачења књижевности, да их надахне, да их обавеже собом и да постане битна. Зашто није то постала, питам ја вас? Како је могућно да ми направимо превид у првом кораку, у првом тренутку, још нисмо почели, а већ смо заборавили шта радимо и чиме се бавимо и одакле то потиче. Отуда природа заборава на који ја алудирам уопште није безазлена и она може бити далекосежна и мислим да се том забораву, као једној заправо врсти бића нашег књижевнокритичког мишљења, не можемо уопште одупрети.

Сад стоји тамо једна мала напомена, коју такође треба узети у обзир, да је Горгија био заступник атинске демократије, а Платон је био уверен у то да постоји аристократска олигархија у друштву. Замислите ако бих ја сада из перспективе ових новопробуђених параполитичких, параидеолошких критика, хтео да кажем да тамо где постоји стварна демократија и уверење у равноправно суделовање људи у обликовању онога што добро друштво хоће за себе да учини као добро друштво, увек постоји ова врста опасности да на дискретан начин будете изопштени, удаљени, избрисани, и да се онда о вама много не расправља, него да се онда расправља пре свега у платонистичкој традицији ‘олигархије истине’, затим, у хришћанској реинтерпретацији платонизма као могућности да се до трансценденције продре, и напокон у критици платонистичке истине као једном облику легитимизације дискурса у целом XX веку. Начин на који се од Ничеа до Хајдегера, од Хајдегера до Дериде, од Дериде до данас критикује идеја истине, тј. извесност и присутност – а то је све један ултраплатонистички дискурс – чега су били свесни и ови аутори које већ помињем. Тако Дерида критикује Хајдегера, тако Хајдегер критикује Ничеа, показујући да сваки од њих остаје у хоризонту те исте метафизике. Шта ако је наша немогућност да изађемо из тог хоризонта метафизике, из тог хоризонта унапред зацртане истинитости као нечег што се може произвести, до чега се може доћи, управо разлог нашег будућег суноврата. И да наша неспособност да покажемо, докажемо, утврдимо било какав облик истинитости у послу којим се бавимо унапред

подразумева разлоге за нашу пропаст у времену које долази. Ми смо сами себе поткопали, пре свега својом неспособношћу да себе збиља критички суочимо са консеквенцама онога што радимо, а затим разарајући конструкте историјске схеме произведене нарочито од открића Аристотела и његових реинтерпретација па до данас, заправо изашли у један простор у којем нити смо у стању да произведемо нове могућности за себе, рецимо једну скептичку, горгијанску књижевнокритичку свест, нити смо у стању да се изборимо са свим консеквенцама овог платонистичко-аристотелијанског духовног материјалистичко-рационалистичког приступа у целој овој нашој ствари.

И шта ће ту сад српска књижевна критика која суштински у пољу светске књижевне критике практично не постоји. Шта бисмо видели ако бисмо сада ви и ја желели са апсолутном строгошћу да подвучемо црту и да кажемо чиме је, где и када српска књижевнокритичка мисао у целом XX веку била светска. (Не вреди да расправљамо о XIX веку – то се зове губљење времена – то су само трагови једне просвећене писмености, језичке расправе, лингвистичке свести које тамо можемо пронаћи, понеки траг политичког типа, Светозар Марковић, романтизам, реализам у домену књижевнокритичке свести су заправо перпетуиране идеологије погледа на свет друштвених потреба, ту је књижевнокритичко мишљење збиља толико секундарно колико само може бити. И у том смислу речи, можда је чак поштено јер је своје политичке циљеве износило у први план, а није их држало у некој позадини у којој тек треба да разаберете шта се стварно хтело.) Али чиме је српска књижевна критика у XX веку допринела светском проучавању литературе? Ево ја тридесет пет година упорно читам све што ми дође до руку кад год могу и да ли мислите да бих ја могао да се досетим можда две или три ствари које бих хтео да пријавим свету.

Ево, рецимо, једна студија коју волим још из студентских дана, које такође нигде нема, и свест о њој практично не постоји; ево, питам вас – будимо поштени – па ми кажите кад се ви кад се пробудите прво сетите тога. Но, пошто нисам класични филолог, немам појма да ли је то стварно његово достигнуће, али још из студентских дана памтим те сусрете са Будимировим текстом о Хомеру и о принципу љубави у *Илијади*. Ми смо учили као папагаји о чему је *Илијада*. Сад ви кад кажете о паду Троје, пали сте, јер се уопште у *Илијади* не расправља о паду Троје, него се расправља – и сад је то дакле та композициона мотивација претворена у утврђивање основне теме – о Ахилејевом гневу. Милан Будимир лепо дође и каже оно што свако од нас види, ако је иоле паметан, да ми расправљамо о Ахилејевој страсти, ми расправљамо о Ахилејевој непријављеној двострукој љубави према његовој младој штићеници,

Аполоновој слушкињи и о побратиму, пријатељу Патроклу, не улазећи у све аспекте те пријатељске љубави, у које аспекте би свакако спадало и то да један критичар примећује како Горгија има два лепа љубавника откад је стигао у Атину, па ви то тумачите. Тај текст Милана Будимира, по мом уверењу, а рецимо 20–30 књига сам у оно доба прегледао док сам се тиме још интересовао, нигде нисам видео да постоји на хоризонту књижевнокритичке свести, чак ни код нас, а некмоли негде даље или шире.

Или фантастичан Пирјевчев текст о Андрићу који лако може бити један од та два-три текста које бих издвојио. Ипак, нисам сигуран ни да ли је сам Пирјевец био сасвим свестан како та разлика између места живота и места рођења и црна пруга у срцу коју је он препознао у Андрићевим текстовима функционише и да ли види све хајдегеријанске консеквенце у распаду основног тла на којем ниче уметничко дело. Питам се. Као што ми никад неће бити сасвим јасно да ли је сам Андрић то знао у тренутку кад пише о земљи код Петра Кочића, што делује као да држи пред собом неке Хајдегерове текстове или их има у свести, или је та претходна бултмановска и католичка теолошка мисао допрла преко истих књига до њих. А ево, већ смо стигли до Андрића, нисам већ рекао ни три имена, а намучио бих се, морао бих озбиљно да се напрегнем који бих трећи или четврти текст могао да издвојим, а који би имао снагу изласка из епистеме. Ја нипошто не потцењујем при томе, напротив. Изузетно ценим најмање барем два човека из наше средине који су дали изузетан допринос развоју књижевне критике и који видно и високо одскачу са становишта свих критеријума које можете да примените на њих.

Један је свакако Никола Милошевић. Човек који мене на крају свог живота много није волео, јер сам се врло грубо изразио о последњим његовим књигама, али то није цела истина о нашим релацијама, напротив. А нарочито неће бити истина мог разумевања његовог дела. Да је Никола Милошевић шездесетих година своју успорену негативну дијалектику пренео у Француску у исто време кад су у Француску пристизали неки други теоретичари попут Кристеве и Тодорова, ја живим у уверењу да би тај његов скептицизам наишао на врло добар пријем и ко зна како би се Никола Милошевић развио и постао један од тих људи који су са лакоћом могли са њима да комуницирају. А нарочито његова интересовања за руске инспирације које су тада у Француској практично непознате, и где је свако ко је радио са Русима, са руском богоотражитељском мишљу или са руским теоретичарима одједанпут постао звезда. Ја, ево, *измишљам* мог Николу Милошевића, оног о којем смо ми сањали, не оног који је постао сарадник чувеног листа *Сведок* и који је као полунеуспешни посланик имао основну политичку поруку о томе како никад

не треба изаћи на изборе. Не онај који је махао једним кореном на Тргу Републике, који је тај корен доносио у једној специјалној финој кесици, где је однегованих прстију, као да је био сваки други дан на маникиру, дакле, том својом нежном академском руком, дисциплиновано вадио један корен у кеси и показивао нам је, алудирајући на онај брутални узвик Слободана Милошевића, да ћемо ми јести корење, који је дошао од Милошевићевог портпарола, да се нећемо сагињати, продати Европи, итд. Него мислим о једном Николи Милошевићу који је могао бити у најмању руку светска професорска фигура шездесетих и почетка седамдесетих година, и код кога је постојала једна врста негативне дијалектике, једна врста унутрашњег отпора приањању уз то да је књижевност сама по себи вредност, да су писци извори те вредности и да ми само треба да прионемо уз то. Али, тај отпор је показивао само кад пише о светској књижевности, о људима који су далеко, који су неприсутни, и о људима на којима се уз такву врсту отпора стиче једна врста заслуге коју, као што видите, ја умем да црпем кад ми то буде допуштено. Изаберете изузетно, нешто високо, и онда из ове паланке својим паланачким гласом паланачког филозофа узвикнете како то није тако високо. И ако промашите, ништа не можете да изгубите, а делујете као неки јуноша, јуришник, као неки херој. Сад, ето, сви се диве Камију, а Никола Милошевић мало сумња. Сви тад препричавају Сартра, али он – знате – с оним његовим покретом руке, мало главом у страну (па то су сви волели, био је шмекер и шармер неописив, и умео је да говори) – онда ипак он, хм, мисли да се Сартр преварио! Сви кажу да Достојевски има две душе, али он, хм, верује да има и трећу. Био је даса! И то треба признати – нема разлога да се од тога бежи. Али, кад дође до српске књижевности, онда постане полтрон српске литературе, и то полтрон првог реда, коме је могућно да Лукач ништа није знао и ништа није разумео, док неколицина његових потрчка и пријатеља (који су као у једној тебанској фаланги – како смо их ми у тренуцима духовитости или недуховитости звали – онда кад иду Кнез Михајловом: иде највиши, па мало нижи, па онај на крају, а ви сте већ препознали ко је ко у том опису, и онда тако прођу Кнез Михајловом, он као њихов корифеј, као да је изашао из Атинске школе или макар из Лицеја, ако не из Академије, а ови његови, да кажемо, подржаваоци ту око њега) има само дубинске мисли, дубоку меланхоличну перспективу, наговештај 'трансатлантских' сазнања, за разлику од оне бораније Ничеа, Лукача, која ништа није знала и ништа није разумела. Не бих да се бавим психологијом знања, нарочито не *à la* Никола Милошевић, па да кажем да не треба бити нарочито надахнут па видети како у том радикалном раскораку постоји место за једну невероватну књижевнокритичку лаж. А та књижевнокритичка лаж се састоји у

томе да њега примарно сама књижевност никад није ни интересовала. То је изјава из његових уста. Отуда његова животна судбина говори о томе како од најбриљантнијег полазишта у размишљању о књижевности с почетка шездесетих година завршити у трећеразредној заступничкој репрезентативној функцији, у једном не може бити гротескнијем парламенту, у ком парламенту он седи као доајен међу будалама и онда у тој и таквој агори треба да репрезентује – шта, кога, коју мисао, коју књижевну критику.

Али није то најстрашнији тренутак у историји наше књижевне критике, мада је био довољно страшан да нисам могао очима да гледам у такав суноврат озбиљности. Него прави тренутак истине у свему томе је један књижевни критичар из Хрватске који је постигао виши степен репрезентативности него Никола Милошевић. Нећете веровати, али једном седницом највишег тела Уједињених нација, Саветом безбедности, председавао је хрватски књижевни критичар Невен Јурица. Ви данас свакако не знате ко је Невен Јурица, не треба ни да знате, један коцкар, бонвиван, бараба, мангуп, који је благовремено разумео шта њега занима у туђмановско-санадеровској Хрватској и који је постао велепосланик у Уједињеним нацијама. Кад је Хрватска постала члан 'Вијећа сигурности', онда се том игром коцкица догодило да Невен Јурица председава седницом тог већа. Никад у историји човечанства ниједан књижевни критичар није се налазио на моћнијем и истакнутијем месту и бојим се да никад у историји човечанства недостојност, слабост и немоћ књижевне критике није била очигледнија него у ова два тренутка. Никола Милошевић у првом реду српског парламента, па онда изађу ови полуписмени мајмуни за говорницу, наклоне му се и са посебним поштовањем гледају да не направе велику грешку, а нарочито с обзиром на то кад их Никола исправља да музичари нису чланови Академије, српске уважене, угледне Академије наука и уметности. И Невен Јурица који је у *Књижевној речи*, која је помало нас све у мојој генерацији однеговала и дизала, писао изврсне логички, дијалектички спроведене текстове о могућностима и немогућностима културâ, о рецепцијама и дискурсима. Ја и данас памтим, на пример, његове ставове о хаику поезији, или о разлици сликовног и појмовног песништва, итд.

Други човек кога посебно ценим у тој нашој књижевнокритичкој мисли је Светозар Петровић, који умало па да му успе оно што би за мене био идеал у тумачењу књижевности. А то је да буде толико цинички оријентисан према самоме себи да на крају никад ништа не напише, да никад ништа и не уради, јер све што би могао да уради он је успео да боље разгради и потцени и одбаци него што би могао било ко други. Међутим, два су његова прилога који такође ни на какав начин, осим на

периферији наше књижевнокритичке самосвести, нису оставили прави траг у мишљењу о књижевности. Један је, наравно, она метаметричка функција стиха, и ево, ако хоћете, да вас све оборим на испиту, даћу вам свима по један папир да ми напишете шта значи метаметрички смисао стиха. И ја вам тврдим, а немојте се увредити, да нико од нас, укључујући и мене, не уме да одговори на то питање. И сам Света Петровић у том свом сабирном тексту о плодовима сонета ту ствар није извео до краја, нити је могао такав циник да изведе, него је оставио у једном облику наговештаја. Као што се то ради у отменим академским срединама, где неко ко има идеју дође и саопшти неку врсту јаког утиска. Наравно, не утиска у смислу „мени се чини“, као што већина људи код нас пише, него утиска у домену доксе, мишљења, у домену догме, произвођења од те доксе одређеног суда, а онда, пошто сумња и сам да ли је све то основни празан простор, отвара једну лакуну, фигуру одсуства, на којој ће дисциплинована академска заједница наредних 20-30 година показивати да ли та идејна перспектива даје резултате или не даје. Шта смо ми показали, где то има, где су велике књижевне студије које би указале на један допринос који би могао бити допринос светској књижевној критици Свете Петровића. Ништа. Нема. Џаба. Нула. Zero.

То се помиње на рубовима интересовања из версологије и ви ту и тамо, ако сте упорни, пронаћете понеку реченицу, пронаћете понеку фусноту и пронаћете да и други људи мисле да је он можда нешто допринео, али неће да ризикују своју академску каријеру остварену у успешним срединама, великим универзитетима, и да расправљају са неким Светозаром Петровићем, ко год то био. Ја наравно памтим Јаусову савршену мисао, која се нама по свој прилици никоме неће десити, који Јаус је негде ипак прочитао један од тих приговора Свете Петровића о разлици између хоризонта очекивања код Гадамера и заправо ове механизоване теорије рецепције код Јауса, и где Света Петровић каже да ту где се стиче утисак да има највише историје, да се само бавимо историјским артефактима, да је ту управо оно што недостаје – историчност. И каже Јаус са иронијом, у једном овако полуцитату у белешкама с једног семинара у Калифорнији, како се ето неки Света Петровић, на његово највеће чуђење, пита зашто нема више историчности, а он види да је то све сама историчност. Додуше, Јаус – кога ја изузетно ценим и који је задужио српску књижевност за сва времена, што би требало запамтити – у једном од потоњих дијалога после двадесет пет година расправа са Полом де Маном, око тога шта значи једна реч код Бодлера, да ли се она *буше* мора разумети овако или онако, и после двадесет пет година, где су они један другом саопштавали да ли ипак у тој песми то *буше*, и из тога наравно следе методолошке консеквенце. Дакле тај и такав

Јаус одједанпут се проналази не више као заступник хиперисторијске критике, него проналази себе као заступника оне критике која заузима нихилистичку перспективу реторичке критике у Америци, тј. деконструкције с краја XX века, јер то чега у текстовима нема, то оставља само своје трагове у рецепцији, и отуда оно што је фонд стварног знања о књижевности нам измиче у истом смислу речи колико нам измиче оно што измиче у налазима постдеридијанске књижевне критике. Тако Јаус самог себе потпуно дезавуише и враћа се на позицију која је Светозару Петровићу била јасна двадесет година пре тога, а да, при томе, ни светска књижевна критика, а нарочито ми, на то није одреаговала готово ни на какав начин, напротив.

Свима нама је Света Петровић био занимљив, драг, интересантан, и нико од нас, на челу са мном, није сео и написао студију, расправу, а нарочито није написао у срединама у којима би тиме репрезентовао неку бољу идеју. Између осталог и због тога што нико од нас није вољан да се посвети мисли другог човека. Нико вас – каже једна пословица међу Србима – неће ценити, волети због ваше памети, него ће вас ценити и волети због ваше памети да похвалите његову памет. Па ми зато допустите да ја, ево, дођем овде бруталан као што јесам и да јако похвалим памет српске књижевне критике и памет сваког од вас који сте овде присутни, а нарочито сваког од оних који нису присутни, а све у варљивој нади да би можда једног дана ви могли да, ценећи моју похвалу вама, оставите у себи простора за једну лепу успомену о мени, а не о идејама са којима сам се, ево, неуспело борио тридесет и нешто година свога живота, и од којих нити ја имам шта, нити имам шта вама да дам. Трећи изазов Светозара Петровића је наишао на минималне критике, али не и на преокрет којем га је упутио, а упутио га је српској фолклористици, постављајући једно очигледно питање које гласи, врло једноставно, у чему се то тако разликује читање једне песме Филипа Вишњића, за коју знамо како ју је и кад певао, од читања било које друге песме која има свог аутора. Тиме је Петровић циник, хтео је на један фин начин да каже фолклористима како то да сте сву природу знања пригрлили за себе тако да нико од нас који ужива или чита фолклор не може никад ништа о њему да каже осим фолклористичким речима које су као једно предачко појање унапред обезбеђене и нама предстоји само да добро изучимо фолклористику и да видимо како ћемо да формулишемо то што се ту већ каже. Нема интерпретације тог фолклористичког књижевног материјала, а нарочито нема сусрета између онога што генерише нашу традицију, волели ми то или не, и мисли о књижевности током читавог XX века, нарочито последњих педесет година њеног постојања. И кад би ми било дато да, ево, сада припретим свим нашим фолкло-

ристима, ја бих могао овде да им поручим: још неки месец можете да седите на миру, а кроз неки месец само ако будем имао довољно воље да не будем стварно Јерков, него да будем много гори од Јеркова, па да попустим, као што је све што сам у животу до сада радио и писао плод мог попуштања и неспособности, да будем прави Јерков – али ако успем да попустим довољно, написаћу вам једно лакановско, једно фукоовско и једно деридијанско читање тих ваших песама које нам не дате. Јер хоћете да цела наша култура буде осовљена и постављена на то, али нам нипошто не допуштате – не у смислу да сте груби или себични – у природи свога мишљења да приступимо ми вама кад већ ви нисте успели да приступите нама, тј. да будете живи. Не да будете само академски, него да стварно будете живи, да живите данас и овде, а не да живите пре двеста година, и да нас уверавате да ако ми не разумемо како се то има разумети пре двеста година, ми не разумемо ништа, тј. и не читамо. Онда зашто и да читамо? И данас, изузев предачког појања на основу којег народ треба да чује каква је била његова традиција, ко данас од младих људи осећа страст у народној поезији, а она постоји ту као што постоји у свим великим делима наше и светске књижевности, и губећи је за себе ми смо тамо где мислимо да почива наша култура ставили једну невиђену лакуну, једну рупу, шупљину, недостатак, градећи на томе недостатку као да смо ту. Ево докле смо стигли. И до каквих дилема смо се винули.

Од укупне књижевнокритичке мисли у Срба, колико ми је познато – а није ми све познато, наравно, напротив – али колико ми је познато, ја једва, ево, успевам да пребером ових неколико мисли које се могу понудити. И морам томе да додам барем два или три тренутка који су по мом мишљењу изузетно значајни. Кад бисмо гледали у прошлост наравно да бисмо морали да поменемо неке стране слависте попут Шмауса. Да поменемо људе који су нас у XIX веку изнели у светску литературу, од Мицкијевича и Гетеа, до Пушкина и Меримеа, и да не лицитирам, то други знају боље од мене. Али ми у XX веку то заправо нисмо имали. Имамо један изванредан продор какав су начинили преводи Андрића на немачки, који су допрли до скандинавских рецепцијских кругова и Академије и донели му Нобелову награду за књижевност – 80 посто преко немачких превода. Имамо један тренутак изузетности где се Данило Киш изузео из уобичајене рецепције и стекао респект других писаца, много више него заправо неку популарност или велику читаност, респект других писаца и респект великих издавача попут Галимара и Пингвина, или неких других. И један тренутак павићевског тријумфа, где одједанпут пола света чита једну нашу књигу – мада већином и не знајући зашто је

чита – очаран, обузет једном илузијом о томе да се одједном један нови парадоксални облик литературе отворио пред нама.

Дакле, у XX веку ми нисмо имали врсту снажних посредника, који би врлину српске књижевности умели да изнесу у свет светске књижевнокритичке мисли, и обезбеде какво-такво место за ту књижевнокритичку мисао. Лиотар још осећа потребу, као што је имао и Хегел, да се осврне на нашу усмену књижевност да би показао различите типове и тенденције у свом семиналном есеју који је обележио другу половину друге половине XX века. Али, на другим местима ви просто нећете нигде наћи ништа што ће бити ствар српске књижевности а некмоли српске књижевне критике, те према томе суочавамо се са потпуном празнином. Зашто? Како је то могуће? Зашто је до тога дошло? Нема довољно времена да у све то уђемо, али хоћу да, мислећи о томе, подсетим на два тренутка који су, по мом мишљењу, врло дирљиви и који у историјско суочавање са српском књижевном критиком морају да уђу. Дакле, не морају да уђу докторати писани по свету о нашој књижевности, од тих доктората нико није добио Нобелову награду, као Де Броље, и нећи је ни добити. У тим текстовима ја изузетно ценим напор свих тих људи, немојте мислити да га потцењујем, али хоћу да кажем да се ту није конституисало некакво ново књижевнокритичко сазнање, а где га скоро и не може бити. А два тренутка су врло дирљива.

Један је предавање које Герхард Геземан држи усред рата у Београду, и које би нам умало остало непознато јер је такође притајено у српској књижевној критици и не помиње се заправо готово ни на једном месту. Међутим, стари лафови су знали да вас пропитују – што ми немамо обичај, па тако живите и растете ко дивља чељад српске књижевне критике, јер кад мене сретнете – кад сте чули ишта што би могло да вас доведе у неприлику, кад сам ја рекао било коме од вас нешто непријатно? Ја сам сентиментално-патетичан човек који се чуди откуд ви уопште постојите, и радујем се кад вас видим. Мислим, Боже, гледај: опет неки лудаци као и ја што сам, и, некако, дође ми увек да вас загрлим, мислим: дивно је што постојите, само нека постојите. Али, ови стари типови који су знали шта је академска дисциплина умели су да вас нервирају, па онда дођете на час рецимо Јовану Деретићу, он прича нешто, не зна ни сам шта је хтео да почне да прича, онако старински споро, и онда дође до стиха „ја [...] адиђар“, и онда гледа, гледа, е, Јерков дошао данас! Па знате ли, колега, шта су адиђари? Немам појма. (Огрлице, украси, накит.) Али се Јерков никад није плашио да каже да не зна и да Деретића погледа у очи и каже: не бих знао, професоре, шта су адиђари. Онда Деретић са огромним задовољством објасни целој групи шта су адиђари. И то је књижевнокритичко знање! Додуше, пропусти да Јерко-

ву поклони бар једну фусноту у тексту где пише о стварима које нико други у свемиру у том тренутку не говори осим Јеркова. Ви откријте где је то. Што му је Јерков једном препричао у кабинету, па њему у његовој академској, дисциплинованој свести остала сенка свега. Али, рецимо, то колико да му вратим за оне адиђаре – пошто ја нисам безазлен и није да не знам да узвратим, него се чувам да никад не будем такав. Али има других таквих тренутака, јер, ето, ја се нешто занесох једном фантазијом да би се могло догодити да историју српске културе можете да објасните из једног догађаја који коинцидира, а готово да није могућ. Готово у истим годинама пише Јаков Игњатовић *Вечитоī младожењу* кад и Кјеркегор пише *Или-или*. И ја који волим парадоксалну интертекстуалност, како сам је именовао, везе које су недоказиве и немогуће, а које опскрбљују смислом, не филологијом, него смислом то што читаш, што се, по мом мишљењу, и своди на неку сврху тумачења које лепоту као такву да покаже не може, али може да направи трајекторију средстава, поступака и смисла који вас упућују ка тој лепоти, коју сте доживели, или нисте доживели. А онда разним стратегијама објашњавања због чега главни јунак *Вечитоī младожење* стално избегава и не успева да оствари свој животни план, јер он све испланира, девојка га воли, он је кицош, све је чаробно, и онда одустане у задњем тренутку – ту бих ја хтео да покажем постоји ли ту цинички простор за немогуће, које се најбоље у литератури с краја XIX века види, наравно, код Кјеркегора и у тој апсолутној резигнацији којом се љубав којој посветите цео свој живот – као што је уосталом Кјеркегор и посветио – одбија да бисте је стекли у немогућем, у апсолутном, у трансценденталном, да бисте се винули у Божје окриље, обзорје, ако смем ја тако као неверан уопште да се изразим. И тако причам ја Деретићу, а он је, наравно, волео да слуша лудачке приче млађих људи кад је имао времена. У свему томе он ме онако погледа тим херцеговачким погледом и умало пређе на ијекавски, јер увек кад је био узнемирен прелазио би на ијекавски и проговарао из једног другачијег дискурса. „Колега Јерков“, рече Деретић, „знате ли за један текст о *Вечитом младожењи*?“ А колега Јерков, који ни тад није безазлен био, осим што није знао шта је адиђар, наравно каже то је текст Герхарда Геземана о *Вечитом младожењи* који је штампан као предговор једном квислиншком издању *Вечитоī младожење* у 1942, можда 1943. години, које је настало на темељу текста који је Геземан одржао као предавање у Немачком културном клубу. ’Де сте, Бетонци, и други шерифи овога света да ме упуцате јер само то чекам у животу! Тад, у Немачком културном клубу – Герхард Геземан! И шта ми, Срби, треба да урадимо, нарочито ови новокомпоновани Срби, ово 13. Европа, 14. Србија: то мора одмах да се прецрта и да се каже да је Геземан једна продана душа,

један колаборациониста, сарадник окупаторског режима, квислинг. То је најбољи текст написан о *Вечитом младожењи*, који Павић – видите да сам ја критички опредељен човек – прећуткује кад пише у својим есејима о *Вечитом младожењи* и о неким другим текстовима, а види се тачно да га зна. Али, Љубиша Јеремић, онда, не прећуткује, него не зна, па расправља са Павићем, расправљајући заправо са оним што је Павић преузео од Геземана. А Деретић зна – али ко зна зна, а ко не зна, не мора никад ни да сазна. У том Геземановом тексту се износи могућност једне мисли. (Па да направим неку равноправност са оним Хегелом и са оним питањем родне равноправности и queer theories примењених на читање Хомера и на горгијански почетак књижевне критике у расправи о лепој Јелени и њеном праву да оде са Парисом, чак њеном праву да буде убеђена – данас бисмо рекли да је тај термин персуазија – њеном праву да је овај надговори, и да поверује Парисовим речима, а не да је буде срамота. Јер, иако отета, и ако ју је Афродита зачарала, каква је кривица Хеленина. Отета, шта је могла да учини. А ако је Афродита зачарала, ко може да се одупре снази моћних богова. Али чак и ако ју је Парис убедио, још не смемо прекоревати лепу Јелену, јер моћ људске душе и духа да подлегне убеђивању такође сведочи о једној њеној способности, и како јој замерити то. Узгред буди речено, позитивна правна наука персуазију санкционише: ако ја вас наговорим да учините кривично дело, а при томе, ви нисте у стању да сами расуђујете или нешто друго, ја сам одговоран, а не ви, а сад случајно онај ко вас наговори да учините кривично дело је свакако одговоран исто колико и ви који га извршите, што истовремено разрешава неке дилеме из Достојевског којима је Никола Милошевић волео да се бави.) Геземан скреће, дакле, пажњу да Јаков Игњатовић хоће да каже нешто о свом главном јунаку што се у српској култури онога времена не може рећи. Да у тренутку када његова мушкост треба да превлада, и да једним мушким чином присвајања женског бића узме за себе пол тога бића, он, разумевајући да њему по конституцији његових унутрашњих својстава полност тог другог бића не припада, оклева, одустаје и не чини то што треба да уради. То Геземан с једном елегантношћу и дирљивошћу, подсећајући на Готфрида Келера, пише како се то само може написати. У тренутку у ком српска књижевна критика апсолутно не постоји. Можда постоји само у неким трећеразредним протоколарним посланицама које Драгиша Васић пише и шаље по одборима српских културних клубова онога времена.

А други тренутак је један на који сам више пута указивао, али који се још увек није запатио у српској књижевној критици. Две године пре смрти, Јаус седа да напише текст о Павићу да би у том тексту, да га сад не препричавам – чији је један део преведен у часопису *Књижев-*

ност, више се није могло постићи у том тренутку – скренуо пажњу на то да (више него иједно друго књижевно дело XX века историје светске књижевности, укључујући Потоцког, Халевија, Лесинга) Павићев текст обједињује у себи принцип религијске толеранције, показујући да у структури равноправног учешћа три различите књиге већ постоји један облик религијске равноправности који је виши од оног нивоа који разумевањем показују ови велики аутори и његове велике претече, који су нека врста заштитног знака размишљања о хоризонту толеранције и религијске толеранције у светској књижевности. То је вероватно највиши тренутак у тумачењу српске књижевности у XX веку и највиши тренутак књижевнокритичке свести о српској књижевности XX века, јер се ту речима једног аутора којег, као што се сећате, нисам поштедео критике овде, али једног референтног и респектабилног теоретичара књижевности, у његовом изразито полемички интонираном тексту, академски полемички интонираном тексту, целом свету објављује да за разлику од свих других усред рата и усред тих злочина у српској култури постоји књижевно дело које је, с једне стране, криво оптужено, као што је Павић у том тренутку био оптужен као најгори шовиниста, и на известан начин покопан, и са друге стране које представља модел онога што књижевна дела и књижевне вредности могу да значе.

Између Геземановог колаборационистичког наступа у Културном клубу и између овог Јаусовог одавања признавања српској литератури постоји једна врста књижевнокритичке свести која је могла бити светскоисторијски епохална. Јер, да је тај Геземанов текст са наговештајем о природи родних односа и обликовања још четрдесетих година на материјалу српске књижевности изнет у свет и да је овај Јаусов текст могао да има рецепцију какву би морао да има из перспективе макар Јаусовог дела, ако не из перспективе платонистички схваћене истине српске књижевности, ми бисмо могли да покажемо барем неке тренутке радости у историји српске књижевне критике. Ти тренуци радости наступили би или наступали би да смо могли да свој материјал књижевности учинимо референтним за оне људе који су мењали лик светске књижевне критике. И буде ли опет нешто од тога успело икада, осим што причам приче надајући се да ћете ви бити бољи, и да ће се ствари променити, онда бих радо показао како је Адорно могао да чита Растка Петровића, како су Кјеркегор и Сартр могли да читају Црњанског, како је Лакан могао да чита Булатовића, како је Дерида *морао* да чита Његоша ако већ не нешто после тога, итд. У сваком од ових сусрета, тврдим, могла би се показати врлина српске књижевности, врлина која је остала изван хоризонта перцепције српске књижевне критике, јер се српска књижевна критика бавила сама собом и гледала да што боље и што успешније понови самој

себи то што она ради, а то ће рећи да сервисира потребе јавног мњења о безначајним и сувишним стварима, што је моја дефиниција српске књижевне критике. Уместо да покуша да врлину српске књижевности, која онда није више врлина српске књижевности, него врлина књижевности као такве, изнесе на хоризонт светске литературе и учини је онако како је светска књижевност у једном од два могућа различита правца тумачења могла бити схваћена: дакле, као место размене апсолутних и највиших вредности свих литература које на том месту размене могу себе да презентују и да себе изнесу. Српска књижевна критика српску књижевност нити је умела, нити уме да изнесе на поље светске литературе и да у том пољу светске литературе покаже због чега, како и зашто има некакве сврхе и смисла бавити се нама. Самим тим је хоризонт достигнућа српске књижевне критике у XX веку, а и у другој половини XX века, где је она инфинитезимално наоко развијенија, заправо врло скроман или га има врло мало или га нема уопште.

Отуда, шта би била српска књижевна критика је прича о ономе што је требало већ да буде урађено или о ономе шта треба да се ради и ономе шта ја нисам био у стању да урадим. Зашто, није ни важно. Коме би то могло да буде важно? Шта је онда српска књижевна критика заправо радила? Српска књижевна критика радила је следеће: она има одређени епохални историјски значај у томе што ми зовемо доба модерне. Додуше, не знам зашто ми то зовемо доба модерне, пошто Скерлић недвосмислено термин преузима од Немаца да би угодио Хрватима. Нема никаквог разлога да ми свој рани модернизам на почетку XX века зовемо модерна кад нити је то облик њене самосвести нити је то нешто, да тако кажемо, што је природено. Мада сам се годинама колебао, ево сад ћу почети да говорим исправније – то је рани модернизам. Тачка. Термин је већ употребљен у оно време, и ако пратите његову историју кроз XX век до шездесетих година – нема никаквих разлога да направите терминологију која је збуњивала чак и такве људе као што је Новица Петковић. Модерна, па авангарда, па модернизам. Па где је ту логика? Ништа ни са чим није повезано, нит се повезује једно с другим, нит се види природа развоја целе ствари. Тек много је логичније, што је Петар Пијановић, додуше на известан начин, већ сугерисао својевремено, да имамо три раздобља модернизма са својим могућностима од којих би ово био рани модернизам, затим би био модернизам после Првог светског рата, као некакав зрели, док би авангарада била типолошка радикализација тога, где се из хоризонта форме и књижевног дела прелази на место, статус и значај књижевног дела у друштву које га окружује. Па авангарда је заправо била тај степен радикализације који је напустио простор обликовања самог књижевног текста и постао једна врста

интеракције са деловањем у друштву које је окружује, и који у том тренутку у себе може да прими и покрет социјалне литературе као један облик идеолошке авангарде којем није стало до текста као таквог, него до деловања у друштву. Ствари постају логичне. И имате високи или позни модернизам од хиљаду деветсто педесетих година.

Српска књижевна критика врло је важна у раном модернизму где је она била саставни део конституисања те литературе, или још боље речено, њеног реконституисања на темељима модерниста. Па и значај српске књижевне критике је био зато што је постојао значај за конституисање модерности овог друштва. Српска књижевнокритичка свест која се зачиње захтевом за модерношћу XIX века код Вука и у филолошкој критици онога времена – и у XX веку имамо исту друштвену функцију – да српском друштву саопшти тренутак промене, раскида, преокрета и разлоге за то, дакле, не као мајмунско имитирање тога шта се збива у свету, него као унутрашњи развој друштва, које само за себе, да би наставило колико-толико да буде добро друштво, захтева преокрет и промене. И тада кад функцију, ову коју сад говорим, обавља, та српска књижевна критика у раном модернизму је друштвено релевантна, али није друштвено релевантна па је онда важна у књижевности, него је важна у књижевности, па је друштвено релевантна. То је толико очигледно да се човек некад пита чиме се ми људи бавимо. Није ту реч сад само о српском културном кругу, о *Српском књижевном гласнику*, или о 'масонској љубазности' једног круга београдских професора који су знали како се ствари у друштву постављају на своје место. Него је постојала врлина и та се врлина види не само у домену филологије, књижевне критике, него се види у биологији, географији, математици, где год погледате. Људи су у својим предметима проналазили сазнања, која су сазнања *саопштива*, и тиме стицали легитимитет да са таквим легитимитетом у облику и у друштву унутар једног *демократског* идеала и на темељима једног либерално заснованог парламентарног друштвеног система.

Чега се ми данас сећамо из све критике између два светска рата? 'Ајд, сетите се! Па сећамо се искључиво оне критике која је била идеолошки обојена. С њом се не слажемо, водимо расправе, али је то једина књижевна критика коју ми данас памтимо. Памтимо књижевну критику као саставни део развојног опуса стваралаца, од Винавера и Исидоре – где није јасно јесу ли значајнији као тумачи књижевности него као писци – до Андрића и Црњанског, чији су текстови из културне историје или непосредног тумачења књижевности врхунски књижевнокритички текстови, Растка, Момчила Настасијевића, Тодора Манојловића, значи – писаца чија је свест о књижевности била генеричко својство те књижевности, и која је оспољена, није написана као систем правила за

поступање, него као систем аутолегитимацијских прослова, захтева да се установи зашто та књижевност, зашто њена модерност, куда она води и чему она служи. Дакле, значај књижевнокритичке мисли између два светска рата није у овоме мрдању, у дисциплини, у академији, него је значај у објављивању онога што се у књижевности као таквој догађа. А то што се у њој догађа јесте суштински процес модерности и природа те модерности која ту књижевност за саму себе обезбеђује, издваја и заокружује.

Чега ћемо се кроз педесет година сећати од књижевне критике у другој половини XX века? И сад ћу покушати да направим завршни пресек. На основу овог излагања требало да би да се сећамо само оне критике која је била идеолошки обојена. Не. Супротно од тога. И, ево, рећи ћу одмах зашто. Зато што је борба за аутономију књижевности била највиши степен модернизације једног предмодерног социјалистичког друштва, које је било модернистичко у домену технологије и развоја средстава за производњу, а које је по систему власти и начина сопственог репрезентовања било предмодерно, јер није допуштало развој индивидуе, субјекта, грађанина и појединца као носиоца политичке свести и воље у том друштву. У том облику оно је било дубоко предмодерно и, наравно, због тога ауторитарно и тоталитарно. Борба за аутономију није била глупо, досадно бављење код куће да ли је јамб или је трохеј, да ли је непоуздани приповедач или је моја баба, отелотворена у новом сказу, него је била борба за саму суштину субјекта као слободног грађанина у хоризонту XX века који је догађај који се у српској култури није догодио и, будући да се ту није догодио, није се догодио ни у друштву, и будући 'недогођен' у друштву, довео до колапса српских државних творевина и институција, јер нису могле да почивају на слободној вољи слободних грађана, као изграђених слободних појединаца. Отуда ћемо памтити читаву ову епоху по инхерентној борби за смисао човекове самосталности, приватности, интимности, и за дубоку друштвеност те приватности, интимности, јер човек не живи на Марсу или на врху планинчине, па се довикује са небесима, него живи у друштву са другим људима и свака слобода коју избори за себе јесте истовремено слобода коју је изборио за све те друге људе да се са њима размењује.

То што је једино достигнуће књижевнокритичке мисли друге половине XX века – то је оно што је данас одбачено. Олако, примитивно и приглупо у корист идеолошке критике првога реда. Таква критика не ради ништа друго него повлађује овом друштву. Наоко се приказује као да је она оштрица, која је авангарда, која иде даље од овога друштва, а у суштини у ово друштво преноси једно од најједноставнијих елемената власничког капитала, транзиционе друштвене логике

и неког неолибералног тоталитаризма у којој нико нема више право на себе, него има једино право на друштво, и то једино на оно друштво у којем већ живимо, или које нам се намеће. И то је сад хоризонт наших слобода. Па то је горе од протестантског узвика да је мера моје слободе слобода текста Библије који не може бити слободан него је тачно онакав какав јесте. Мера моје слободе обезбеђена је у томе што се не може никако променити ни на какав начин, нигде. Мера моје слободе је природа мене као текста. И то је тачно оно што се не сме допустити. То је оно што српска књижевна критика не ради, као што уопште књижевна критика у свету не ради, она не говори о природи места у ком се налази књижевна критика, и самим тим је слепа пред сопственом функцијом и сопственим смислом, него се своди на једно занатлијско, вагнеровско – како рече Ниче поводом Шопенхауера – лабораторијско експериментисање, а не на расправу о томе шта је смисао и место њеног деловања у овоме времену. Тако нам се данас понавља да људи који нису никада читали оне хероје попут Перовића из *Комуниста* и друге типове, који чак нису прегледали ни ове зборнике Ратка Пековића и Душана Бандића да виде како је звучала та критика, који нису прочитали ниједан текст из педесетих година, Финција, Драгишу Живковића, да виде шта је значило да пре него што проговориш мораш да идеолошки деноминираш то о чему говориш, да је то књижевно дело настало у високом стадијуму тог и тог времена – па то је исто што ми данас читамо, и што се сервира као једина и коначна мисао о књижевности да сви ми пишемо у XXI веку у доба мултикултуралне равноправности, родне изврсности, и апсолутне отворености, у којој о свему можемо да проговоримо колико год волимо, изузев о чињеници да живимо у једном клептократском, партократском друштву у којем је природа слободе изузета из наших живота већ и на том нивоу што у двадесет различитих вести и дневника прочитате исту агенцијску вест и то је једина вест коју можете да добијете. То је друштво у којем ми живимо. И у том друштву нема критичке свести ни о том друштву у којем живимо ни о начину на који ми у томе друштву делујемо и чинимо. И онда ме неко од вас може питати што Јерков неће, и што само овако у тренуцима слабости, када мисли: ниси ти бољи од себе, а нарочито ниси бољи од других, него: 'ајде, иди тамо и ради исто што раде други, и причај тако нешто да прође време, и онда, ето, потегнем јутрос у 10h на ово предавање да кажем: „Ево, ми смо још увек овде добро, долазимо да шапућемо о томе где ми живимо: у добром друштву, и да је наша функција да подржимо темеље тог доброг друштва у XXI веку.“ На част нам свима то добро друштво! То сам имао да вам кажем.

Aleksandar Jerkov

WHAT WOULD BE SERBIAN CRITICISM?

Summary

The paper discusses the place of Serbian literary criticism, within the framework of history of Serbian literature, as well as Serbian society entirely. Author's horizon of reception is European and world literature that acts as a potential coordinate system within which Serbian literary criticism (that of the second half of the 20th century) could be placed. On that horizon, the author observes Serbian literary criticism as fluid, inconsistent and innefective spiritual discipline unable to affirm authentic literary values in Serbian culture and history.

Key words: Serbian literary criticism, academic discipline, historicity, ideology, paradoxical intertextuality, perception

821.163.41.09

Милан Радуловић
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

СИСТЕМАТИЗАЦИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ

Апстракт: У раду су идентификоване посебности развоја српске књижевне критике у оквиру општег развоја књижевног мишљења у нововековној култури. Изложена су и критички осветљена начела по којима је изведена систематизација српске књижевне критике од 1768. до 1940. године у едицији „Српска књижевна критика“ која је урађена у Институту за књижевност и уметност од 1975. до 1995. године. Предложене су три варијанте како да се едиција настави односно како да се систематизује критичка грађа из друге половине XX века.

Кључне речи: културна идеологија, српска културна историја, српска књижевна критика, књижевна типологизација, систематизација критике

1. Особености развоја српске књижевне критике

Књижевна критика је најмлађи облик књижевне уметности и књижевног мишљења. Тек у XVIII веку она се излучила као посебан литерарни жанр, и то из два различна извора: из теоријско-философских трактата и поетолошких расправа, у којима је још од античких времена, у оквиру философије или неке њене гране, најчешће етике, расправљано и о природи и смислу књижевне уметности; или се, пак, критика уобличила у ученим грађанским салонским разговорима, где се међу другим темама расправљало и живахно расуђивало и о књижевности. Генеза књижевне критике из два различна извора трајно је одредила њену форму и карактер, разделивши је и усмеривши у два широка тока: научну и импресионистичку критику, па је тако ова духовна активност постала једновремено и начин књижевног мишљења и облик књижевне уметности.

Касно заснивање књижевне критике као релативно аутономне и специфичне духовне дисциплине изгледа разумљивим кад се има на уму да је њен развој условљен карактером културе и структуром друштва. Критика се, наиме, могла уобличити и исказати тек у култури која је напуштала чврст, поуздан и затворен систем вредности, какав је био у

култури средњег века, а прихватила отворен, покретљив, измењив, дакле релативан ред вредности, који превладава већ у култури епохе рационализма и просветитељства. Релативизација културних и моралних вредности у основи је последица преиспитивања и слободног или произвољног тумачења суштине и смисла хришћанске вере, као и сложеније социјалне диференцијације и изградње слојевите и динамичне друштвене структуре, а ови процеси зачети су већ у епохама хуманизма и ренесансе. Ако је настанак књижевне критике само посредно условљен и подстакнут карактером нове културе и друштва, њен развој непосредно је зависан од техничких изума: тек кад су књиге почеле да се штампају а не да се преписују и кад је покренута периодична штампа, новине, календари и часописи, књижевна критика је могла да се уобличи као нов литерарни жанр и нова философска или научна диспциплина.

Почеци књижевне критике у српској култури везани су за покретање првог српског часописа. У *Славено-сербском маīазину*, који је 1768. године издавао и уређивао Захарије Орфелин, установљена је посебна рубрика „Известија о учених делах“, у којима су објављивани прикази српских књига штампаних у словенској типографији у Млецима. Иако су то биле углавном школске и богослужбене књиге, и поред тога што су прикази били информативни а не критички, с правом се сматра да је Орфелинов часопис једно од извориштa српске књижевне критике. И српски листови који су касније оснивани, као што су *Сербскија новини* (у Бечу 1791–1792) и *Славеносербскија вједомости* (у Бечу 1793–1794) наставили су да објављују информације о српским књигама, како о онима које су већ публиковане тако и онима које се припремају и које се рекламирају како би се претплатници укључили у трошкове штампања. У *Новинама србским*, које је покренуо Димитрије Давидовић 1813. године у Бечу, објављиване су већ праве критичке оцене, а не само информације или рекламне похвале нових српских књига. У тим новинама Вук Караџић је публиковао две критичке рецензије романа Милована Видаковића, које већ представљају књижевну критику у основном и пуном смислу.

Српска књижевна критика почела је, дакле, да се негује прво у српским ученим круговима у Војводини, који су били интегрисани у грађанску културу тадашњег Хабзбуршког царства. У српској патријархалној и црквеној култури није постојао не само појам књижевна критика него је и представа о самој књижевности била друкчија од модерних представа. Наиме, у тим културама књижевност није схватана као самосврховита и самосмислена, аутономна и аутохтона духовна делатност, него као пратилац и садржај неких ширих људских активности. У патријархалној култури, штавише, и не постоји општи појам *књижевност* него само поj-

мови за одређене жанрове. Песма, прича, бајка, загонетка, пошалица – то су жанрови усмене књижевности за које је знао човек патријархалне културе. Али те усмене творевине нису за њега биле елементи неког општег књижевног система или нека засебна стварност него саставница његовог живота: радних активности, обичајних и обредних ритуала, дружења и разоноде. И у српској црквеној култури књижевност је такође уклопљена у посебну животну стварност, у богослужбене обреде. Књижевност је у црквеном животу превасходно средство и пут аскезе и молитве, а не независна уметничка стварност коју ствара и у којој ужива појединац. Иако су српски монаси били људи књиге, не само преписивачи, преводиоци и читаоци него и писци, иако су манастири имали своје библиотеке, и поред тога што се у њима одвијала жива литерарна активност, у црквеној култури књижевност нема независан и аутохтон смисао него представља садржај важнијих духовних и животних напора, у првоме реду молитве и аскезе којима се образује монашко братство као заједница у којој влада хришћанска љубав и слога и у којима се човек учи да буде онакав каквим га је Бог створио и каквим га жели. И у патријархалној и у црквеној култури књижевност се махом прима у заједници, у дружењу људи у окриљу неког обреда или обичаја, а ређе у самоћи и контемплацији; дело се говори и изводи много чешће но што се чита. Зато се у рецепцији књижевне творевине (текста) пазило једино на то како се он говори и изводи, како се уклапа у конкретну животну ситуацију, у обред или обичај, а није се мислило да ли је текст вредан или није и да ли ми се допада или не, јер је његову вредност и смисао обезбеђивао сам богослужбени обред или друштвени обичај који су потпуно смислени и неопходни за живот, а чији је пратећи садржај и казивање одређене језиковне односно књижевне творевине. У таквој духовно-животној атмосфери није било потребе за књижевном критиком, па зато она тада није ни постојала.

Књижевна критика се јавила у оном културном хоризонту у којем је књижевност почела да се схвата и осећа као аутономна и самосмислена духовна делатност. Тада је књижевно дело издвојено из обредних и обичајних активности и почело је да се чита у самоћи, а не да се слуша или изводи у заједништву са другима. Српски књижевни критичари су, разуме се, прихватили и следили ову нову философију књижевне уметности, разрађивали су модерне представе о књижевности као посебном духовном систему и аутономној духовној делатности, покушавали су да проникну у природу и технику књижевног стварања и да осете и разумеју изворан и крајњи смисао књижевне уметности. Овакви интелектуални и духовни напори представљају основу и суштину књижевне критике.

Али у српској књижевној критици дејствовала је културна традиција односно дух патријархалне и црквене културе и онда кад су ти културни модели били потиснути у заборав и замењени модерним културним системима. Културна традиција из које је књижевна критика покушавала да се издвоји као нова форма књижевне уметности и књижевног мишљења, чији је смисао да осветли књижевност као посебну и самодовољну стварност, стално је вукла и враћала и књижевност и критику у шири животни и стварносни хоризонт. Другим речима, српска књижевност и српска књижевна критика биле су увек не само аутохтоне културне и духовне делатности него и социјално, каткад и политички ангажоване форме стварања. Социјални и историјски ангажман српске књижевности и критике условљен је историјским околностима. Српски народ, друштво и држава били су у сталном напону да се одбране, организују, усаврше, модернизују и достигну друге народе који нису били покорени туђом цивилизацијом. Том основном животном стремљењу саображавала се и прилагођавала и књижевна уметност и све друге форме духовног живота, чак и вера. Књижевна критика која је тумачила и интерпретирала социјално и историјски дејствену, а не само духовно аутохтону књижевну уметност, постајала је и сама форма ангажованог стварања и мишљења. Историчари и философи српске културе означили су социјални и историјски ангажман српске књижевности као карактеристику која нашу књижевну уметност чини самосвојном, типолошки упосебљеном и препознатљивом у хоризонту светске књижевности. Али нису само историјске и цивилизацијске околности у којима је живео српски народ утицале на карактер његове књижевности. Теже уочљив, па самим тиме и недовољно осветљен, иако јачи и дубљи подстицај за социјално и историјско ангажовање књижевне уметности долазио је из саме културне традиције, из патријархалне и црквене културе, у којима, видели смо, књижевност није схватана као аутохтона духовна делатност и аутономна форма културне стварности, него као саставни ток ширих животних токова и битнијих духовних стремљења, какви су на пример човекове религиозне жудње за преображеним животом или народна тежња за слободом.

Снажно деловање културне традиције, односно патријархалне и црквене цивилизације, а дух тих културних модела је стран духу и смислу модерне књижевне критике која књижевност доживљава као аутохтону духовну делатност и аутономну културну стварност, на једној страни; историјске околности које су српску књижевност обавезивале да поред стварања чисто духовних и естетских вредности буде у служби егзистенцијалних интереса и историјских циљева народа, на другој страни – дакле, традиција и социјално-историјска стварност пресудно су утицали на

карактер и развој српске књижевне критике. Српска књижевна критика није, наиме, само посебна форма књижевне уметности и књижевног мишљења, чему својом природом тежи, него је подједнако и упоредо и један посебан вид политичке делатности, односно покретач и катализатор *културне политике*. У позадини српске књижевне критике не налази се увек само нека филозофска доктрина него упоредо са њом стоји и нека идеолошка концепција и оријентација, односно одређена културна политика која извире из идеологије.

У свим етапама развоја књижевне критике у српској култури смењују се два процеса: први је конституисање начела, методологије, стила и терминологије естетичке критике посвећене спознаји књижевне уметности; други пол естетичке критике јесте њено самопреиспитивање, односно преиспитивање смисла и значаја критике у светлости њене делотворности у друштвеном и историјском животу народа. Не само у појединим културним епохама него и у једној те истој културној ситуацији, а често и у делу једног критичара, ове две тенденције се међусобно преплићу и укрштају или сударају и искључују. Унутрашњој суштини естетичке критике иманентно је настојање да се она конституише као посебан, самосвојан ток интелектуалне делатности, аутономан у хоризонту других духовних процеса и других форми културе у једном времену. Али естетичка критика једновремено тежи и да се отвори према духу епохе, односно да постане делатна форма у културној пракси и духовном животу једног времена. Другим речима, естетичка критика не види саму себе као самосмислен и самодовољан начин интелектуалне делатности, нити сопствену вредност и значај црпе једино из значаја области коју изучава, тј. из саме књижевности, него сопствену суштину и вредност сагледава у могућној својој улози коју има и обавља у свеукупној духовној делатности и културном животу једног времена и народа. Тиме се естетичка књижевна критика преображава из једне софистициране, затворене, понекад суве схоластичке духовне активности, у креатора и динамичан чинилац културне идеологије једног друштва у одређеном историјском времену. И културна политика коју иницира, води и усмерава књижевна критика, као и шира идеологија из које се сублимише одређена културна политика, у српској култури кондензоване су увек у једно основно питање: како да се као народ одржимо, како да створимо, одбранимо и уредимо своју националну државу, како да оплеменимо своју људску природу, култивишемо и уљудимо односе у друштву. Ма колико била страна природи и смислу естетичке критике, схваћене као духовна контемплација смисла и суштине књижевне уметности, ова опсесивна питања стално се налазе у позадини или у подтексту српске естетичке критике. Та критика у нашој култури није само носилац, гра-

дитељ и тумач естетичке свести књижевних делатника, него је и покретач и саговорник историјске свести нације. А историјска свест није само памћење историјске прошлости и културне традиције народа, него је то и егзистенцијални нагон нације да се одржи у будућности. Књижевна критика у српској култури упоредо је посвећена дубљој спознаји специфичног бића књижевности и артикулисању и вођењу културне политике у одређеној епоси. Ово двојство у развоју српске књижевне критике постало је иманентно самој њеној природи, па тако сваки покушај систематизације и типологизације српске књижевне критике мора упоредо да је прати *као аутономну књижевну мисао*, која се развија на основама књижевне уметности, и *као одређену форму културне идеологије*, у коју верује и око које се сабира један народ у својој историјској егзистенцији. Другим речима, типолошке и хронолошке критеријуме у систематизацији српске књижевне критике никако није могућно раздвојити, а да се тиме не изневери не само историјски развој српске књижевне критике но и њена духовна суштина и смисао. Преплитање типолошких (критици иманентних) критеријума, са хронолошким (историјски трансцендентним) критеријумима, јасно је исказано у досадашњим систематизацијама српске књижевне критике.

2. Систематизација и типологизација српске књижевне критике 1768–1945.

Књижевнокритичка грађа стварана у српској култури од 1768. године до почетка Другог светског рата научно је обрађена, систематизована и публикована у едицији „Српска књижевна критика“. Ова едиција припремљена је у Институту за књижевност и уметност од 1971. до 1991. године. То је „својеврсна антологија српска књижевне критике“ (Славко Леовац) у двадесет пет обимних томова. Уређивачки одбор едиције сачињавали су: Драгиша Живковић, Иво Тартаља, Предраг Палавестра, Радован Вучковић, Хатица Крњевић, Славко Леовац и Предраг Протић. Историјат и садржај едиције Институт је објавио у засебној публикацији *Српска књижевна критика – пројекат Института за књижевност и уметност* (Београд, 1996). Публикација садржи опширну историјску и теоријско-методолошку студију покретача пројекта и главног уредника едиције Предрага Палавестре („Проучавање и издавање грађе за историју српске књижевне критике – историја једног научног подухвата“), потом „Разговор поводом окончавања издања“, у којем су учествовали: Предраг Палавестра, Миодраг Матицки, Драгиша Живковић, Иво Тартаља, Радован Вучковић, Славко Леовац, Предраг Протић, Марија Кле-

ут, Радомир Ивановић, Мирослав Јосић Вишњић, Јован Делић, Михајло Пантић, Радомир Батуран, Душан Иванић и Мирослав Егерић, и на крају резонирану библиографију едиције, односно садржај сваке књиге.

У едицији „Српска књижевна критика" комбиновани су и примењени следећи критеријуми систематизације: а) период, б) књижевна епоха, в) тип критике, г) велики или значајан критичар и д) основни односно претежни духовни и стваралачки афинитети критичара.

Пре но што покушамо да критички осветлимо критеријуме системске типологизације, потребно је да наведемо који су књижевни критичари заступљени у едицији.

Прву књигу, *Почеци књижевне критике*, приредио је Јован Деретић. У њој су објављени изабрани критички радови Доситеја Обрадовића, Емануела Јанковића, Јована Дошеновића, Вука Караџића, Милована Видаковића, Јована Стејића, Милоша Лазаревића, Георгија Магарашевића, Јована Хаџића, Константина Богдановића, Павла Арс. Поповића, Јована Стерије Поповића, Ђорђа Малетића и Божидара Петрановића (14 критичара).

У другој књизи, *Заснивање националне критике*, приређивач Драгиша Живковић је изабрао радове Адама Драгосављевића, Константина Пејичића, Уроша Миланковића, Димитрија Бешлића, Јована Суботића, Ђуре Даничића, Јакова Игњатовића, Јована Ђорђевића, Јована Ристића и Ђорђа Натошевића (10 критичара).

Трећу књигу, *Лаза Костић и критика у доба националног романтизма*, приредио је Предраг Протић. Уз критичке радове Лазара Костића у овом тому представљени су радови Јоксима Новића Оточанина, Ђорђа Рајковића, Антонија Хаџића, Ђорђа Поповића Даничара, Јована Андрејевића Јолеса, Милана Јовановића Морског, Владимира Јовановића, Јована Бошковића, Косте Руварца, Глигорија Гиге Гершића, Чедомиља Мијатовића, Милана Кујунџића Абердара, Тодора Недељковића и Милана Савића (15 критичара).

Четврта књига, *Стојан Новаковић и „филолошка критика"*, приређивача Божидара Пејовића, садржи изабране критичке радове Стојана Новаковића, Илариона Руварца, Јована Живановића, Пере П. Ђорђевића, Ђорђа Ђорђевића, Љубомира Стојановића, Луке Зиме и Андре Гавриловића (8 критичара).

У петој књизи, приређивача Предрага Протића, *Светозар Марковић и реални правац у књижевности* објављени су изабрани критички радови Светозара Марковића, Живојина Жујовића, Алимпија Васиљевића, Мите Ракића, Владана Ђорђевића, Хајима Давича, Стевана В. Поповића, Пере Тодоровића, Јована Грчића, Момчила Иванића, Андре Николића, Лазара Нанчића, Павла Марковића Адамова, Лазара Томановића, Дра-

гутина Илића, Данила А. Живаљевића, Љубомира Јовановића, Павла Маринковића, Радована Кошутића и Милутина К. Драгутиновића (20 критичара).

Шесту књигу, *Студије и критике Светислава Вуловића*, приредио је Радмило Димитријевић.

У првих шест томова едиције објављени су радови 68 критичара који су деловали у последње три деценије XVIII и у XIX веку; неки од њих су писали и у првим деценијама XX столећа. У опширним предговорима свакој књизи приређивачи су помињали и критичаре чији радови нису представљени у едицији, а они који су заступљени реалистично су портретисани и ситуирани у одређену културну епоху или књижевну школу; на крају су о сваком критичару дати битни биографски и библиографски подаци, укључив и релевантну литературу односно критичке одзиве на њихов рад.

Хронолошки принцип је био основни приликом систематизације критичке грађе у првих 130 година: Почеци… Заснивање… Тројица критичара који су истакнути у насловима томова везани су за књижевне епохе и школе (романтизам и реализам: Лазар Костић и Светозар Марковић) или пак за одређени тип критике (Стојан Новаковић и филолошка критика, односно културно-историјски правац у историји српске књижевности, како је приређивач Божидар Пејовић ближе одредио тај тип критике). Из овог периода од готово век и по само је Светислав Вуловић издвојен као велики односно значајан критичар и представљен у засебном тому.

Књижевна критика стварана у српској култури у првој половини XX века презентована је у 19 томова. Систематизација ове грађе извршена је на сродан начин као грађа из првих 130 година стварања критике, уз неке иновације. Тако су у 7, 8. и 9. књизи представљени изабрани радови класика српске књижевне критике: *Студије и критике Љубомира Недића*, приређивач Иво Тартаља; *Критички радови Богдана Поповића*, приређивач Фрањо Грчевић и *Критички радови Јована Скерлића*, приређивач Предраг Палавестра. Ако бисмо радове ових критичара ситуирали у одређену стилску епоху или књижевни правац, као што је урађено у 3. и 5. књизи едиције, онда би то био Први талас српског модернизма (прецизније одређење било би: Српски симболизам). Тако, међутим, није урађено због тога што су ова тројица критичара изнад (иако нису и изван) било које књижевне формације; њихове критике су, наиме, и поред свих ограничења, сублимација и есенција књижевне мисли као такве, а не само презентација конкретне критичке праксе и манифестација одређене књижевнокритичке идеологије.

У духовном хоризонту класика српске књижевне критике у овом периоду почели су да објављују критичке радове бројни млађи критичари, од којих су неки деловали до почетка Другог светског рата, па и касније. Примењујући хронолошки принцип систематизације у едицији, овај период у развоју српске књижевне критике назван је „Скерлићево доба".

У 10. књизи едиције, *Критика у Скерлићево доба*, приређивач Драгиша Витошевић је изабрао и научно интерпретирао радове следећих критичара: Марко Цар, Јаша Продановић, Слободан Јовановић, Милан Грол, Милан Предић, Васа Стајић, Урош Петровић, Никола Антула, Владимир Ћоровић и Душан Поповић (10 критичара).

И 12. књига, *Писци као критичари пре Првог светског рата*, приређивач Предраг Протић, хронолошки припада књижевној критици у прве две деценије XX века. У књизи су представљени изабрани критички радови Јована Дучића, Светислава Стефановића, Милана Ћурчина, Симе Пандуровића, Вељка Петровића, Душана С. Николајевића, Димитрија Митриновића, Владимира Гаћиновића, Милоша Видаковића и Милутина Бојића (10 аутора).

Раније примењене критеријуме систематизације: а) период, б) књижевна епоха, в) тип критике и г) велики или значајан критичар, овај том проширује увођењем новог критеријума: д) основни односно претежни духовни и стваралачки афинитет критичара (писац-критичар).

Из прве две деценије XX века у едицији су представљена 23 критичара, а у предговорима је било речи и о критичарима чији радови нису уврштени у изборе.

Књига 11. у едицији, *Павле Поповић и историчари књижевности*, приредио Предраг Палавестра, мањим делом припада првим деценијама века, већим међуратном периоду, а делимично и другој половини XX столећа. У овом тому су публиковани изабрани критички радови Павла Поповића, Тихомира Остојића, Петра Колендића, Војислава М. Јовановића, Драгољуба Павловића, Ђорђа Сп. Радојичића и Младена Лесковца (7 историчара књижевности).

У периоду 1920-1940. година превагнуо је критеријум г) велики односно значајан критичар. У првих 150 година развоја српске књижевне критике по овом критеријуму издвојена су четворица критичара у засебне томове (Вуловић, Недић, Поповић и Скерлић), двојица као водећи критичари одређене епохе (Л. Костић, Св. Марковић) и двојица као носећи критичари одређеног типа критике (Ст. Новаковић и П. Поповић). На основу овог критеријума 7 критичара из међуратног периода је заступљено у засебним томовима: књига 13: *Критички радови Бранка Лазаревића*, приређивач Душан Пувачић; књига 14: *Критички радови*

Исидоре Секулић, приређивач Славко Леовац; књига 15: *Критички радови Станислава Винавера*, приређивач Павле Зорић; књига 16: *Критички радови Пере Слијепчевића*, приређивач Предраг Протић; књига 17: *Критички радови Милана Богдановића*, приређивач Вук Крњевић, књига 18: *Критички радови Велибора Глигорића*, приређивач Хатица Крњевић; књига 24: *Критички радови Марка Ристића*, приређивач Ханифа Капицић Османагић. Ако бисмо ове критичаре везали уз одговарајућу књижевну оријентацију односно стилски правац, онда би четворица припадала Другом таласу српског модернизма, односно школи експресионизма (Б. Лазаревић, И. Секулић, Ст. Винавер, П. Слијепчевић), двојица покрету социјално ангажоване литературе (М. Богдановић и В. Глигорић) и један српској авангарди односно надреализму (М. Ристић). При томе ваља имати на уму да се ови критичари не могу у потпуности и без остатка везати уз одређени књижевни покрет или стилску формацију, онако како је Лазар Костић уклопљен у романтизам или Светозар Марковић у реализам.

У књизи 19: *Писци као критичари после Првог светског рата*, приређивач Марко Недић, примењен је исти критеријум систематизације као у књизи 12 (основни односно претежни духовни и стваралачки афинитети критичара). У овом тому објављени су изабрани критички радови Милоша Црњанског, Растка Петровића, Иве Андрића, Тодора Манојловића, Момчила Настасијевића, Милана Кашанина, Ранка Младеновића, Рада Драинца, Љубомира Мицића и Драгана Алексића (10 писаца-критичара)

Књига 20: *Међуратни критичари*, приређивач Милан Радуловић, конципована је на основу истих принципа систематизације као и књига 10: *Критика у Скерлићево доба* (у којој су објављени радови који су своју критичарску активност започели у прве две деценије XX века). Иако је из међуратног периода у едицији заступљено 7 великих или значајних критичара, ни један од њих се није, као Скерлић у свом добу, издвојио толико да би своје име наметнуо одређеном периоду у развоју критике, па је на овај период доследно примењен хронолошки принцип систематизације. У књизи 20. су радови „хроничара културе у српској међуратној критици“, како их је у предговору типолошки одредио приређивач. Заступљени су следећи критичари: Јован Кршић, Милош Савковић, Никола Мирковић, Бошко Новаковић, Велимир Живојиновић, Божидар Ковачевић, Боривоје Јевтић, Бранимир Ћосић, Синиша Кордић, Миодраг М. Пешић и Живојин Милићевић (11 аутора).

Књига 21, *Критичари из покрета социјалне литературе*, приређивач Света Лукић, заснована је експлицитно на критеријуму поетичке (а само имплицитно и на критеријуму хронолошке) припадности критича-

ра, односно њихове везаности уз одређени литерарни и културни покрет (слично као књиге 3. и 5.) У књизи су објављени изабрани радови Хуга Клајна, Жарка Пламенца, Павла Бихаљија, Ота Бихаљи-Мерина, Јована Поповића, Веселина Маслеше, Радована Зоговића, Ђорђа Јовановића, Скендера Куленовића и Елија Финција (10 аутора).

У књизи 22, *Научна критика компаратистичког смера*, приређивачи Слободанка Пековић и Светлана Слапшак, критеријум систематизације такође је типолошки, а не хронолошки. Типолошка одредница утврђена је на основу метода коју су примењивали одређени критичари (научна критика) и на основу тематског хоризонта изучавања (културна традиција и компаратистика). У књизи су представљени изабрани радови Светомира Николајевића, Николе Вулића, Милоша Тривунца, Александра Белића, Веселина Чајкановића, Светислава Петровића, Миодрага Ибровца, Хенрика Барића, Милана Будимира, Милоша Ђурића, Анице Савић Ребац, Владете Поповића, Николе Банашевића и Љубомира Петровића (14 научника).

Књига 23, *Авангардни писци као критичари*, приређивач Гојко Тешић, за критеријум систематизације прихвата основне односно претежне духовне и стваралачке афинитете критичара, с тим што се овде уз општу стваралачку оријентацију критичара (писац) уводи и типолошка одредница која означава њихову поетику (авангардни). У књизи су представљени изабрани критички радови Бошка Токина, Александра Илића, Бранка Ве Пољанског, Милана Дединца, Монија де Булија, Звездана Вујадиновића, Љубише Јоцића, Милоја Чиплића, Душана Матића, Коче Поповића, Стевана Живадиновића/Вана Бора и Оскара Давича, а у Напомени приређивача и један текст Драгана Алексића, који је представљен у књизи *Послератни писци као критичари* (12 авангардних писаца-критичара).

Књига 25, *Критичка мисао философа и научника*, приређивач Милан Радуловић, као критеријум избора односно систематизације узима основне односно претежне духовне и стваралачке афинитете критичара, с тим што сада нису у питању писци него философи и научници као књижевни критичари. У предговору приређивач њихову критичку мисао типолошки одређује као „културолошку критику“. Овде су објављени изабрани критички радови Божидара Кнежевића, Бранислава Петронијевића, Јована Цвијића, Тихомира Р. Ђорђевића, Николаја Велимировића, Јустина Поповића, Владимира Вујића, Ксеније Атанасијевић и Душана Недељковића (9 философа, теолога и научника).

Из прве две деценије XX века у едицији „Српска књижевна критика“ радовима су заступљени 23 критичара, а из наредне две деценије, до почетка Другог светског рата, 80 критичара – дакле 103 критичара

из прве половине XX века. У првих шест томова едиције, подсетимо, објављени су радови 68 критичара који су деловали у последње три деценије XVIII и у XIX веку, дакле у периоду дугом преко 130 година будући да су неки од њих писали и у првим деценијама XX столећа. Иако се на основу ових података може учинити да је критика ранијих епоха, XVIII и XIX век, строжије селекционисана него критика из прве половине XX века, највише уступака издавачу и финансијеру едиције учињено је управо код избора критичара из XX века. О томе је говорио Предраг Протић у Разговору поводом окончавања едиције.

> У тренутку када је покренут, пројекат је био један, у то време, од ретких покушаја да се српска култура посматра као једна јединствена целина, а званична политика се опирала, више практично него јавно, свим покушајима српске културне интеграције, што је у крајњој линији овај пројекат и био... Издавач је тражио да се обим књига смањи. Поред тих, условно речено, економских притисака, било је и директно политичких. Без обзира на њихов значај у историји књижевне критике 'политички неподобни' писци нису могли бити уврштени у ову едицију, иако су их састављачи књига уврстили а редакциони одбор прихватио. (П. Протић, *Српска књижевна критика – пројекат Института за књижевност и уметност*, 75–76)

Да би се ови пропусти, у новим, повољнијим приликама, отклонили, Протић је предложио да се пет књига из едиције допуне новим томовима, од којих би један обухватио критичаре XIX века, а 4 тома критичаре из прве половине XX столећа, који са наведених разлога нису заступљени у првих 25 књига. По овом предлогу нових 5 томова у едицији требало је да буду: Српска књижевна критика у XIX веку, Критика у Скерлићево доба 2, Писци као критичари после Првог светског рата 2, Књижевни хроничари између два светска рата и Научници као књижевни критичари. Иако овај план до сада није остварен, он је отворио питање селекционисања грађе за историју српске књижевне критике, односно питање мерила по којима је прављена едиција „као својеврсна антологија српске књижевне критике".

Основни критеријум у избору и систематизацији књижевнокритичког наслеђа у српској култури утемељен је у књижевноисторијској свести савремених научника који су се подухватили да тимским радом идентификују и систематизују то наслеђе. Циљ едиције постављен је тако да презентује историјат једне књижевне врсте (критике), у једној националној култури (српској), у одређеном временском периоду (1768–1945). Постављени циљ условио је и приступ грађи. У едицији, наиме, нису објављивани само највреднији радови – највреднији са ста-

новишта књижевне свести која је владајућа у времену кад се избор и систематизација врше – него и текстови који су били значајни у времену кад су настајали, па макар они савременом књижевном укусу и модерној критичкој свести звучали превазиђено, наивно и анахроно. Такав приступ омогућио је да се у садашњост призову и оживе садржаји књижевне свести из прошлости, односно да се дијахронијски пресек српске књижевне критике представи као синхронијски мозаик књижевних вредности, критичких трагања, увида, открића, али наравно и критичких предрасуда и заблуда.

Кад је извршен оквирни избор критичара из прошлости чију књижевну мисао ваља реафирмисати или ревалоризовати а потом реинтегрисати у целовиту српску кулуру, Редакциони одбор је онда утврдио начела по којима приређивачи треба да се руководе приликом избора текстова. На прво место стављени су радови који говоре о природи и смислу саме књижевне критике, односно метакритички текстови; потом следе радови који садрже теоријске елаборације о књижевности или философску мисао о уметности уопште; онда долазе најбољи радови једног критичара; на крају текстови који су тематски, идејно или стилски карактеристични за једног критичара или за одређен културни тренутак, као и текстови који су имали шири одјек и утицај у времену кад су настали. Ово су, наравно, била општа руководна начела која је сваки приређивач могао да слободно примењује и прилагођава самом карактеру грађе коју обрађује, делимично и сопственим представама о књижевним вредностима из прошлости, а те представе су, дабоме, условљене приређивачевим књижевним укусом и његовом свешћу о српској културној историји и о позитивним или непожељним културним кретањима у савремености. Чак и да је био унапред потпуно искључен, овај субјективни елеменат у састављању антологије није могао бити ни заобиђен ни превазиђен. Суочавање модерне књижевне мисли са сопственом националном традицијом као резултат је дало колективну и објективну, научну књижевноисторијску антологију српске књижевне критике у 25 књига. Уз све недоумице које су се јављале и понекад остајале неразјашњене у току истраживања, па и упркос неким недостацима који су били видљиви одмах по окончању двадесетогодишњег истраживања, или су постали јасни касније, научан, књижевноисторијски преглед развоја књижевне критике у српској култури, онако како је презентован у едицији, ипак је у основи трајан, неизмењив и незамењив. Оваква колективна научна антологија могла би, евентуално, бити делимично коригована једино антологијом или историјом критике коју би урадио један научник, али би и та морала да се ослони на едицију Српска књижевна критика и да уважи основна осветљења и сазнања до којих се дошло у тимској антоло-

гији. Двотомна *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Предрага Палавестре је за сада једини и непревазиђен пример креативног односа према едицији; Палавестра, наиме, и уважава сазнања изложена у предговорима и изборима у 25 књига едиције и коригује та сазнања и реинтепретира их у светлу сопствене, личне књижевне и културне идеологије.

Међу отвореним питањима која су искрсла у истраживањима а која нису добила коначан и неспоран књижевнотеоријски и књижевноисторијски одговор, свакако је најважније питање критеријума по којима је књижевнокритичка грађа систематизована или типологизована. Ово питање је, чини се, много важније од питања селекционисања грађе.

Како је напред речено, у едицији „Српска књижевна критика" комбиновани су и примењени следећи критеријуми систематизације: а) период, б) књижевна епоха, в) тип критике, г) велики или значајан критичар и д) основни односно претежни духовни и стваралачки афинитети критичара. Али ни један од ових критеријума није могао бити доследно примењен, нити су пак наведени критеријуми на исти начин комбиновани у свакој од 25 књига.

Најједноставнији и најпоузданији метод систематизације српске књижевне критике представља њена периодизација. У едицији „Српска књижевна критика" јасно су утврђена три временска периода: последње деценије XVIII века, XIX век, прва половина XX столећа. Али ни овај једноставни критеријум систематизације није било могућно применити доследно. Наиме, неки критичари са краја једног столећа активно су деловали и у наредном; уз то, већина критичара сврстани су у период у коме су се јавили у књижевности, а тај период се не поклапа увек са временом пуне зрелости неког критичара; тако су неки критичари хронолошки ситуирани у један период, а избор њихових радова се протеже и на други период. Период прве половине XX века је раздељен на време пре и после Првог светског рата. Али многи критичари који су временски смештени у период пре, деловали су и после Првог, неки и после Другог светског рата. Кад се има на уму да су два светска рата изазвала крупне државне и друштвене промене у животу српског народа, и да су утицале на измене и преобликовања културног обрасца, онда периодизација књижевне критике на ону пре и после Првог светског рата садржи у себи и типолошке конотације, а не само пуку хронолошку идентификацију. Ипак, енергије унутрашњег континуитета књижевног мишљења надвладале су спољашње дисконтинуитете и преломе у културном и социјалном животу, тако да хронолошка систематизација критике на предратни, поратни и међуратни период представља крајње условно и њену типологизацију.

Књижевна епоха или стилска формација као критеријум систематизације и типологизације књижевне критике ближи је унутрашњим токовима књижевног мишљења, али је и сложенији и теже примењив.

У три последње деценије XVIII века критичари су заступали разнородне, међусобно несагласне па и противстављене културне идеологије и књижевне вредности, па су се тако у прве две књиге једни поред других нашли критичари различних културних и естетичких опредељења; оно што обједињује те критичаре није неко унутрашње својство и усмерење књижевног мишљења него једино период у којему делују у националној култури.

Романтизам и реализам су у XIX веку представљали два конзистентна и доминантна културна а не само књижевна покрета, па је то назначено и у насловима две књиге (*Лаза Костић и критика у доба националног романтизма* и *Светозар Марковић и реални правац у књижевности*). Али и у ова два тома нису представљени само заступници тих праваца него и њихови опоненти.

Разноврсност и разнородност идеолошких, културолошких и естетичких опредељења и стремљења још је изразитија у првој половини XX века. У тој разноврсности у насловима књига издвојена су само два алтернативна или маргинална културна и књижевна покрета (авангарда и социјална литература), док модернизам није маркиран као посебан покрет иако је управо модернизам – и поред све унутрашње разноврсности и разуђености – уствари био општа, свеобухватна, интегрална духовна оријентација епохе, односно целе прве половине XX века као засебног периода у културној историји српског народа.

Тип критике као критеријум систематизације примењен је у 4. књизи едиције (*Стојан Новаковић и „филолошка критика“*), и у књигама *Критичари из покрета социјалне литаратуре* и *Авангардни писци као критичари*. Ипак, типолошка одређења критике у појединим периодима садржана су у предговорима како за колективне књиге тако и за књиге које су урађене на основу критеријума: велики односно значајан критичар, али ни уз једног од њих није већ у наслову тома одређен тип критике коју ствара и практикује; као да су сама имена великих критичара истовремено и типолошка одредница књижевне критике.

Велики односно значајан критичар као критеријум систематизације књижевне критике такође није доследно примењен у едицији. Ако је неспорно да се у првих 130 година присуства и дејствовања књижевне критике у српској култури Светислав Вуловић издвојио као велики критичар, остаје ипак питање да ли је и једини. Тим пре што је у првој половини XX века идентификовано девет таквих критичара. Додуше, у том периоду књижевна критика, посебно у прве две деценије, јесте пос-

тала водећом и најутицајнијом књижевном врстом, но ипак се чини да је овај критеријум примењен сувише широко и помало опортунистички; у његовој примени нису уважавани само књижевноисторијски, научни критеријуми него и социјални и политички утицаји. Тако је из данашње перспективе потпуно јасно да је овај критеријум неоправдано примењен на Велибора Глигорића, Милана Богдановића и Марка Ристића.

Основни односно претежни духовни и стваралачки афинитети критичара као критеријум систематизације примењени су на писце, филозофе, теологе и научнике. Али ни овај критеријум није могао бити доследно спроведен. Осим три књиге у којима су представљени критички радови писаца, и у другим томовима имамо критичара који су били и писци, највише у књизи *Међуратни критичари*, али и у неким другим. Као и у осталим књигама, тако и у онима у којима су представљени критички радови писаца, једне поред других налазимо писце различних, па и противстављених стваралачких оријентација. Да је уместо хронолошке била примењена типолошка систематизација, исти писци који су заступљени у три књиге едиције били би другачије распоређени, односно обједињени по духовној вокацији и поетичкој сродности а не по генерацијској блискости.

Иако несавршени и не увек доследно примењени у 25 књига едиције „Српска књижевна критика“, наведени критеријуми су ипак најделотворнији и најпоузданији за систематизацију и типологизацију књижевне мисли у српској култури друге половине XX века односно за евентуални наставак едиције.

3. Типологизација српске књижевне критике друге половине XX века

Књижевнокритичка проза у српској књижевности друге половине XX века је посебна, обимна и дисперзивна грађа коју није лако ни сагледати у целини а камоли типолошки систематизовати, критички описати и вредновати. Иако је имала мањи утицај у књижевним, културним и друштвеним процесима него у ранијим епохама, књижевнокритичка проза у овом периоду била је и обимнија и разноврснија од критике у XIX и првој половини XX века. Али не и вреднија; наиме, квантитет и унутрашња разуђеност ове прозе не представљају сами по себи књижевну вредност нити су је та својства довела у позицију пресудног чиниоца у обликовању духа културе и активног судионика у изградњи система културних вредности, каква је била књижевна критика у прве две деценије XX столећа. И на хронолошком и на аксиолошком плану српској

књижевној критици друге половине прошлог века претходи српска класична књижевна критика.

> Класичан стадијум у свом развоју српска књижевна критика достигла је крајем XIX и почетком нашег века. Као и у свим осталим сферама духовног живота и другим формама стваралаштва, тако је и у књижевној критици класика резултат привидно спонтане културне синтезе, оне синтезе што се рађа као природна органско-духовна хармонија између свих битних сазнања откривених у ранијем развоју и иманентних потенцијалних могућности садржаних у некој духовној дисциплини. У језгру те синтезе и хармоније налази се стваралачев индивидуалан дар и његова изворна персонална духовност, као незаобилазан, пресудан чинилац у настанку и постојању те више културне синтезе и духовне хармоније.
>
> У критичким радовима Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића процес хармонизације личног дара, суштинских књижевних сазнања из ранијих епоха, и иманентних развојних могућности књижевног мишљења и књижевне критике као посебног жанра, доведен је до највише, завршне фазе. Стога се ова тројица критичара оправдано сматрају класицима српске књижевне критике. Лазар Костић је истовремено и претходник и значајан представник српске класичне књижевне критике. Критичари који су се јавили после њих били су или следбеници и настављачи њиховог критичког мишљења или декларисани опоненти. Али и следбеници [...] као и отворени противници [...] у ствари су у први план истицали, разрађивали и даље развијали неке од унутрашњих могућности књижевног мишљења и критичке прозе које су већ биле наговештене у радовима класика. Ти радови су до данас остали темељ на којем се диже грађевина српске књижевне критике, чак и онда кад се нове теоријске основе књижевног мишљења траже и налазе у страним књижевностима и културама. (М. Радуловић, *Класици српског модернизма*, 9–10)

Један од критеријума у вредновању и типологизацији књижевнокритичке прозе у другој половини XX века могао би да буде управо стваралачки однос нових критичара према сопственом класичном наслеђу, према класици у вредносном смислу. Али да ли је овај критеријум иманентан природи грађе на коју би евентуално био примењен? Јесте – утолико уколико је предмет односно садржај нове критике истоветан као у класичној критици; и у једној и у другој, наиме, предмет је природа и смисао књижевности односно тајна уметности, уметност као духовна тајна. Није – због тога што је цивилизацијски контекст у којем критика изучава и интерпретира свој предмет радикално измењен; а критика је по својој природи не само рефлексија о књижевности и контемплација уметности него подједнако и дијалог личности са пулсом времена и духом културе у којој књижевност настаје. Није – још и због тога што је књижевна

критика друге половине XX века мање тежила да очува, ревитализује и стваралачки развија могућности критичког мишљења које су садржане или макар наговештене у радовима класика, а више је настојала да открије нове теоријске изворе и подстицаје за свој развој, да развије нове критичке методе и стратегије, да изгради нов стил и реторику књижевнокритичке прозе и да утврди нов категоријални апарат књижевног мишљења. Оваква настојања, односно унутрашња динамика нове критике ваља такође да буду уважени као критеријум у вредновању и типолошкој систематизацији књижевнокритичке прозе у другој половини XX века. Колико је могућно и ако је уопште могућно – треба разлучити она настојања и трагања за новим књижевним идејама и увидима, као и новом стилистиком и реториком, која су подстакнута самом природом критике као духовне дисциплине, од оних иновација која представљају просто прилагођавање владајућем духу времена или пуку прикривену реакцију и отпор владајућој идеологији.

Друга половина XX века је у знаку „партијске цивилизације“, како је именује Палавестра у *Историји српске књижевне критике 1768–2007*. Под појмом „партијска цивилизација“ он подразумева монистичку културну идеологију и репресивну политику комунистичке партије – готово пола века једине признате и једине дозвољене политичке организације. Однос према комунистичкој идеологији Палавестра узима као један од критеријума у оцени вредности и одређивању значаја појединих критичара у епоси „партијске цивилизације“. Но, иако су афирмација, заступање, прилагођавање или пак отпор владајућој идеологији једног времена различне и неједнаке људске и моралне ситуације књижевног критичара, на гносеолошком плану те оријентације не условљавају садржаје и домете књижевног мишљења. На гносеолошком, естетичком, историјском и културолошком плану битне су новине које происходе из саме природе књижевног мишљења, из иманентних развојних могућности књижевне критике као посебне дисциплине, а мање су важне новине које представљају реакцију на конкретан културни и идеолошки контекст у којем критика настаје. Другим речима, однос критичара према комунистичкој идеологији не може бити поуздан и објективан књижевноисторијски критеријум ни у типологизацији ни у вредновању књижевне критике друге половине XX века. Додуше, у Палавестриној капиталној књизи и тај критеријум показао се инспиративним и делотворним у писању субјективне критичке историје српске књижевне критике; други том – у којем је описана и оцењена књижевна мисао и критичка пракса у српској култури друге половине XX столећа – писан је надахнуто, страсно и живописно можда највише захваљујући томе што аутор уверљиво и снажно засту-

па своју личну културну идеологију као меру етичких и естетичких вредности у српској књижевнокритичкој прози.

Да ли је и како на основу четири основна књижевноисторијска мерила која су примењена у 25 књига едиције „Српска књижевна критика“ могућно систематизовати и типологизовати српску књижевну мисао друге половине XX века? У овом раду испитује се та могућност кроз кратку елаборацију сваког књижевноисторијског критеријума који смо напред издвојили; а одговор на постављено питање даје се у форми могућних, алтернативних предлога, а не у виду дефинитивних решења. Коначна решења не може и не треба да даје појединац него тим који ће се бавити наставком едиције.

Период. У другој половини XX века два пута је радикално мењан културни образац у српској историји: прво кад је револуционарним насиљем комунистичке партије пројектован један утопијски цивилизацијски модел; други пут, кад се тај образац показао као цивилизацијска странпутица а не реална историјска перспектива, па је стога доживео декаденцију, унутрашњу деконструкцију и спољашњу негацију и разарање. И поред тога овај период је у историјском смислу јединствена хронолошка целина. Наиме, најбољи и најдубљи изрази духовне културе у овом периоду нису били одраз нових културних образаца него израз иманентних унутрашњих законитости које владају у сфери духовне културе у свим временима. Тако је било и у књижевној критици: у њој налазимо и одсјаје, реконфигурације и разарања српских традиционалних културних образаца, и одјеке афирмисања или оспоравања новог културног обрасца који покушава да се самоогласи као нова епоха, и тихе гласове који исповедају веру и сумњу у универзалан антрополошки и духовни смисао књижевности и у есхатолошки смисао људске културе. Објективан књижевноисторијски преглед књижевне критике у другој половини XX века мора да региструје све те процесе, али предност ваља дати оном типу критике који се природно развија из националне духовне и културне традиције, из сопственог наслеђа, и из иманентних могућности књижевног мишљења које су садржане у књижевној критици као посебној интелектуалној дисциплини.

Спољашњи контекст књижевне критике и њена унутрашња логика и развој ваља да буду књижевноисторијски објективно представљени и у новим књигама едиције као што је урађено и у првих 25 томова. Питање је, међутим, да ли је књижевну критику целог периода могућно већ данас тако сагледати, систематизовати, типологизовати и оценити. Палавестра је у другом тому *Историје* интерпретирао и оценио не само критику друге половине двадесетог века него и првих година двадесет првог, практично све до објављивања књиге (2007). У индивидуалној историји,

писаној из перспективе сопствене историјске, естетичке и идеолошке свести то је не само могућно него је и храбро и поштено. Међутим, тимска, колективна антологија – а едиција „Српска књижевна критика“ је управо то – не тежи да буде храбра, страсна и оригинална него превасходно тачна, истинита и објективна на књижевноисторијском плану. Да би се таква слика изградила, нужна је, уверен сам, одређена временска дистанца према епоси. (Иако се ми сви отворено или потајно надамо да ће време које долази потврдити и верификовати управо наша данашња уверења и заблуде, ипак ваља бити стрпљив и радознао да видимо како ће то „мајсторско решето“ да просије садржаје наше садашње културне и књижевне свести, наша уверења, тежње, симпатије и антипатије.) Стога је, чини ми се, најбоље да се у првој фази наставка едиције систематизује, типологизује и ревалоризује српска књижевна критика из прве три деценије, дакле до 1980. године.

Типови критике. У едицији „Српска књижевна критика“, као што смо напред видели, типолошка критика везана је за одређен поетички концепт у књижевности и духовни и идеолошки покрет у култури (романтизам, реализам, социјална литература), или пак за одређен критички метод, односно начин интерпретирања и проучавања књижевне уметности („филолошка критика“, тј. „културно-историјски правац у историји српске књижевности“). Кад је реч о типологизацији критике прве половине XX века, рекли смо, у насловима књига издвојена су само два уска, идеологизована, левичарска поетичка концепта који су били праћени у књижевној критици (социјална књижевност односно социјалистички реализам и авангарда), док је уметнички модернизам – и онај пре Првог светског рата (симболизам) и поратни модернизам (експресионизам) – подразумеван као општи културни фон књижевне критике. У *Историји српске књижевне критике* Предраг Палавестра је, међутим, у засебном и обимном поглављу обрадио „Критику у доба модернизма“, док романтичарску и реалистичку критику није издвојио у засебна поглавља него ју је, са другим критичким концепцијама из XVIII и XIX века, обрадио у поглављу „Критичко наслеђе“. Све у свему, концепција едиције „Српска књижевна критика“ заснована је претежно на спољашњој, хронолошкој систематизацији књижевне критике зато што је она једноставнија и лакша од унутрашње типологизације критике.

Хронолошка систематизација књижевнокритичке прозе и критичког мишљења у другој половини XX века није могућна због тога што је у питању само један период односно епоха, у којој су, међутим, засновани и примењени разнородни, сродни или противстављени методи проучавања и интерпретирања књижевности, односно различни приступи књижевној уметности. Да би се ова унутрашња разуђеност одсликала

на саму структуру новог сегмента јединствене едиције српске критике у 35-40 књига, и да би била видљива већ из наслова нових томова, нужно је ипак испитати могућност да се критика овог периода проучи и систематизује типолошки, а не једино хронолошки. Овакав научни експеримент већ је извео Предраг Палавестра у другом тому *Историје*, у којем је обрађена књижевна критика у српској култури од 1945. до 2007. године. У првом поглављу историчар описује пропадање и насилно разарање једног до краја недовршеног културног обрасца („Крај грађанске културе“); у другом говори о настојањима да се револуционарним терором, из комунистичког утопијског једноумља, заснује нов културни образац („Марксистички критичари“); у трећем поглављу („Сумрак ауторитета“) критички је осветљена књижевна мисао и критичка пракса Зорана Мишића и Бориславa Михајловића Михиза, двојице најзначајнијих српских критичара педесетих и шездесетих година; у четвртом поглављу је садржана једноставна хронолошка одредница („Послератни критичари“); пето поглавље садржи типолошку одредницу критике („Критички плурализам“), а у њему је обрађена књижевна мисао српских писаца после Другог светског рата; шесто поглавље („Промена критичких мерила“) и седмо („Ширење критичких система“) наговештава, али не прецизира типолошко одређење књижевне критике; и, на крају, осмо поглавље („Видови постмодернизма“) једновремено је и хронолошка и типолошка одредница. У целом периоду, као што видимо, Палавестра експлицитно издваја три типа критике: марксистичку, плуралистичку и постмодернистичку. Оваква типологизација инхерентна је историчаревој књижевној идеологији, па јој се са те стране не може упутити никакав приговор, али то, наравно, није и једина могућна типолошка систематизација српске књижевне критике друге половине XX века, а питање је да ли је инхерентна самој књижевнокритичкој грађи коју је историчар свестрано описао и оценио.

Да ли је, онда, могућна типолошка систематизација књижевне критике у другој половини XX века на основу њене органске припадности одређеном поетичком систему, стилској епоси или ширем духовном и културном покрету? Била би могућна кад би се данашњи историчари српске књижевности сагласили да српска књижевност 1950–1980. еволутивно и стилски припада *неомодернизму*, а касније *постмодернизму*. Свестан да такве сагласности нема нити ће је бити, предлажем и залажем се управо за овакву типолошку поделу српске књижевности друге половине XX века и у њеном окриљу, наравно, и типолошку поделу српске књижевне критике овог периода.

Зашто *неомодернизам*? Зато што је српска књижевност, кад је ослобођена социјалистичког реализма као једине дозвољене поетике у

комунистичком друштву, стваралачку инспирацију открила управо у српском модернизму из прве половине века односно у симболизму и експерсионизму, а истовремено и у високом модернизму страних књижевности (француске, енглеске, немачке и америчке). Успоставивши стваралачки додир са сопственим наслеђем, са српским високим модернизмом, српска књижевност после Другог светског рата васпоставила је континуитете и са ранијим цивилизацијским слојевима, са хришћанском и патријархалном цивилизацијом; то је природно ако се зна да српски високи модернизам није био никакав раскид са традицијом, никакав антитрадиционализам, већ, напротив, ренесанса традиције, отварање стваралачког дијалога са духом старих, потиснутих цивилизација, са (српско)византијском и архаичном патријархалном цивилизацијом. У времену кад је српском народу перфидно наметан један утопијски, узак, монистичан и крајње идеологизован културни образац, стран духу традиције, овакав дијалог српске савремене књижевности са сопственим модернистичким наслеђем није имао само књижевни него и шири историјски смисао; на посредан начин, књижевност је, наиме, успоставила континуитете са српском грађанском културом која је, у другим сферама социјалног живота, доживела свој крај и крах, а у политичкој јавности била жигосана као непријатељска, конзервативна и националистичка.

Наравно, неомодернизам није био једини духовни и стилски правац у српској послератној књижевности, али јесте био централни. У овом периоду су трајали или се обнављали и изданци романтизма, реализма, нове авангарде, идеолошки тенденциозне књижевности, експерименталне уметности итд., али не као самосталне и конзистентне поетике или стилске формације него као притоке и отоке неомодернизма. У неомодернизму је реактивирана техника усмене приче, реафирмисана хришћанска духовност, трансформисане модернистичке поетике у неосимболизам и неокспресионизам. (М. Радуловић, „Обнова духа традиције у српској модерној прози“, *Обнова традиције*, Београд, 1994, стр. 29–59) У неомодернизам спадају и све оне поетичке концепције у српској послератној књижевности које су неки критичари покушали да афирмишу као посебну стилску формацију, на пример, неосимболизам (Д. Јеремић), социјалистички естетизам (Св. Лукић), стварносна проза (Љ. Јеремић), критичка књижевност (П. Палавестра).

Могућна шира типолошка одредница за српску књижевну критику 1950–1980. године могла би дакле да буде *критика неомодернизма* или *неомодернистичка критика,* а од 1980. до краја века *постмодернистичка критика* или *критика постмодернизма*.

Зашто *постмодернизам*? Једино зато што је тај појам ушао не само у филозофију и књижевну критику него и у књижевну историју. То не

значи да ће ту и остати. Могуће је да ће будући историчари књижевности тај појам писати под наводницима, да означе да је некад широко употребљаван, а за садржаје и смислове који се под њим данас подразумевају и слуте, или замагљују и шверцују, можда ће наћи неки много прецизнији и сликовитији појам. Јер у досадашњој историји књижевности никад није употребљаван тако дифузан и непрецизан појам као што је постмодернизам. Неомодернизам је нови модернизам. А шта је постмодернизам? Да ли је то још увек неки модернизам или је нешто (али шта) што је дошло после модернизма?

Други критеријум у типологизацији српске књижевне критике – који је већ делимично испробан и у едицији „Српска књижевна критика“ и у Палавестриној *Историји* – тј. типологизација на основу критичког метода односно приступа проучавању књижевности, такође је можда могућно слободније и разуђеније применити на критику друге половине XX века односно у новим књигама за едицију „Српска књижевна критика“.

У овом периоду књижевна критика је била предмет сопственог изучавања, ауторефлексије, више но у ранијим епохама. Метакритика представља засебан сегмент књижевне критике у српској књижевности друге половине XX века. Готово да нема значајнијег критичара који није настојао да критички осветли књижевни жанр којим се бави, да медитира (често и ламентира) о значају и улози посла којима се бави, односно да разуме природу и смисао књижевне критике и њену функцију у култури. Неки су изградили целовите теорије књижевне критике (Зоран Гавриловић, Светозар Петровић, Предраг Палавестра, Сретен Марић), други су написали пролегомене за теорију критике, трећи су експлицитно изложили своје критичке поетике, односно своја књижевна *вјерују*.

У једном тренутку међу критичарима је била актуална расправа између присталица *унутрашњег* и *спољашњег приступа књижевном делу*. Ова дискусија није прерасла у поделе и полемике у књижевној јавности онако отворено како су се сучелили заговорници модернизма и присталице реализма педесетих година. Уосталом, и присталице модернизма и заговорници реализма брзо су схватили да њихова конфронтација није естетски делотворна, да у самој књижевној пракси нема дела и процеса који јасно потврђују и аргументују поетичка начела за која се критичари једне или друге групе залажу, да критичке поетике не утичу на књижевну праксу и да су проблеми о којима се води полемика ирелевантни за суштину књижевне мисли. Расправа о унутрашњем и спољашњем приступу књижевном делу није, рекосмо, била бучна него је више вођена узгред, у оквиру трагања за новим критичким методама и новим књижевним вредностима. И критичари којима је ближи био спољашњи приступ, и они који су одлучно, понекад и арогантно, афирмисали унутрашњи

приступ као једини иманентан природи књижевне уметности, стално су били отворени за све критичке поетике и стратегије и за нове методе и путеве критичког мишљења. Те новине преузимане су углавном из критичких школа које су засниване у руској, европској и америчкој култури. Тако се у српској књижевној критици друге половине XX века чују одјеци и англосаксонске нове критике, и руског формализма, и архетипске критике, и тематске критике, и антрополошко-митске критике, и разних облика социолошке и психолошке критике, и феноменолошке, и стилистичке, и структуралистичке критике, и свих деривата постструктурализма, и семиотике, итд. Међу српским критичарима било је тумача, промотера, епигона и креативних следбеника свих тих многоврсних и разнородних типова књижевне критике који су се уобличили у разним културама. Отварање према актуалним, инвентивним и оригиналним, али и према помодним интелектуалним покретима и струјањима у другим културама било је плодоносно за развој и ширину српске књижевне мисли у овом периоду; али било је значајно и као вентил кроз који се друштво, или бар један његов део, ослобађа притиска идеолошког монизма, који се јасно и отворено заступао у свим сферама социјалног живота, док су уметност и критика неговане као контролисане оазе слободног мишљења и слободног духовног живљења. Разнородни теоријски концепти, мноштво критичких метода и приступа књижевности и нове интерпретације књижевне уметности обједињују се општим појмом критички плурализам.

Критички плурализам или *плуралистичка књижевна критика* је једно од могућних типолошких одређења српске књижевне критике у другој половини XX века. Иако има упориште у самој природи, смислу и функцији критике у овом периоду, одредница је, с једне стране, сувише уопштена а, с друге, недовољно прецизна. Иако је без сумње важно и корисно да књижевна критика, као и све друге форме духовне културе, уосталом – осим религије, наравно – буде отворена према културама других народа и према новим духовним стремљењима у савремености, важније је питање да ли је плуралистичка књижевна критика очувала свест о српској културној традицији, да ли је делотворна у конкретној и реалној епохалној ситуацији у којој живи народ, укратко да ли има особен и препознатљив национални дух и карактер, да ли је иманентна духу националне историје, културе и књижевности, или је израз апстрактне и самосврховите учености. У више пута помињаном другом тому *Историје српске књижевне критике* Предраг Палавестра је свестрано, луцидно и страсно описао све путеве и странпутице, све узлете, поуздане доприносе и сва искушења књижевне мисли у српској култури друге половине XX века. Из његових анализа произлази да је – упркос сна-

жним таласима акултурације којима је била изложена не само српска књижевност него и српски народ у другој половини XX и почетком XXI столећа – српска књижевност и у њеном окриљу и књижевна критика успела да очува национални дух и да практично манифестује и афирмише слободну критичку мисао. Другим речима, у широком, разноврсном и разносмерном критичком плурализму епохе опстала је и обновила се препознатљива српска школа књижевног мишљења.

Историјска критика, мисли Палавестра, представља сублимацију и есенцију књижевног мишљења у српској култури.

> Историјска критика је у српској књижевности добила више следбеника него иједна друга критичка врста. Понешто измењена и прилагођена научним и наставним потребама, она се одржала колико због поузданости свог егзактног истраживачког метода, толико и због тога што су, из генерације у генерацију, са Катедре за историју књижевности новим ученицима предани у руке исти критички инструменти. Служити се тим инструментима – значило је изучити школу и савладати науку. Такву сталну и осигурану могућност продужавања ни у српској ни у другим књижевностима никада није имала ниједна друга критичка школа. (Палавестра, 472–473)

Наравно, осим ове спољашње погодности, каква је неговање историјске критике на универзитету, њену вредност и трајност обезбеђује и дуга, готово двестогодишња традиција у српској култури, а та традиција је канонизована управо ради тога што је историјска критика иманентна унутрашем развоју и, нарочито, историјском смислу и широј друштвеној функцији књижевности у српској култури. Српска књижевност, наиме, како је давно доказано, има наглашену историјску димензију и специфичну духовну функцију у целовитој историји српског народа, а не само у културној историји. Историзованој и функционализованој књижевности иманентна је историјска књижевна критика.

Са циљем да из критичког плурализма друге половине XX века покушамо да издвојимо посебне и најважније типове књижевне критике – и то на основу глобалне књижевне идеологије која се презентује у неком типу критике, као и на основу метода, предмета, стила и смисла књижевног мишљења – износимо следећу хипотезу. Српска књижевна критика друге половине XX века – коју у књижевноисторијском смислу можемо идентификовати као неомодернистичку критику или критику неомодернизма – типолошки је издиференцирана на: 1. *књижевноисторијска критика*, 2. *књижевнотеоријска критика*, 3. *културолошка критика* и 4. *импресионистичка критика*. (Оваква типологизација обухвата књижевну мисао првог интервала, 1950–1980. година; други интервал,

последње две деценије столећа, вероватно ће бити допуњен још неким типом критике.)

Књижевноисторијска критика. Корпусу ове критике припадају класична проучавања историје књижевности, студије и синтезе о културној и књижевној прошлости, али и фолклористика, компаратистика и медијевалистика. Предметом и доследним практиковањем позитивистичког метода ослоњена на класичну науку о књижевности, истраживања ових подручја српске културе у другој половини XX века добила су широк замах и нов правац у односу на књижевнокритичко наслеђе. Предмет истраживања ове врсте критике јесу чињенице и процеси из националне и интернационалне културне прошлости; у основи тих истраживања је класичан позитивистички метод, али тај метод српски критичари су често иновирали методолошким поставкама садржаним у новим приступима књижевности; књижевноисторијска критика реактуализује, реафирмише, осавремењује и модернизује културну прошлост и тако обогаћује и проширује хоризонт садашње културе.

Књижевнотеоријска критика. У корпус ове критике могу да се сврстају сва она разноврсна критичка настојања која су се ослањала на класичну и модерну естетику, на философију и теологију, психологију и антропологију. Изворе и подстицаје за књижевно мишљење ова врста критике црпе не само из савремене српске књижевности него и из разнородних критичких система који су у потпуности или делимично преузимани из других култура. Руски формализам, англосаксонска нова критика, феноменологија, структурализам, семиотика итд. – све су то посебни приступи књижевном делу и чврсто изграђени теоријски концепти у које мора да се угради индивидуална интерпретација књижевне уметности. Предмет истраживања књижевнотеоријске критике може бити и књижевност прошлости и актуална књижевна пракса, као и други феномени и процеси духовне културе; метода ове критике је спекулативна а не позитивистичка; а смисао оваквих истраживања сублимисан је у покушај да се на основу ширих теоријских система и поставки дође до дубљих увида у унутрашњу природу књижевне уметности и да се афирмише интелектуална снага критичара као израз слободног људског мишљења и стварања.

Културолошка књижевна критика манифестује и испуњава иманентне тежње самог жанра: она покушава да утиче на смер и садржај књижевних процеса у своме времену; настоји да изгради аксиолошки систем у актуалној књижевности, односно да успостави хијерархију вредности; изучава књижевност у контексту духовне културе и у социјалном, идеолошком и културном хоризонту савремене епохе. Преко књижевности ова врста критике води дијалог са духом и владајућом

идеологијом епохе. У том дијалогу она се отвара и ка прошлим културним обрасцима и залаже се за могући нови и другачији цивилизацијски модел у садашњости и будућности. Методе културолошке књижевне критике нису јасно одређене; сваки метод и сваки облик књижевног мишљења за ову критику су прихватљиви уколико доприносе испуњавању смисла и циља којем стреми књижевно мишљење. Стил, реторика и категоријални апарат културолошке књижевне критике могу бити научни, конзистенти, али и посве оригинални, инвентивни, слободни, сродни стилу предмета проучавања, односно наративни или метафорични као у прози или поезији. Културолошка књижевна критика у српској култури друге половине XX века можда је најзначајнији тип критике, не само по обиму и оригиналним дометима књижевног мишљења, него и по томе што испуњава иманентне тежње књижевне критике као посебног жанра и посебне духовно-интелектуалне делатности човекове, као и по томе што је отворена за дијалог са актуалним стремљењима у култури XXI столећа.

Импресионистичка књижевна критика је присутна у свим епохама, па тако и у српској књижевности друге половине прошлог столећа. Њен садржај јесте духовна и интелектуална реакција на нова књижевна дела која се појављују у савременом културном простору. Она је глас укуса и глас савести једног човека-критичара, али она тежи да буде и глас и став читалачке јавности. На стилском плану ова врста критике је у сазвучју са духом и структуром књижевне уметности, али може да буде писана и комуникативним и информативним стилом хронике књижевног и културног живота у једној епоси.

Основни духовни афинитети критичара. У наставку едиције „Српска књижевна критика“ овај критеријум систематизације може да се примени на исти начин као и у првих 25 књига. Тако бисмо уз три претходне књиге у којима су изабрани критички радови српских писаца добили четврту: Писци као критичари после Другог светског рата.

Велики односно значајан критичар. Овај критеријум систематизације показао се дискутабилним у првих 25 књига. Међутим, сам по себи он није споран; штавише нужан је ма колико био подложан субјективизму.

*

* *

Покушајмо сада да на основу претходних анализа конципујемо књиге у којима би била презентована српска књижевна мисао друге по-

ловине XX века, а које би се методолошки и аксиолошки наслониле на 25 објављених књига у едицији „Српска књижевна критика“.

Варијанта 1.

Књига 26: *Неомодернистичка критика Зорана Мишића*
Књига 27: *Историјско-компаративна критика Драгише Живковића*
Књига 28: *Књижевнотеоријски списи Николе Милошевића*
Књига 29: *Културолошко-историјска критика Предрага Палавестре*
Књига 30: *Неомодернистичка критика Петра Џација*
Књига 31: *Књижевноисторијска критика Јована Деретића*
Књига 32: *Теоријско-културолошка критика* (Изабрани критички радови Драгана Јеремића, Зорана Гавриловића, Славка Леовца, Зорана Глушчевића, Свете Лукића и Радомира Константиновића).

Књига 33: *Културолошко-историјска критика* (Изабрани критички радови Милоша Бандића, Павла Зорића, Радована Вучковића, Мирослава Егерића, Николе Кољевића, Предрага Протића, Богдана А. Поповића, Љубише Јеремића и Александра Петрова).

Књига 34: *Импресионистичко-хроничарска критика* (Изабрани критички радови Бориславa Михајловића Михиза, Драшка Ређепа, Мухарема Первића, Милосава Мирковића, Миодрага Јуришевића, Милутина Срећковића, Драгољуба Стојадиновића и Чедомира Мирковића).

Књига 35: *Писци као критичари после Другог светског рата* (Изабрани критички радови Владана Деснице, Меше Селимовића, Ериха Коша, Миодрага Павловића, Бориславa Пекића, Јована Христића, Ивана Лалића, Светлане Велмар Јанковић, Данила Киша, Љубомира Симовића и Вука Крњевића).

Књига 36: *Књижевноисторијска критика* (Изабрани критички радови Војислава Ђурића, Миодрага Поповића, Димитрија Вученова, Милорада Павића, Драгише Витошевића, Васа Милинчевића, Живана Милисавца, Живојина Бошкова, Слободана Ж. Марковића, Владете Вуковића, Бранка Миловића и Станка Кораћа).

Књига 37: *Историјска критика – медијевалисти и фолклористи* (Изабрани критички радови Димитрија Богдановића, Ђорђа Трифуновића, Радмиле Маринковић, Вида Латковића, Мирослава Пантића, Владана Недића, Наде Милошевић Ђорђевић, Хатице Крњевић и Миодрага Матицког).

Књига 38: *Историјско-компаративна критика* (Изабрани критички радови Сретена Марића, Мирона Флашара, Светозара Кољевића, Слободана Витановића, Светозара Бркића, Миле Стојнић, Миливоја Јовановића, Миљана Мојашевића, Никше Стипчевића и Драгољуба Недељковића).

Књига 39: *Теоријско-естетичка критика* (Изабрани критички радови Зорана Константиновића, Светозара Петровића, Ива Тартаље, Милана Дамњановића, Радомира Ивановића, Новице Петковића и Милослава Шутића).

Наравно, овакав избор критичара и распоред грађе покреће многа питања и изазива озбиљне недоумице.

Прво питање је како је извршен избор критичара који презентују књижевну мисао.

Поштујући начин на који је хронолошко начело примењено у првих 25 томова, у наставку едиције били би представљени критичари који су се остварили, а не само најавили у првом интервалу периода (1950–1980), односно критичари који су своју критичку идеологију обликовали у шестој, седмој и осмој деценији XX столећа. Наравно, били би обухваћени, проучени и представљени и њихови радови из каснијих година, до данас, поготово код оних критичара који су имали динамичан и дисконтинуиран развој књижевног мишљења. У избору критичара уведен је један механички критеријум: критичари рођени до 1940. године улазе у прву фазу наставка едиције, рођени између 1940. и 1960. припадају другом интервалу критике XX века, а рођени после те године спадају у књижевну критику XXI столећа, с тим што се увек прати целовит опус једног критичара а не само радови временски ситуирани у одређени интервал јединственог периода. Додуше, једноставније би било да се у наставку едиције објаве само радови критичара чији је опус дејством природних закона довршен, односно оних који су преминули, али изостављањем радова живих критичара добила би се не само непотпуна него можда и погрешна слика о развоју књижевне мисли у српској култури од 1950–1980. године. Лакши приступ за који би се определили данашњи проучаваоци знатно би отежао рад будућих истраживача на заокруживању едиције и представљању критике из две последње деценије века пошто би хронолошка оса била потпуно замагљена, а управо је хронолошка нит окосница целе едиције. Српску књижевну мисао у периоду 1950–1980. година обликовали су подједнако критичари који су преминули, као и неки који су данас живи, а без чијих радова у едицији не би могла да се изгради тачна и потпуна слика књижевне критике; и по времену активног учешћа у књижевном животу, и по садржају и карактеру књижевних идеологија које заступају они сви припадају првом интервалу јединственог периода какав је друга половина XX века. Осим на основу поетичких сродности критичари су у целој едицији у заједничке томове сврставани и по генерацијској припадности, чак и онда кад припадници блиских нараштаја заступају опречне или међусобно про-

тивстављене књижевне и културне идеологије. Ово начело ваља да буде уважено и у наставку едиције.

Друго важно питање је на основу чега су критичари разврстани у поједине томове (по генерацијској, поетичкој или методолошкој сродности) и како су ти томови именовани.

Као што се из наслова књига види, овде се предлаже експлицитно типолошка систематизација, док је хронолошка систематизација имплицитна (1950–1980). Српска књижевна мисао у овом периоду развијала се и исказала у четири основне врсте књижевне критике: историјска, теоријска, културолошка и импресионистичка. Сваки тип критике ближе је одређен односно систематизован у подврсту, и то на основу а) критичког метода (историјска и теоријска критика), б) критичке стратегије и критичке идеологије (културолошка критика) и в) предмета изучавања (фолклористика, медијевалистика, компаратистика). Тако је историјска критика раздељена у подврсте: књижевноисторијска критика, историјска критика – медијевалисти и фолклористи, историјско-компаративна критика; а теоријска у подврсте: теоријско-естетичка критика и теоријско-културолошка критика. У културолошкој критици идентификоване су две подврсте: неомодернистичка и културолошко-историјска критика. Импресионистичка критика може се разделити такође у две подврсте: есејистичка и дневна (хроничарска). Наравно, ово је општа класификација на врсте и подврсте критике. У свакој подврсти приређивачи односно писци предговора пронаћи ће и описати варијетете подврсте како би портрети критичара који улазе у антологију били што прецизније израђени а њихова критичка индивидуалност издвојена у заједничком хоризонту књижевног мишљења. Другим речима, наведене врсте и подврсте књижевне критике су фон на којем се граде индивидуални критички портрети, а варијетети су сталне али промењиве карактеристичне црте на појединачним портретима.

Једно од питања које се поставља јесте да ли је у едицији као целини успостављена добра сразмера између књижевне критике прве и друге половине века.

Овај радни предлог предвиђа да српска књижевна мисао 1950–1980. буде представљена у 14 књига, радовима 78 критичара, историчара књижевности и теоретичара. Предлог подразумева да ће књижевна критика из две последње деценије (критичари рођени 1940–1960. године) бити представљена у шест томова; тако би књижевна критика друге половине прошлог столећа била презентована у 20 књига? (Тим питањем бавиће се нови истраживачи ако се некад приступи допуни едиције; то свакако неће бити пре 2030. године пошто је и у првих 25 књига едиције и у других 14 успостављен размак од 30 година између настанка грађе која се обрађује

и њене обраде.) Подсетимо се, из прве две деценије XX века у едицији „Српска књижевна критика“ радовима су заступљени 23 критичара, а из наредне две деценије, до почетка Другог светског рата, 80 критичара – дакле 103 критичара из прве половине XX века у 19 књига.

Да ли ће сви добри критичари и сви вредни критички радови из периода 1950–1980. бити представљени у едицији 14 нових књига едиције „Српска књижевна критика“?

У другој половини века писано је више, често амбициозније, понекад и боље но у првој половини. Но, критика као интелектуална делатност у овом периоду је имала мањи значај и мањи утицај на артикулисање националне културне идеологије него у првој половини века, посебно у прве две деценије. Полазећи од такве претпоставке у овом предлогу су изостављени многи критичари, посебно историчари књижевности, који су написали ваљане студије и историјске синтезе, које саме за себе представљају књижевнокритичку вредност, али које нису имале јачи утицај на токове књижевног мишљења нити су биле карактеристичне за културне и духовне преокупације једног времена; такве студије и синтезе стоје као усамљене и самодовољне вредности.

Ако се уважи вредносни суд по којем је књижевна критика у првој половини XX века била важнија и у култури присутнија духовна дисциплина но у другој половини века, онда критика од 1950. до 1980. године може да буде презентована у 10 томова, а критика из две последње деценије у пет, дакле укупно 15 књига наспрам 19 у којима је представљена књижевна мисао прве половине века. Овде излажемо један радни предлог такве концепције наставка едиције.

Варијанта 2.

Књига 26: *Зоран Мишић и културолошко-теоријска критика* (Изабрани критички радови Зорана Мишића, Драгана Јеремића, Зорана Гавриловића, Славка Леовца, Зорана Глушчевића, Петра Џаџића и Свете Лукића).

Књига 27: *Борислав Михајловић Михиз и културолошко-историјска критика* (Изабрани критички радови Борислава Михајловића, Милоша Бандића, Павла Зорића, Радована Вучковића, Мирослава Егерића, Николе Кољевића, Предрага Протића, Богдана А. Поповића, Драшка Ређепа, Мухарема Первића и Чедомира Мирковића).

Књига 28: *Историјска критика – медијевалисти и фолклористи* (Изабрани критички радови Димитрија Богдановића, Ђорђа Трифуновића, Радмиле Маринковић, Мирослава Пантића, Вида Латковића, Вла-

дана Недића, Наде Милошевић Ђорђевић, Хатице Крњевић и Миодрага Матицког).

Књига 29: *Јован Деретић и књижевноисторијска критика* (Изабрани критички радови Јована Деретића, Војислава Ђурића, Миодрага Поповића, Димитрија Вученова, Милорада Павића, Драгише Витошевића, Васа Милинчевића, Живана Милисавца, Живојина Бошкова, Слободана Ж. Марковића, Владете Вуковића, Бранка Миловића и Станка Кораћа).

Књига 30: *Зоран Константиновић и историјско-компаративна критика* (Изабрани критички радови Зорана Константиновића, Сретена Марића, Мирона Флашара, Светозара Кољевића, Слободана Витановића, Светозара Бркића, Миле Стојнић, Миливоја Јовановића, Миљана Мојашевића, Никше Стипчевића и Драгољуба Недељковића).

Књига 31: *Новица Петковић и теоријско-естетичка критика* (Изабрани критички радови Новице Петковића, Светозара Петровића, Ива Тартаље, Милана Дамњановића, Радомира Ивановића, Александра Петрова, Љубише Јеремића и Милослава Шутића).

Књига 32: *Писци као критичари после Другог светског рата* (Изабрани критички радови Владана Деснице, Меше Селимовића, Ериха Коша, Миодрага Павловића, Радомира Константиновића, Борислава Пекића, Јована Христића, Ивана В. Лалића, Светлане Велмар Јанковић, Данила Киша, Љубомира Симовића и Вука Крњевића).

Књига 33: *Историјско-компаративна критика Драгише Живковића*

Књига 34: *Књижевнотеоријски списи Николе Милошевића*

Књига 35: *Културолошко-историјска критика Предрага Палавестре*

У овој концепцији наставка едиције „Српска књижевна критика“, књ. 26–35, представљени су критички радови 75 проучавалаца књижевности у српској култури 1950–1980. година, од којих су тројица издвојена у засебне томове. Уколико се, међутим, одустане од критеријума велики односно значајан критичар, који је и у првих 25 томова примењен недоследно, онда би типологизација и систематизација књижевне критике овог периода могла да изгледа овако.

Варијанта 3.

Књига 26: *Зоран Мишић и културолошко-естетичка критика* (Изабрани критички радови Зорана Мишића, Драгана Јеремића, Зорана Гавриловића, Славка Леовца, Милоша Бандића, Радојице Таутовића и Свете Лукића).

Књига 27: *Драгиша Живковић и историјска критика* (Изабрани критички радови Драгише Живковића, Војислава Ђурића, Миодрага Поповића, Димитрија Вученова, Милорада Павића, Живана Милисавца, Живојина Бошкова).

Књига 28: *Јован Деретић и књижевноисторијска критика* (Изабрани критички радови Јована Деретића, Мирослава Пантића, Драгише Витошевића, Васа Милинчевића, Слободана Ж. Марковића, Владете Вуковића, Бранка Миљановића и Станка Кораћа).

Књига 29: *Историјска критика – медијевалисти и фолклористи* (Изабрани критички радови Димитрија Богдановића, Ђорђа Трифуновића, Радмиле Маринковић, Светозара Матића, Вида Латковића, Владана Недића, Радмиле Пешић Наде Милошевић Ђорђевић, Хатиџе Крњевић и Миодрага Матицког).

Књига 30: *Борислав Михајловић Михиз и импресионистичко-дневна критика* (Изабрани критички радови Бориславa Михајловића, Драшка Ређепа, Мухарема Првића, Милутина Срећковића, Милосава Мирковића, Миодрага Јуришевића, Драгољуба Стојадиновића и Чедомира Мирковића).

Књига 31: *Предраг Палавестра и културолошко-историјска критика* (Изабрани критички радови Предрага Палавестре, Павла Зорића, Радована Вучковића, Мирослава Егерића, Бранка Поповића, Николе Кољевића и Предрага Протића)

Књига 32: *Зоран Константиновић и историјско-компаративна критика* (Изабрани критички радови Зорана Константиновића, Мирона Флашара, Светозара Кољевића, Слободана Витановића, Светозара Бркића, Миле Стојнић, Миливоја Јовановића, Миљана Мојашевића, Никше Стипчевића и Драгољуба Недељковића).

Књига 33: *Никола Милошевић и теоријско-антрополошка критика* (Изабрани критички радови Николе Милошевића, Сретена Марића, Војина Матића, Владете Јеротића, Радомира Константиновића, Зорана Глушчевића и Петра Џаџића)

Књига 34: *Новица Петковић и теоријско-естетичка критика* (Изабрани критички радови Новице Петковића, Светозара Петровића, Ива Тартаље, Милана Дамњановића, Радомира Ивановића, Александра Петрова, Богдана А. Поповића, Љубише Јеремића и Милослава Шутића).

Књига 35: *Писци као критичари после Другог светског рата* (Изабрани критички радови Владана Деснице, Меше Селимовића, Ериха Коша, Миодрага Павловића, Бориславa Пекића, Јована Христића, Ивана В. Лалића, Светлане Велмар Јанковић, Данила Киша, Љубомира Симовића и Вука Крњевића).

У овој варијанти у наставку едиције „Српска књижевна критика“ били би представљени радови 84 књижевна критичара, теоретичара и историчара књижевности који су се формирали и деловали у периоду 1950–1980. година.

Књижевноисторијска концепција едиције „Српска књижевна критика“ заснована је на претпоставци да у антологији треба да буду заступљени највиши домети књижевног мишљења, дакле најбољи критички радови, али упоредо и они који су били дејствени у једном периоду или су карактеристични за једно доба. Та начела су уважена и у овом предлогу да се едиција настави. Ма колико била спорна или тешка за примену, ова начела омогућавају да се добије поуздана књижевноисторијска антологија, у којој су представљени и највиши домети књижевног мишљења и реконструисан историјски развој књижевне критике у српској култури.

Распоред књига и аутора је само груба скица, коју сваки истраживач-приређивач може и треба да прошири, изоштри, новим детаљима допуни, као што је рађено и у првих 25 књига. Осим аутора чије ће радове презентовати, сваки приређивач у предговору може и треба да се осврне и на друге критичаре који припадају оном типу критике који се у антологијској форми представља у одређеном тому. Распоред књига у едицији и избор аутора је једна колективна антологија српске књижевне критике. Та антологија би била немогућна без личних тумачења, осветљења и креативних интерпретација грађе које ће бити изложене у предговорима за сваку књигу.

Литература

Срйска књижевна критика: Грађа, *Књиīа 1–25*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975–1995.

Палавестра, Предраг, *Историја срйске књижевне критике 1768–2007*, Том I–II, Матица српска, Нови Сад, 2008.

Радуловић, Милан, *Класици срйскоī модернизма*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1995.

Milan Radulović

SYSTEMATIZATION OF SERBIAN LITERARY CRITICISM

Summary

The paper identifies specificities of the development of Serbian literary criticism within the framework of general literary thought in modern age culture. The cultural tradition from which literary criticism was tending to emerge as a new form of literary art and literary thought, aiming to enlighten literature as a special and self-sustained reality, has always putting back literature and criticism to the broader horizon of life and reality. In other words, Serbian literature and Serbian literary criticism have always been not only autonomous cultural and spiritual activities, but also socially, historically and, sometimes, politically engaged creative forms.

The paper presents and critically discusses the principles of systematization of Serbian literary criticism from 1768 to 1940 within the edition "Serbian literary criticism" that was completed at the Institute for Literature and Art in the period from 1975 to 1995. The principles of systematization, combined and applied in the edition "Serbian literary criticism" were: a) period, b) literary epoch, v) type of criticism g) great or significant critic, d) basic, i.e. predominant spiritual and creative afinities of a critic.

There have been suggested three variants of the continuation of the edition or, in other words, systematization of the critical material from the second half of the 20th century. The author presents his thesis that Serbian literature in the period 1950-1980 in terms of its evolution and style belongs to neo-modernism, and later on, post-modernism. Within neo-modernism there have been identified four types of criticism: 1. literary and historical criticism, 2. literary and theoretical criticism, 3.culturological criticism, and 4. impressionistic criticism.

Key words: cultural ideology, Serbian cultural history, Serbian literary criticism, literary classifications, systematization of critics

РЕГИСТАР ИМЕНА

А

Аверинцев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Аверинцев) 302
Аврамовић, Марко 10
Адамовић, Владимир 222
Адлер, Алфред (Alfred Adler) 189, 214
Адорно, Теодор (Theodor W. Adorno) 429
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 201
Албахари, Давид 211, 355
Александар Македонски (Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας) 299
Алексић, Драган 354, 444, 445
Алексић, Јана М. 10
Алигијери, Данте (Dante Alighieri) 387, 403
Алкалај, Хајим 40
Алтисер, Луј (Louis Althusser) 77
Андерсен, Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 388
Андерсон, Бенедикт (Benedict Richard O'Gorman Anderson) 150
Андрејев, Леонид Николајевич (Леонид Николаевич Андреев) 389
Андрејевић, Јован Јолес 441
Андрић, Драгослав 386
Андрић, Иво 28, 38, 60, 62, 117, 180, 185, 200, 209, 221, 222, 256, 275, 340, 354, 355, 361, 369, 405, 420, 425, 431, 444
Андрић, Никола 375, 383
Антула, Никола 443
Апаја, Кваме Ентони (Kwame Anthony Appiah) 151
Апдајк, Џон Хојер (John Hoyer Updike) 390
Аполон (Ἀπόλλων) 420
Аристотел (Αριστοτέλης) 180, 340, 419
Арнаутовић, Александар 39
Арне, Анти (Antti Aarne) 322
Арсенијевић, Владимир 211, 213
Астуријас, Мигел Анхел (Miguel Angel Asturias) 391
Атанасијевић, Ксенија 31, 34, 36, 363, 365, 445
Аћин, Јовица 387
Ауербах, Ерих (Erich Auerbach) 133
Афродита (Ἀφροδίτη) 428
Ахилеј (Αχιλλεάς) 419
Ахметагић, Јасмина 46

Б

Бабељ, Исак Емануилович (Исаак Эммануилович Бабель) 389
Бабић, Владимир 39
Бабић, Сава 382
Бајазетов Вучен, Александра 378
Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 255
Балденсперже, Фернан (Fernand Baldensperger) 231
Банашевић, Никола 320, 325, 331, 336, 445
Бандић, Душан 433

Бандић, Милош И. 27, 45, 358, 359, 462, 465, 466
Барац, Антун 159
Барић, Хенрик 325, 445
Бартуловић, Нико 39
Барух, Калми 40
Батуран, Радомир 441
Баумгартен, Александер (Alexander Gottlieb Baumgarten) 166
Бахтин, Михаил (Михаил Михайлович Бахтин) 80, 112, 168, 180
Башо, Мацуо (松尾芭蕉) 391
Бегић, Мидхат 16, 27
Бејкер, Мона (Mona Baker) 376
Бек, Ханс Георг (Hans-Georg Beck) 302
Бекет, Самјуел (Samuel Barclay Beckett) 368, 390
Бели, Андреј (Андрей Белый [Борис Николаевич Бугаев]) 268
Белић, Александар 445
Бенјамин, Валтер Бендикс Шонфлис (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 377, 378
Берк, Питер (Peter Burke) 90
Берлин, Исаија (Isaiah Berlin) 152
Бернхајмер, Чарлс (Charles Bernheimer) 151
Бећковић, Матија 367, 369
Бечановић Николић, Зорица 95
Бешлић, Димитрије 441
Бити, Владимир (Vladimir Biti) 275, 276
Бихаљи, Павле 445
Бихаљи Мерин, Ото 28, 445
Бјелински, Висарион Григорјевич (Виссарион Григорьевич Белинский) 351
Боас, Франц (Franz Boas) 391
Бован, Владимир 332, 333
Богатирјов, Пјотр Григоријевич (Петр Григорьевич Богатырев) 326, 331
Богдановић, Димитрије 27, 285, 292, 300–312, 314, 315, 329, 402–404, 406, 408, 462, 465, 467
Богдановић, Катарина 39
Богдановић, Константин 441
Богдановић, Милан 21, 58, 444, 450
Богдановић, Нана 267, 269
Богојевић, Весна 172
Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 378, 408–410, 423
Божовић, Гојко 355
Бојић, Милутин 354, 365, 443
Бошков, Живојин 358, 462, 466
Бошковић, Јован 39, 441
Брандис, Кажимиеж (Kazimierz Brandys) 388
Бранковић, гроф Ђорђе 132, 314
Братић, Радослав 281
Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 368
Брик, Осип Максимович (Осип Максимович Брик) 276
Бркић, Светозар 386–388, 462, 466, 467
Бродел, Фернан (Fernand Braudel) 90, 100, 105
Броз, Јосип Тито 407
Брољи, Луј де (Louis de Broglie) 426
Бубало Кордунаш, Манојло 344
Будимир, Милан 419, 420, 445
Будисављевић, Милан 39
Бужињска, Ана (Anna Burzyńska) 248
Булатовић, Миодраг 63, 369, 429
Булгаков, Михаил Афанасијевич (Михаил Афанасьевич Булгаков) 389
Були, Мони де 354, 445
Буњевац, Милан 262
Буњин, Иван Алексејевич (Иван Алексеевич Бунин) 389
Буонароти, Микеланђело (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 388
Бурдије, Пјер (Pierre Bourdieu) 74, 77, 159

В

Вајан, Андре (André Vaillant) 298
Вајт, Хејден (Hyden White) 129
Вајтхед, Алфред Норт (Alfred North Whitehead) 391

Ваљаревић, Срђан 213
Васиљевић, Алимпије 39, 441
Васић, Драгиша 39, 428
Ватимо, Ђани (Gianni Vattimo) 377
Велек, Рене (René Wellek) 232, 271, 274, 278, 295, 391, 397
Велимировић, Николај 31–36, 355, 363, 445
Велмар Јанковић, Владимир 39, 363
Велмар Јанковић, Светлана 16, 27, 45, 355, 358, 365, 370, 462, 466, 467
Велфлин, Хајнрих (Heinrich Wölfflin) 149
Вељковић, Момир 39
Венцловић, Гаврил Стефановић 114, 404, 410
Вербер, Еуген 386, 388
Верлен, Пол (Paul-Marie Verlaine) 408
Веселовски, Александар Николајевич (Александр Николаевич Веселовский) 268, 273
Вескер, Арнолд (Arnold Vesker) 390
Видаковић, Александар 40
Видаковић, Милован 355, 436, 441
Видаковић, Милош 38, 354, 443
Видаковић Петров, Кринка 384
Видојковић, Марко 212
Вилхар, Албин 386
Винавер, Надежда 383
Винавер, Станислав 20, 21, 57, 59, 101, 156, 275, 411, 431, 444
Винер, Норберт (Norbert Wiener) 278
Винш, Валтер (Walther Wünsch) 344
Витановић, Слободан 462, 466, 467
Витошевић, Драгиша 14, 24, 355, 358, 443, 462, 466, 467
Вишњић, Филип 325, 330, 334–337, 340, 342, 343, 415, 424
Владислав, краљ Стефан Немањић 294
Влајчић, Милан 43
Влаховић, Митар С. 324
Војновић, Иво 365
Волпе, Галвано де ла (Galvano Della Volpe) 390
Волтер, Франсоа Мари Аруе (François Marie Arouet, Voltaire) 361
Ворен Остин (Ostin Voren) 391
Враницки, Предраг 158
Вујадиновић, Звездан 354, 445
Вујић, Владимир 31, 34, 36, 363, 445
Вујичић, Петар 385, 386, 388
Вукадиновић, Алек 117
Вукић, Ана 40
Вуковић, Анђелко 333
Вуковић, Владета 358, 462, 466, 467
Вуковић, Ђорђије 22, 262, 269
Вуксановић, Миро 212
Вулић, Никола 445
Вуловић, Светислав 21, 287, 442, 443, 449
Вулф, Вирџинија (Virginia Woolf) 201, 254
Вулф, Томас (Thomas Wolfe) 201
Вученов, Димитрије 14, 27, 36, 358, 462, 466
Вучковић, Радован 14, 17, 18, 45, 359, 409, 440, 465, 467

Г

Гавела, Ђуро 39
Гавриловић, Андра 441
Гавриловић, Зоран 27, 45, 176, 457, 462, 465, 466
Гадамер, Ханс-Георг (Hans-Georg Gadamer) 97, 423
Гарен, Еуђенио (Eugenio Garin) 390
Гаћиновић, Владимир 354, 443
Гвозден, Владимир 10, 230, 232
Геземан, Герхард (Gerhard Friedrich Franz Gesemann) 344, 426, 427, 429
Гершић, Глигорије Гига 441
Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 147, 148, 201, 204, 230, 388, 404, 405, 406, 425
Гиљен, Хорхе (Horhe Giljen) 390

Глаз, Андре (André Glaz) 193
Глигорић, Бранимир 152
Глигорић, Велибор 21, 28, 407, 411, 444, 450
Глишић, Милован 407
Глушчевић, Зоран 27, 45, 177, 183, 191, 200–208, 225, 462, 465, 467
Гојковић, Дринка 385, 388
Големовић, Димитрије О. 344
Гомбрович, Витолд Марјан (Witold Marian Gombrowicz) 388
Горгија (Γοργίας) 415, 417–420
Горки, Максим (Максим Горький [Алексей Максимович Пешков]) 265
Готје, Теофил (Pierre Jules Théophile Gautier) 157
Грамши, Антонио (Antonio Gramsci) 74, 77
Грачан, Гига 352
Грим, Јакоб (Jacob Grimm) 330
Грин, Грејем (Graham Greene) 387
Грол, Милан 38, 443
Грујић, Марија 10
Грчевић, Фрањо 14, 16, 23, 442
Грчић, Јован 441

Д

Давидовић, Димитрије 436
Давичо, Оскар 27, 60, 354, 355, 361, 363, 367, 445
Давичо, Хајим 441
Дамјанов, Сава 10, 46, 355, 357
Дамњановић, Милан 180, 463, 466, 467
Дандес, Алан (Alan Dandes) 327
Данило II (Пећки), архиепископ 126, 292, 293, 299, 300
Даничић, Ђура 384, 441
Данојлић, Милован 355, 367, 369
Дворниковић, Владимир 40, 197, 363
Девић, Драгослав 344
Дедијер, Александар 36
Дединац, Милан 27, 354, 366, 455
Дејвис, Кети (Kathy Davis) 80
Делић, Јован 46, 441
Деретић, Јован 14, 23, 45, 47, 69, 76, 87–142, 342, 400–402, 404, 411, 426–428, 441, 462, 466, 467
Дерида, Жак (Jacques Derrida) 323, 418, 429
Десница, Владан 62, 462, 466, 467
Димитријевић, Радмило 14, 23, 325, 442
Димић, Иван 386
Диренмант, Фридрих (Friedrich Dürrenmatt) 388
Домановић, Радоје М. 256, 361,
Доментијан (Хиландарац) 292, 293, 403
Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 112, 184, 185, 191, 388, 421, 428
Дошеновић, Јован 382, 441,
Драгојловић, Драгољуб 16
Драгосављевић, Адам 441
Драгутиновић, Милутин К. 442
Драинац, Раде 351, 354, 355, 363, 444
Дудић, Драгојло 132
Дучић, Јован 38, 53, 354, 355, 362, 363, 366, 367, 405, 409, 443

Ђ

Ђилас, Милован 29, 39
Ђого, Гојко 117
Ђокић Саундерсон, Ивана 248
Ђоковић, Милан 40
Ђорђевић, Владан 39, 441
Ђорђевић, Ђорђе 441
Ђорђевић, Јован 441
Ђорђевић, Михаило 386
Ђорђевић, Пера П. 441
Ђорђевић, Слободан 391
Ђорђевић, Смиљана 342–344
Ђорђевић, Тихомир Р. 31, 36, 320, 321, 324, 445
Ђорђић, Стојан 10
Ђурић, Војислав 27, 268, 320, 358, 462, 466
Ђурић, Милош 363, 376, 386, 445
Ђурић, Мина 10, 323

Е
Егерић, Мирослав 16, 27, 45, 359, 441, 462, 465, 467
Ејзенштајн, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 267
Ејхенбаум, Борис Михајлович (Борис Михайлович Эйхенбаум) 267, 269–271, 280–282
Еко, Умберто (Umberto Eco) 390
Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 97, 98
Ерлих, Виктор (Victor Erlih) 263
Ерор, Гвозден 232, 236
Ерчић, Живорад Жика 36, 37
Есхил (Αισχυλος) 297

Ж
Жари, Алфред (Alfred Jarry) 368
Жданов, Владимир Иванович (Владимир Иванович Жданов) 189
Ждрале, Радован 35
Живадиновић, Стеван (Ване Бор) 354, 445
Живаљевић, Данило А. 442
Живановић, Јеремија 39
Живановић, Јован 441
Живковић, Васа 199
Живковић, Драгиша 14, 16–18, 23, 45, 145–160, 180, 272, 397, 408, 433, 440, 441, 462, 466
Живојиновић, Бранимир 385, 386, 388
Живојиновић, Велимир Massuka 355, 444
Жид, Андре Пол Гијом (André Paul Guillaume Gide) 204
Жирарден, Емилија [Делфина] де (Émilie [Delphine] de Girardin) 156, 157
Жирмунски, Виктор Максимович (Виктор Максимович Жирмунский) 264
Жујовић, Живојин 39, 441

З
Захаров, Евгениј 263
Звонимир, краљ Дмитар 314
Зивлак, Јован 155–157
Зима, Лука 441
Златковић, Бранко 328
Зобеница, Николина 379
Зоговић, Радован 27, 29, 30, 445
Зорић, Павле 14, 16, 24, 27, 45, 354, 358, 359, 444, 462, 465, 467
Зуковић, Љубомир 336, 338, 339, 340
Зуровац, Мирко 34

И
Ибровац, Миодраг 445
Иванић, Душан 43, 146, 159, 441
Иванић, Момчило 441
Иванов, Всеволод Борисович (Всеволод Борисович Иванов) 389
Ивановић, Радомир 16, 22, 441, 463, 466, 467
Ивачковић, Илија 39
Ивић, Милка 266
Ивић, Павле 27
Игњатовић, Драгољуб С. 23
Игњатовић, Јаков 407, 427, 428, 441
Игњачевић, Светозар М. 349, 386
Иго, Виктор Мари (Victor Marie Hugo) 157, 390
Илић, Александар 269, 270, 354, 445
Илић, Војислав 363, 408, 409
Илић, Драгутин 409, 442
Илић, Саша 212
Илишевић, Милена 10, 364
Ингарден, Роман (Roman Witold Ingarden) 180
Исаковић, Антоније 60, 62, 281, 369

Ј
Јагић, Ватрослав 297, 322
Јакобсон, Роман Осипович (Роман Осипович Якобсон) 266–268, 272–276, 278, 279, 326, 331
Јакубински, Лав Петрович (Лев Петрович Якубинский) 273, 276
Јакшић, Ђура 363,
Јакшић, Милета 366

Јанићијевић, Јован 383
Јанковић, Драгомир 38
Јанковић, Емануел 441
Јанковић, Љубица 297
Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauß) 68, 236, 381, 423, 424, 428, 429
Јевтић, Боривоје 444
Јевтић, Милош 297
Јелић, Бранко 386
Јеремић, Драган М. 27, 45, 168–171, 176, 177, 366, 456, 462, 465, 466
Јеремић, Љубиша 46, 180, 262, 281, 359, 428, 456, 462, 466, 467
Јерков, Александар 10, 46, 415–418, 425–427, 433
Јеротић, Владета 183, 188, 191, 198, 213–219, 222, 223, 225, 226, 387, 404, 467
Јовановић, Бојан 195, 196
Јовановић, Владимир 441
Јовановић, Војислав М. 320, 336, 344, 443
Јовановић, Ђорђе 445
Јовановић, Јован Змај 362
Јовановић, Љубомир 442
Јовановић, Миливоје 386, 388, 389, 462, 466, 467
Јовановић, Мирјана 38
Јовановић, Слободан 37, 38, 443
Јовановић Морски, Милан 39, 441
Јовановић Стојимировић, Милан 40
Јонеско, Ежен 368
Јонић, Велибор 363
Јосић Вишњић, Мирослав 43, 281, 441,
Јоцић, Љубиша 354, 445,
Јувенал, Децим Јуније (Decimus Iunius Iuvenalis) 361
Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 183, 187–190, 193, 196, 198, 202, 205, 208, 214–216, 220, 223, 224, 226
Јунгвит, Ноеми 158
Јурица, Невен 422
Јуришевић, Миодраг 359, 462, 467

К

Кавабата, Јасунари (川端康成) 391
Кавафи, Константин П. (Κωνσταντίνος Π. Καβάφης) 388
Каверин, Вењамин Александрович (Вениамин Александрович Каверин) 389
Кајоа, Роже (Roger Caillois) 392
Ками, Албер (Albert Camus) 204, 368, 421
Кант, Имануел (Immanuel Kant) 172, 180
Капицић Османагић, Ханифа 14, 23, 24, 26, 28, 444
Карановић, Зоја 322
Караџић, Вук Стефановић 18, 20, 108, 109, 115, 117, 126, 139, 145, 146, 148–150, 173, 174, 322, 325, 329–344, 360, 401–404, 406, 408, 410, 411, 415, 431, 436, 441
Кафка, Франц (Franz Kafka) 157, 201, 203
Кашанин, Милан 285, 291–295, 354, 444
Келер, Готфрид (Gottfried Keller) 428
Кивилије-Флери, Алфред-Огист (Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury) 351
Киш, Данило 27, 45, 70, 282, 355, 358, 361, 366–370, 405, 410, 425, 462, 466, 467
Кјеркегор, Серен (Søren Kierkegaard) 427, 429
Клајн, Меланија (Melanie Klein) 196
Клајн, Хуго 183, 191–196, 225, 445
Клајст, Бернд Хајнрих Вилхелм фон (Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist) 201, 203
Клеут, Марија 324
Кнежевић, Божидар 31, 36, 445
Кнежевић, Радоје 40
Кобо, Абе (安部公房) 391
Ковач, Мирко 281
Ковачевић, Божидар 37, 43, 444
Ковачевић, Душан 367, 369
Ковачевић, Љубомир 288
Ковачек, Божидар 33
Коељо, Пауло (Paulo Coelho) 392
Козачински, Емануел 134

Козма, презвитер 303
Којен, Леон 266, 267
Колаковски, Лешек (Leszek Kołakowski) 388
Колендић, Петар 297, 443
Кољевић, Никола 180, 237, 247–253, 359, 462, 465, 467
Кољевић, Светозар 253–256, 462, 466, 467
Комненић, Милан 267
Константин Филозоф 127, 292, 409
Константиновић, Зоран 27, 45, 180, 229–233, 235, 237–247, 382, 397, 463, 466, 467
Константиновић, Радомир 27, 45, 167, 358, 363, 364, 370, 462, 466, 467
Конфуције (孔夫子) 388
Копитар, Јернеј 148, 149, 330
Кораћ, Станко 358, 462, 466, 467
Кордић, Радоман 183, 186, 191, 194, 208–213, 225
Кордић, Синиша 444
Кортасар, Хулио (Julio Cortázar) 391
Костић, Драгутин 324
Костић, Лаза (Лазар) 20, 21, 100, 101, 103, 105, 110, 136, 142, 145, 154–159, 199, 200, 205, 217, 218, 222, 223, 355, 362, 365, 387, 401, 408–411, 441–444, 451
Костић, Лазо М. 40
Кот, Јан (Jan Kott) *388*
Кочић, Петар 256, 361, 420
Кош, Ерих 27, 45, 355, 358, 361, 364, 370, 462, 466, 467
Кошутић, Владета Р. 384, 386, 390
Кошутић, Радован 39, 442
Крду, Петру 386
Кречмер, Ернст (Ernst Kretschmer) 189
Кригер, Мари (Murray Krieger) 349
Кристева, Јулија (Юлия Кръстева) 246, 420
Крлежа, Мирослав 191, 367
Крњевић, Вук 14, 16, 24, 355, 358, 367, 370, 444, 462, 466, 467
Крњевић, Хатица 14, 15, 17, 18, 24, 28, 320, 322, 440, 444, 462, 466, 467
Кроче, Бенедето (Benedetto Croce) 390
Кршић, Јован 38, 444
Кујунџић, Милан Абердар 441
Куленовић, Скендер 38, 445
Купер, Џејмс Фенимор (James Fenimore Cooper) 390
Куртене, Јан Бодуен де (Jan Niecisław Ignacy Baudouin de Courtenay) 273

Л

Лавџој, Артур (Arthur Oncken Lovejoy) 146
Лазар, кнез Хребељановић 310, 311, 314
Лазаревић, Бранко 20, 21, 47, 56, 363, 444
Лазаревић, деспот Стефан 300, 403
Лазаревић, Лаза К. 206, 361, 366, 407
Лазаревић, Милош 441
Лајић Михајловић, Данка 344
Лакан, Жак Мари Емил (Jacques Marie Émile Lacan) 208–210, 429
Лалевић, Миодраг С. 344
Лалић, Иван В. 45, 117, 355, 366, 462, 466, 467
Лалић, Мира 386
Лалић, Михаило 60, 369
Ламартин, Алфонс де (Alphonse de Lamartine) 157
Лангер, Сузана Катрина (Susanne Katherina Langer) 391
Лао Це (老子) 388
Латковић, Видо 320, 321, 325, 328, 331, 332, 334, 462, 465, 467
Лебл-Албала, Паулина 39
Левенштајн, Рудолф (Rudolf Loevvenstein) 196
Лем, Станислав (Stanisław Lem) 388
Леовац, Славко 14, 16–18, 24, 30, 31, 33, 35, 45, 180, 354, 440, 444, 462, 465, 466

Леонов, Евгениј Павлович (Евгений Павлович Леонов) 389
Лепа Јелена [Хелена] (Ἑλένη) 197, 417, 428
Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 429
Лесковац, Младен 45, 291, 443
Лефевр, Анри (Henri Lefebvre) 158
Ливио, Ђиђи (Gigi Livio) 390
Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 426
Лискано, Хуан (Juan Liscano) 391
Лихачов, Дмитриј Сергејевич (Дмитрий Сергеевич Лихачёв) 298, 301, 302, 309
Лихтенберг, Георг Кристоф (Georg Christoph Lichtenberg) 361
Ломпар, Мило 104
Лончар, Мато 23
Лорд, Албert (Albert Bates Lord) 321, 325, 343
Лоренц, Бранислав 40
Лорка, Федерико Гарсија (Lorca, Federico García) 384, 390, 392
Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 273, 275
Лотреамон (Lautréamont [Isidore-Lucien Ducasse]) 410
Лукач, Ђерђ (György Lukács) 421
Лукић, Света 14, 24, 27–30, 43, 45, 167, 176, 177, 282, 444, 456, 462, 465, 466
Луман, Никлас (Niklas Luhmann) 241
Луси, Најал (Naill Lucy) 146
Лутовац, Милисав 338

Љ

Љубинковић, Ненад 22, 320, 321, 323, 324, 336, 338, 339, 344

М

Магарашевић, Георгије 441
Магарашевић, Мирко 387
Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 266
Максимовић, Десанка 220, 221, 363
Максимовић, Јован 386
Малетић, Ђорђе 441
Ман, Пол де (Paul de Man) 423
Ман, Томас (Thomas Mann) 201, 204, 255, 388
Манојловић, Тодор 199, 354, 355, 411, 431, 444
Манчинели, Лаура (Laura Mancineli) 390
Манчић, Александра 10, 181, 377, 379, 382
Маретић, Томо (Томислав) 336
Маринковић, Павле 442
Маринковић, Радмила 285, 286, 288, 297–300, 462, 465, 467
Марић, Сретен 27, 45, 179–181, 266, 457, 462, 466, 467
Марковић, Ђорђе Кодер 366, 408, 410
Марковић Адамов, Павле 441
Марковић, Марко С. 40
Марковић, Светозар 18, 20, 22, 50, 167, 168, 407, 419, 441–444
Марковић, Слободан Ж. 358, 462, 466, 467
Маркс, Карл (Karl Heinrich Marx) 149
Маројевић, Игор 213
Маслеша, Веселин 445
Масуђи, Ибусе (井伏鱒二) 391
Матавуљ, Симо 361, 408
Матић, Војин 183, 191, 195–201, 209, 210, 215, 223, 225, 467
Матић, Душан 27, 277, 354, 355, 367, 445
Матић, Светозар 319, 325, 330–334, 336, 467
Матицки, Миодраг 33, 36, 320, 323–326, 328, 329, 334, 340, 341, 440, 462, 466, 467
Матовић, Весна 14
Машић, Бранко 40
Медведев, Павел Николајевич (Павел Николаевич Медведев) 267, 269, 270
Меденица, Радосав 327, 336–338

Мендељејев, Дмитриј Иванович (Дмитрий Иванович Менделеев) 111
Мериме, Проспер (Prosper Mérimée) 425
Мехмед II (Освајач), султан (محمد ثانی, Meḥmed-i sānī) 297
Мијатовић, Чедомиљ 384, 441
Микић, Радивоје 46, 282
Миланковић, Урош 441
Милановић, Бранко 358, 462, 466, 467
Милачић, Душан 39
Милија, старац 325, 332, 335–342, 344
Милијић, Бранислава 180
Милинчевић, Васо 22, 358, 462, 466, 467
Милисавац, Живан 358, 462, 466
Милићевић, Вељко 40
Милићевић, Живојин 444
Милићевић, Оливера 386
Милосављевић, Петар
Милош, Чеслав (Czesław Miłosz) 388
Милошевић, Никола 27, 45, 68, 70, 79, 167, 170, 191, 420–422, 428, 462, 467
Милошевић, Слободан 421
Милошевић Ђорђевић, Нада 320, 323, 324, 326, 327–331, 333, 334, 462, 466, 467
Милутин, краљ Стефан Урош II Немањић 293, 294
Милутиновић Сарајлија, Сима 256, 339
Миљковић, Бранислав 39
Миљковић, Бранко 27, 63, 355
Мимица, Аљоша 386
Миндеровић, Чедомир 29
Мирковић, Милосав 359, 462, 467
Мирковић, Никола 444
Мирковић, Чедомир 16, 357, 359, 462, 465, 467
Миросављев, Радослав 386
Мистрал, Габријела (Gabriela Mistral) 390
Митриновић, Димитрије 20, 21, 38, 354, 363, 410, 443
Митров, Стефан Љубиша 361
Михаиловић, Васа Д. 44
Михаиловић, Драгослав 275, 281, 282, 369
Михајловић, Борислав Михиз 16, 27, 45, 355, 359, 360, 368–370, 455, 462, 465, 467
Мицић, Љубомир 354, 363, 444
Мицкијевич, Адам (Adam Mickiewicz) 425
Мишима, Јукио (三島由紀夫) 391
Мишић, Зоран 27, 45, 455, 462, 465, 466
Младеновић, Живомир 407, 408, 411
Младеновић, Ранко 354, 444
Мојашевић, Миљан 462, 466, 467
Мошин, Владимир 288, 297
Мрњавчевић, Вукашин 127
Мрњавчевић, Марко 127
Мрожек, Славомир (Sławomir Mrozek) 388
Мужијевић, Перо 386, 390
Мурко, Матија 325
Мустур, Милица 10
Мушицки, Лукијан 335, 342, 405, 406

Н

Набоков, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Набоков) 338
Најдановић, Димитрије 40
Нанчић, Лазар 441
Наоја, Шига (志賀直哉) 391
Настасијевић, Момчило 59, 204, 205, 218, 219, 275, 277, 354, 355, 362, 363, 390, 432, 444
Настовић, Иван 183, 186, 188, 191, 193, 200, 206, 218–223, 225
Натошевић, Ђорђе 441
Недељковић, Драгољуб 462, 466, 467
Недељковић, Душан 31, 36, 445
Недељковић, Миле 344
Недељковић, Тодор 441
Недић, Владан 14, 320, 325, 334–336, 342, 462, 466, 467
Недић, Љубомир 20, 21, 47, 48, 50–54, 56, 168, 174, 175, 351, 383, 409, 443, 451

Недић, Марко 14, 24, 46, 201–203, 262, 291, 351, 354, 444
Негришорац, Иван 355
Немојану, Виргил (Virgil Nemoianu) 152
Ненин, Миливој 46
Неруда, Пабло (Pablo Neruda) 392
Николајевић, Душан С. 354, 443
Николајевић, Светомир 445
Николић, Андра 441
Николић, Ненад В. 10
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 149, 418, 421, 433
Новаковић, Бошко 37, 444,
Новаковић, Стојан 18, 21, 146, 287, 311, 322, 400, 402, 441–443
Новалис (Novalis [Georg Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg]) 201
Новаро, Марио (Mario Novaro) 390
Новић, Јоксим Оточанин 441
Ного, Рајко Петров 117
Нодило, Натко 322
Нушић, Бранислав 367

Њ

Његош, Петар II Петровић 103–105, 109, 117, 134, 185, 218, 256, 335–337, 342, 343, 387, 429

О

Обилић, Милош 314
Обрадовић, Доситеј 18, 114, 355, 441
Одн, Вистан Хју (Wystan Hugh Auden) 387
Ое, Кензабуро (大江健三郎) 391
Окуџава, Булат Шалвович (Булат Шалвович Окуджава) 389
Олах, Кристијан 10
Онг, Валтер Џексон (Walter Jackson Ong) 326
Орловић, Драган 44
Ортега и Гасет, Хосе (José Ortega y Gasset) 382
Орфелин, Захарије Стефановић 355, 401, 436
Остојић, Тихомир 443
Оцвирк, Антон (Anton Ocvirk) 263

П

Павић, Милорад 27, 45, 199, 204, 319, 355, 358, 360, 368–370, 404–406, 408, 410, 411, 425, 428, 429, 462, 466
Павковић, Васа 387
Павловић, Драгољуб 289, 290, 297, 304, 305, 403, 443
Павловић, Иванка 386
Павловић, Миодраг 27, 45, 117, 358, 361, 362, 366, 369, 370, 387, 404, 405, 462, 466, 467
Павловић, Стеван 39
Паз Лозано, Октавио (Octavio Paz Lozano) 392
Палавестра, Јован 39
Палавестра, Предраг 9, 14–18, 23, 24, 31, 42, 45, 74–77, 146, 169, 170, 173, 176, 178, 262, 290, 309–311, 321, 322, 355, 357, 375, 409, 440, 442, 443, 448, 452–459, 467
Пандуровић, Сима 54, 276, 354, 355, 363, 443
Панић Суреп, Милорад 343
Пантић, Мирослав 27, 462, 465, 467
Пантић, Михајло 46, 355, 441
Парежанин, Ратко 40
Пари, Милман (Milman Parry) 325, 336, 343
Парис (Πάρις) 428
Пастернак, Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак*) 389*
Патрокло (Πατροκλῆς) 420
Пеја, поп 308
Пејичић, Константин 441
Пејовић, Божидар 14, 23, 441, 442
Пекић, Борислав 45, 70, 351, 355, 358, 364–366, 368–370, 462, 466, 467
Пековић, Ратко 433

Пековић, Слободанка 14, 22, 24, 445
Первић, Мухарем 359, 462, 465, 467
Перић, Александар 383
Перишић, Игор 10, 165, 169, 170, 177
Перо, Шарл (Charles Perrault) 150
Перовић, Славко 433
Петковић, Владислав Дис 277, 363, 366, 367
Петковић, Зденка 14
Петковић, Новица 45, 180, 262, 272–278, 282, 430, 463, 466, 467
Петрановић, Божидар 441
Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 238, 403
Петров, Александар 16, 180, 262, 266–269, 278–280, 282, 283, 358, 359, 462, 467
Петровић, Александар 101
Петровић, Александар Саша 386, 390
Петровић, Вељко 207, 354, 361, 363, 443
Петровић, Горан 212
Петровић, Илија 39
Петровић, Карађорђе 329
Петровић, Љиљана 146
Петровић, Љубомир 445
Петровић, Михаило Алас 39, 110, 111, 119
Петровић, Растко 59, 355, 362, 366, 367, 429, 444
Петровић, Светислав 445
Петровић, Светозар Света 16, 27, 45, 177, 178, 180, 322, 335, 336, 344, 400, 406, 422–424, 457, 463, 466, 467
Петровић, Сретен 180
Петровић, Урош 443
Петронијевић, Бранислав 31, 34, 36, 363, 445
Пешикан Љуштановић, Љиљана 336
Пешић, Миодраг М. 444
Пешић, Радмила 320, 325, 327, 328, 331–334, 467
Пидал, Рамон Менендес (Ramón Menéndez Pidal) 325
Пијановић, Петар 430
Пиконе Петруса, Мариантоанета (Mariantoneta Pikone Petrusa) 390
Пилњак, Борис Андрејевич (Борис Андреевич Пильняк) 389
Пиндар (Πίνδαρος) 297
Пирјевец, Душан 420
Пиштало, Владимир 211, 213
Пишчевић, Симеон 132
Пламенац, Жарко 445
Платон (Πλάτων) 417, 418
Платонов, Андреј (Андрей Платонов [Андрей Платонович Климентов]) 389
По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 378, 390, 408
Подруговић, Тешан 325, 333, 334, 341, 342
Поливанов, Евгениј Димитријевич (Евгений Дмитриевич Поливанов) 273
Пољански, Бранко Ве 354, 445
Поморска, Кристина 267, 273
Попа, Васко 275–277, 362, 366, 369, 387
Поповић, Александар 390
Поповић, Богдан 20, 21, 47, 52–54, 56, 169, 175, 325, 331, 336, 337, 363, 407, 443, 451
Поповић, Богдан А. 16, 23, 45, 171, 174, 176, 179, 359, 462, 465, 467
Поповић, Бранко 467
Поповић, браћа (Павле и Богдан) 411
Поповић, Владета 445
Поповић, Душан 443
Поповић, Ђорђе Даничар 383, 441
Поповић, Јован 29, 445
Поповић, Јован Стерија 355, 365, 367, 441
Поповић, Јустин 31–36, 355, 363, 445
Поповић, Коча 354, 445
Поповић, Миодраг 27, 319, 358, 408, 411, 462, 466
Поповић, Мића 369
Поповић, Павле 20, 22, 169, 288–290, 297, 305, 320, 321, 443

Поповић, Павле Арс. 441
Поповић, Стеван В. 441
Поповић, Тања 267
Порпета, Антонио (Antonio Porpetta) 392
Потебња, Александар Афанасијевич (Александр Афанасьевич Потебня) 268, 273
Потоцки, Јан (Jan Nepomucen Potocki) 429
Првовенчани, Стефан Немањић 299
Предић, Милан 443
Пренс, Хуан Октавио (Juan Octavio Prenz) 392
Продановић, Јаша 355, 443
Проле, Драган 155, 156
Проп, Владимир Јаковљевић (Владимир Яковлевич Пропп) 325
Протић, Предраг 14, 15, 17, 22–24, 39, 40, 45, 353, 359, 382–384, 440, 441, 443, 444, 446, 462, 465, 467
Пруст, Марсел (Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust) 201
Псеудо-Калистен (Καλλισθένης) 299
Пувачић, Душан 14, 24, 45, 443
Пурковић, Миодраг 40
Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 425

Р

Радичевић, Бранко 154, 256
Радовић, Борислав 355, 387
Радовић, Миодраг 378
Радојичић, Ђорђе Сп. 290, 291, 305, 443
Радојчић, Светозар 285, 295–297
Радуловић, Милан 9, 14, 22–24, 30–33, 35, 36, 40, 46, 76, 79, 81, 82, 169, 172–175, 263, 320, 322, 353, 355, 356, 358, 360, 367, 370, 444, 445, 451, 456
Разић, Дејан 386, 391
Рајић, Јован 132
Рајић, Љубиша 384
Рајковић, Ђорђе 39, 441
Рајхенбах, Ханс (Hans Reichenbach) 391
Рајчић, Бисерка 385
Ракитић, Слободан 355
Ракић, Викентије 404–406
Ракић, Милан 53, 363
Ракић, Мита 39, 441
Раковић, Бранко 36
Рамат, Паоло (Paolo Ramat) 390
Ранков, Мирослав 29, 33
Рансијер, Жак (Jacques Rancière) 155
Ратковић, Ристо 354, 355, 366
Рашко, старац 333, 341, 359
Ређеп, Драшко 359, 462, 465, 467
Ређеп, Јелка 285, 313, 314, 316
Ремак, Хенри (Henry Remak) 232, 236
Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 408, 410
Рибникар Перишић, Владислава 269, 270–272, 274, 275, 278, 280, 281, 283
Рид, Херберт Едвард (Herbert Edward Read) 388
Ризвић, Мухсин 16
Рикер, Пол (Paul Ricœur) 122, 123, 129, 133, 134, 141, 400
Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 201, 388
Ристић, Јован 400, 402, 441
Ристић, Марко 20, 21, 23, 24, 26–28, 75, 367, 444, 450
Ричардс, Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards) 391
Розанов, Василиј Васиљевич (Василий Васильевич Розанов) 270, 272
Рондолино, Ђани (Gianni Rondolino) 390
Роса, Алберто Асор (Alberto Asor Rosa) 390
Росић, Татјана 14, 40
Рот, Јозеф (Joseph Roth) 388
Руварац, Димитрије 39
Руварац, Иларион 321, 322, 441
Руварац, Коста 441
Ружди, Ахмед Салман (Ahmed Salman Rushdie) 390

Рулфо, Хуан (Juan Rulfo) 391
Русо, Андре (André Michel Rousseau) 350

С
Саба, Умберто (Umberto Saba) 390
Савић Ребац, Аница 365, 411, 445
Савић, Милан 20, 39, 411, 441
Савковић, Милош 444
Саид, Едвард (Edward Said) 172
Самарџија, Снежана 321, 322, 324, 328, 342, 343
Самарџић, Радован 27
Сапир, Едвард (Edward Sapir) 391
Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 221, 368, 421, 429
Свети Јован Лествичник (Ἰωάννης τῆς Κλίμακος) 306
Свети Методије Солунски 311, 403
Свети Сава 108, 114–116, 192, 193, 299, 303, 307, 311, 400, 401, 403, 411
Стефан Немања (Свети Симеон [Мироточиви]) 293, 311
Свети Ћирило (Константин) 311, 402
Свифт, Џонатан (Jonathan Swift) 361
Секулић, Исидора 21, 157, 354, 355, 363, 365, 367, 431, 444
Селби, Хјуберт (Hjubert Selbi) 390
Селенић, Слободан 45, 199, 355, 360, 367, 368–370
Селимовић, Меша 27, 45, 62, 355, 358, 360, 361, 369, 370, 467
Сервантес Сааведра, Мигел де (Cervantes Saavedra, Miguel de) 255, 256, 383
Серензен, Асмус (Asmus Serensen) 321
Сечкарев, Всеволод Михаилович (Всеволод Михайлович Сечкарев) 264
Сефери, Јоргос (Γιώργος Σεφέρης) 388
Сибиновић, Миодраг 382
Сибињанин Јанко (Hunyadi János) 314
Симовић, Љубомир 117, 355, 358, 365–367, 370, 462, 466, 467
Скерлић, Јован 19–21, 47, 52, 53–56, 70, 75, 102, 115, 146, 149, 170, 351, 363, 400–402, 404, 407, 411, 430, 443, 444, 451
Сланкаменац, Првош 39
Слапшак, Светлана 14, 22–24, 445
Слепа Живана 325, 334, 341
Слијепчевић, Ђоко 40, 355
Слијепчевић, Перо 21, 27, 38, 444
Смиљанић, Дамир 155, 157
Смит, Ентони Д. (Anthony D. Smith) 150
Сноу, Чарлс Перси (Charles Persy Snow) 391
Солар, Миливој 167
Солжењицин, Александар Исајевич (Александр Исаевич Солженицын) 389
Сонди, Леополд (Szondi Léopold) 188
Софокле (Σοφοκλης) 191
Спасић, Александар И. 383, 386, 391
Спасић, Мирослава 385, 388, 389, 391
Спиридоновић Савић, Јела 40
Сремац, Стеван 361
Срећковић, Милутин 359, 462, 467
Стајић, Васа 443
Стајић, Миодраг 40
Станковић, Борисав 203, 207, 208, 361
Станојевић, Владимир 222
Станојевић, Драгиша 39
Станојевић, Станоје 290
Стевановић, Видосав 281
Стејић, Јован 441
Стерн, Лоренс (Laurence Sterne) 255
Стефановић, Светислав 20, 38, 354, 364, 410, 443
Стипчевић, Никша 16, 462, 466, 467
Стојадиновић, Драгољуб 359, 462, 467
Стојановић, Душан 39
Стојановић, Љубомир 288, 441
Стојић, Вера 386
Стојковић, Боривоје 39
Стојнић, Мила 386, 462, 466, 467
Сторни, Алфонсина Мартињони (Alfonsina Martignoni Storni) 390

Суботин, Стојан 265, 266, 383
Суботин Голубовић, Татјана 303, 305
Суботић, Јован 124, 400, 441
Сувајџић, Бошко 342, 343

Т

Тагоре, Рабиндранат (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর) 388
Тадић, Јорјо 40
Талетов, Пера С. 39
Тартаља, Иво 14, 16, 17, 23, 45, 166, 176–178, 182, 440, 442
Татић, Радоје 386, 391
Таутовић, Радојица 466
Тен, Иполит (Hippolyte Adolphe Taine) 289
Теодосије (Хиландарац) 296, 307, 308
Тешић, Гојко 14, 23, 24, 40, 263, 265, 354, 384, 409, 445
Тигем, Пол Ван (Paul Van Tieghem) 150, 151
Тињанов, Јурij Николајевич (Юрий Николаевич Тынянов) 267, 270–272, 274, 276, 277, 279
Тишма, Александар 29, 256
Тодоров, Цветан (Цветан Тодоров [Tzvetan Todorov]) 267, 420
Тодоровић, Пера 366, 441
Тојнби, Арнолд Ј. (Arnold J. Toynbee) 133
Токин, Бошко 354, 355, 445
Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 267, 351
Томановић, Лазар 441
Томас, Дилен Марле (Dylan Marlais Thomas) 388
Томашевић, Бошко 349
Томашевски, Борис Викторович (Борис Викторович Томашевский) 267, 269, 272
Томић, Јован Н. 321
Томс, Вилијем Џон (William John Thoms) 324
Томсон, Стит (Stith Thompson) 322
Требјешанин, Жарко 191
Тривунац, Милош 445
Трифуновић, Ђорђе 133, 144, 285, 307, 309–313, 462, 465, 467
Троцки, Лав Давидович (Лев Давидович Троцкий [Лев (Лейба) Давидович Бронштейн]) 269
Тутњевић, Станиша 46

Ћ

Ћирић, Зоран 210
Ћопић, Бранко 367, 369
Ћоровић, Владимир 38, 288, 297, 443
Ћосић, Бора 355
Ћосић, Бранимир 444
Ћосић, Добрица 60, 62, 135, 136, 355, 369
Ћулум, Јован 387
Ћурчин, Милан 354, 443

У

Угринов, Павле 65, 66
Ујевић, Тин 367
Унамуно, Мигел де (Miguel de Unamuno) 379
Ускоковић, Милутин 363
Успенски, Борис Андрејевич (Борис Андреевич Успенский) 273

Ф

Фабрис, Антун 39
Фећин, Константин Александрович (Константин Александрович Федин) 389
Финци, Ели 27, 29, 30, 433, 445
Фицџералд, Френсис Скот (Francis Scott Fitzgerald) 390
Фишер, Фридрих Теодор (Friedrich Theodor Vischer) 157
Флакер, Александар 263–266, 268, 273, 397, 398
Флашар, Мирон 462, 466, 467
Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 361
Фокнер, Вилијам (William Faulkner) 207, 254, 388
Фолкелт, Јохан (Johannes Volkelt) 149

Форстер, Едвард Морган (Edward Morgan Forster) 255
Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 352
Франкл, Виктор Емил (Viktor Emil Frankl) 189, 198
Фрејзер, Џејмс Џорџ (James George Frazer) 321
Фројд, Ана 196
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 183, 187–192, 196, 198, 208, 214–216, 220, 226, 321
Фром, Ерих (Erich Fromm) 391
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 74, 83, 425

Х
Хабермас, Јирген (Jürgen Habermas) 378
Хадрович, Ласло 298
Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 377, 380, 418, 420
Хаксли, Олдус (Aldous Huxley) 387, 390
Халеви, Јехуда (יולה הדוהי) 429
Хач, Елвин (Elvin Hatch) 391
Хаџић, Антоније 441
Хаџић, Јован 441
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 426, 428
Хелдерлин, Фридрих (Friedrich Hölderlin) 405, 406
Хемингвеј, Ернест Милер (Ernest Miller Hemingway) 265, 387, 390
Херберт, Збигњев (Zbigniew Herbert) 388
Хердер, Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 148, 149, 230, 294, 330
Хесе, Херман (Herman Hesse) 201
Хобсбаум, Ерик (Eric John Ernest Hobsbawm) 150
Хомер (Ὅμηρος) 129, 325, 330, 335, 339, 342, 419, 428
Хофер, Ерик (Eric Hoffer) 391
Хофмајстер, Герхард (Gerhard Hoffmeister) 153
Хофман, Ернст Теодор Вилхелм (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) 201
Христић, Јован 16, 27, 45, 176, 178, 179, 181, 358, 365, 367, 370, 387, 462, 466, 467
Хусерл, Едмунд (Edmund Gustav Albrecht Husserl) 180

Ц
Цамблак, Григорије 292
Цар, Марко 443
Цвијић, Јован 31–34, 36, 197, 445
Црнчевић, Брана 369
Црњански, Милош 135, 136, 205, 208, 222, 277, 279, 280, 354, 355, 363, 405, 429, 431, 444

Ч
Чајкановић, Веселин 196, 197, 320–322, 325, 331, 445
Чаплин, Чарли [Чарлс Спенсер] (Charles Spencer Chaplin) 414
Чиплић, Милоје 354, 445
Чистов, Кирил Васиљевич (Кирилл Васильевич Чистов) 326
Чолаковић, Родољуб 132
Чуанг Це (莊子) 388

Џ
Џаџић, Петар 27, 45, 465, 467
Џејмс, Хенри (Henry James) 254
Џојс, Џејмс Августин Алојзијус (James Augustine Aloysius Joyce) 201, 254, 255, 387

Ш
Шалабалић, Радмила 386
Шамисо, Аделберт фон (Adelbert von Chamisso) 361
Шафарик, Павле Јосиф (Pavel Jozef Šafarik) 400, 402
Шекспир, Виљем (William Shakespeare) 185, 191, 193, 195, 251, 388, 390, 399

Шели, Мери (Mary Shelley) 405
Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 149,
Шимић, Антун Бранко 351
Шкловски, Виктор Борисович (Виктор Борисович Шкловский) 265–267, 270–274, 276, 279, 280, 282, 388
Шкреб, Зденко 263, 264, 265
Шлегел, Аугуст Вилхелм фон (August Wilhelm von Schlegel) 149
Шлегел, Карл Вилхелм Фридрих фон (Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel) 159
Шмаус, Алојз (Alois Schmaus) 324, 344, 425
Шолем, Гершом (גרשום שלום) 388
Шолохов, Михаил Александрович (Михаил Александрович Шолохов) 389
Шоп, Љиљана 46,
Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 201, 221, 433
Шпадијер, Ирена 310
Шпицер, Лео (Leo Spitzer) 261
Штрих, Фриц (Fritz Strich) 149
Шусторович, Евгениј Мерович (Евгений Меерович Шусторович) 133
Шутић, Милослав 176, 180, 262, 463, 466, 467

СРПСКА КЊИЖЕВНА КРИТИКА
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Издавач
Институт за књижевност и уметност
Београд, Краља Милана 2
www.ikum.org.rs

За издавача
Весна Матовић

Лектура, коректура, индекс имена
Кристијан Олах
Јана Алексић

Тираж
300

Припрема и штампа
Чигоја
ШТАМПА
e-mail: office@cigoja.com
www.chigoja.co.rs

ISBN 978-86-7095-195-2

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09”19”(082)

СРПСКА књижевна критика друге половине XX века : типолошка проучавања / уредник Милан Радуловић. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2013 (Београд : Чигоја штампа). - 483 стр. ; 25 cm. - (Годишњак / Институт за књижевност и уметност ; 25. Серија Ц, Теоријска истраживања ; књ. 15)

”Зборник је резултат истраживања на пројекту ’Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика’” --› стр. 4. - Тираж 300. - Стр. 9-10; Уводна напомена / уредник. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз поједине радове. - Summaries. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-195-2

а) Књижевна критика - Србија - 20 в - Зборници
COBISS.SR-ID 199305228