НЕНАД СТАНОЈЕВИЋ

ЛИЧНИ БОЛ ВЛАДИКЕ ДАНИЛА

„Модеран филозоф који се никада није осјећао
као шарлатан тако је плиткоуман да његово дјело,
вјероватно, и не заслужује да се чита.”
Лешек Колаковски

Кад је Лешек Колаковски исписао ове речи на почетку своје студије под насловом *Ужас метафизике*, његово сазнање сумње у сопствене речи тражило је, вероватно, да буде подигнуто до нивоа услова било каквог сазнања уопште. Тако је не без намере и реч *вероватно* заслужила место између зареза. Она је омогућила аутору заштиту од плиткоумности, док је читаоца позвала да сумња заједно са аутором и/или да сумња у аутора. Зашто овакав почетак текста о Његошевом књижевном делу? Они који сумњају, они нису сами, њих огледала не плаше, рекао нам је Киш. Писати о самоћи кад се говори о Његошу може се из угла његове личне самоће, али оног момента кад формалне карактеристике укажу на још једно шире схватање самоће, постаће јасна грандиозност дела које је пред нама. Овде ће нам тема бити *Горски вијенац*, јер, чини нам се, његове формалне карактеристике одају колебања која је као владар имао и продубљују проблеме са којима се као државник сусретао у својој самоћи.

Мисли о формалним карактеристикама *Горског вијенца,* без обзира на то са којих су позиција кретале, долазиле су до решења која нису могла дати свој однос са делом без остатка. То није само питање успеха анализе, плаузибилности њеног метода, то је пре свега питање разумевања специфичног односа дела, у свој његовој комплексности, и ауторове позиције као владара Црне Горе. Неуспелом се може сматрати анализа која даје легитимитет жељи

да се кажу одређене ствари о ауторовом свету, било од стране писца, било од стране тумача дела. Таква жеља, колико год да се чини делом анализираног текста, своју енергију налази ван самог дела, а у дело улази под руку са анализом и умањује вредност текста. Његошев однос према тексту је значајнији за посматрање његове политике од самих политичких одлука које је доносио, јер открива *голу душу песникову* (Црњански). Наравно, не у оном смислу који би књижевност представио као пуки полигон за испробавање политичких идеја. Књижевни свет је идејно и мисаоно савршенији од политичког. Профаност политичке стварности је доказ супериорности књижевне мисли. Оно што књижевност чини у исто време и рањивијом и снажнијом, јесте њена метафоричност, избор теме и формалне карактеристике.

Формална организација *Горског вијенца* опире се сврставању у оквире одређеног жанра, као што се и његов аутор не може уклопити само у духовни оквир епохе којој је припадао. Дело ће се опирати *каузалном принципу* (П. Поповић), као што ће надрасти и *тематски принцип* (Ј. Деретић). *Каузални принцип* тражиће везу сцена у линеарној конструкцији, због чега ће видети поједине сцене као самосталне – „епизоде" које су ван основног тока радње и главне теме. *Тематски принцип* ће покушати, са становишта теме, да афирмише оно што *каузални принцип* сматра основним разлогом због којег је композиција *Горског вијенца* „пропала" – то је самосталност појединих сцена. Темпоралност, коју овде жели *каузални принцип,* не дозвољава му обухватнију слику на простор *Горског вијенца*; *тематски принцип* види управо укидање темпоралности и релативну самосталност појединих сцена као битан структурални елеменат у изградњи дела. Међутим, корак даље који прави *тематски принцип* у односу на *каузални принцип* довешће га у позицију да синтезу поверава читаоцу, не налазећи начина да другачије оствари повезаност појединих сцена.

За своју аргументацију теоријска мисао је тражила енергију ван самог дела. То је резултирало или лошом оценом композиције, као што је то у случају каузалног принципа, или учитавањем сувише апстрактног књижевног модела у дело. Од читаоца се захтева или да прати тему, а да занемари композицију, или да поједине сцене, читајући их као самосталне, накнадно у свести уткива у целину. Несхватање поруке коју нам је кроз време послао Његош, говори о нама, не о делу. Зато ће свака анализа говорити управо о нама, поводом дела. Грешке које ће направити оба поменута принципа, а то је разлог због којих ће они накратко бити предмет ове анализе, јесте захтев који су упутили делу. Оба

принципа захтевају од дела да говори језиком профане стварности о тој стварности, уместо да се дозволи делу да проговори аутентичним гласом о тој опскурној стварности.

КАУЗАЛНИ И *ТЕМАТСКИ* ПРИНЦИП

Анализирајући улогу појединих епизода у делу, Павле Поповић у својој књизи *О Горском вијенцу* каже да је композиција *Горскоī вијенца* „добра у детаљима", али

> ... композиција у целини далеко је од тога. Његош ју је покварио уносећи сликање обичаја. Да је остао само на излагању догађаја, била би добра. Овако, са тако рећи *две* тежње, које су му – и то можемо рећи – *обе* биле драге и између којих је неодлучно оклевао и за обема се поводио, он је композицију упропастио. Сцене су нарасле несразмерно и прошириле се уплетањем излишних епизода до недопуштених граница, дигресије су преплавиле дело, споредности заклониле оно што је главно, екскурсије од предмета сакриле предмет који ни иначе није био увек Бог зна како истакнут, и цела ствар је испала тако да се оно што је најглавније у њој, често врло слабо види. Двострукост концепције можда је највише учинила да композиција пропадне, и композиција одиста не ваља.[1]

Рецепција је у овом случају желела каузалност, по реалистичком концепту организовања књижевног дела. Као резултат таквог читања појављују се самосталне целине, а затим, парадоксално, анализа оцењује високом оценом тему *Горскоī вијенца,* без обзира на „пропалу" композицију. Поставља се питање да ли се може знати шта је заправо тема, уколико нас композиција није у њу увела? Дакле, Павле Поповић овде говори о жељама, и то оним које он сматра ауторовим. Тако да би се његова оцена могла свести на следеће: оно што је аутор хтео да каже није рекао добро. Све то захваљујући сценама које су одрекле послушност жељи, коју Поповић сматра ауторовом. У књизи *Комūозиција Горскоī вијенца,* Јован Деретић нуди један други приступ Његошевом делу. Било је потребно вратити на неки начин поменуте отуђене сцене у корпус дела. Теоријска мисао, прихватајући поједине сцене као самосталне у односу на целину, инсистираће тако, по *ūемаūском ūринциūу,* на накнадном повезивању тих „епизода" у композицију дела, у једну вертикалну мисаону конструкцију:

---

[1] Павле Поповић, *О Горском вијенцу,* Октоих, Подгорица 1999, 63.

Композиција *Горскоī вијенца* произилази из тематског а не из каузалног принципа. То није сижејна композиција заснована на узрочно-последичним односима међу догађајима него тематска композиција која се темељи на односима самосталних целина.[2]

И Деретић ће, као и Павле Поповић, у анализи кренути од теме, односно од онога *шīа је īисац хīео да каже* – али овај пут да би се оправдала композиција. Разлика ће се огледати, између осталог, и у прихватању позиције самосталности одређених сцена. Читајући дело по каузалном принципу, Павле Поповић поједине сцене назива „епизодама", „дигресијама", док Деретић, читајући дело у „вертикалној повезаности", интензивира појам епизоде и дигресије до „самосталне поетске целине".[3] Тако ће Јован Деретић доћи до композиционог оправдања, сажимања оне *две īежње*, како их дефинише Поповић, тежње за сликањем „догађаја" и „народа", у једну тежњу;[4] међутим, *усīех* у одбрани композиције значиће пораз на идејном плану дела. Линеарним, каузалним читањем *Горскоī вијенца,* Павле Поповић заиста види поједине сцене као одвојене од целине, на „штету главне радње"; међутим, такво читање дозвољава дубљу смисаону повезаност „две тежње" о којима говори. Дело тако код Поповића још увек чува, осим оних отуђених епизода, компактност и идејну усмереност. Вертикалним, тематским читањем *Горскоī вијенца,* поједине сцене се издвајају из комплекса дела и добијају „илустративну" улогу, а интензивирање појма епизоде до самосталне поетске целине до краја укида *īосīојање хоризонīале*, како ће то рећи Деретић. На тај начин, оваквом одбраном композиције, дело се расплињава и кључ за разумевање остаје у апстракцији, јер нема ослонац и кохезивни елеменат у делу.

Управо због тога што је тематска страна догађаја толико наглашена остао је запостављен моменат њихове формалне преобразбе, те се процес обликовања дела одвијао у другом правцу. Његош није *историческо собиīије* фабуларно трансформисао већ га је поетски надоградио. Сваки моменат збивања био је повод за полете навише, у област мисли и поезије. Притом се нит збивања стално кидала, те уместо јединственог догађајног тока, имамо низ самосталних поетских целина. Догађаји у *Горском вијенцу* добијају

[2] Јован Деретић, *Комīозиција Горскоī вијенца,* Октоих, Подгорица 1996, 139.

[3] Исто, 105.

[4] Павле Поповић, *О Горском вијенцу*, 61.

пуни смисао и оправдање тек у тој вертикалној повезаности са својом мисаоно-поетском надградњом. Са тог новог становишта непостојање хоризонтале, сижејне повезаности не мора више изгледати као слабост; напротив, оно се јавља као посебан феномен дела који има одређену функцију и значење у склопу целине.[5]

И када је у каузалности, битном обележју реалистички моделираног дела, видела препреку за уобличавање *Горскоī вијенца*, теоријска мисао се није одрекла веродостојности, историјске тачности као доминантног принципа грађења дела. У другом принципу, иако се лишио каузалности, нису се заборављале хронолошке непрецизности. Историзам који се намеће *Горском вијенцу* као хеуристички кључ, у други план ставља само дело, песничку визију, и креће у анализу из позиције која се налази ван дела. Заборављаће се на једно битно обележје епохе, значајно такође и у градњи Његошевог дела – то је романтичарско осећање сопствене личности. Специфична позиција на којој се као уметник нашао, позиција владара, учинила је његово осећање сопствене индивидуалности посебним, што је као резултат дало и посебну формулацију те индивидуалности.

СВЕТ СИМБОЛА ЈЕ ПРОСТОР САМОЕКСПЛИКАЦИЈЕ

Иако наглашава да је искључиво одбрана од турског феудализма и борба против потурица она главна „центрипетална сила" која држи слике и сцене *Горскоī вијенца* на окупу и чини од њих целину, Миодраг Поповић наговештава могућност једног другачијег кохезионог елемента – можда значајнијег, од свега до сада наведеног, у рецепцији овог Његошевог дела:

Као и Његош, и владика Данило се у спеву не јавља често. Ми га не видимо у свим сценама *Горскоī вијенца*, али зато осећамо његово духовно присуство у оном што други говоре, мисле и раде. Реч владике Данила је пресудна. Као и Његошева у животу, и она се у спеву надалеко чује и слуша, живи у свести јунака и онда када владика није присутан на самој сцени.[6]

Миодраг Поповић је дозволио рецептивној свести извесно *осећање* духовног присуства владике Данила и у сценама у којима овај није физички присутан. То ће бити наговештај могућих

---

[5] Јован Деретић, *Комūозиција Горскоī вијенца*, 105.
[6] Миодраг Поповић, *Цеūињски боник*, Рад, Београд 1984, 103.

тектонских поремећаја на плану смисла дела; међутим, Поповић застаје код ефекта, недоводећи га у везу са композицијом. Оваква оцена је остала само у наговештају. Не само да реч владике Данила „живи у свести јунака", како то каже Миодраг Поповић, него та реч живи и у свести читаоца *и онда када владике нема на самој сцени*. И још више, читалац одмерава прочитано, речено у делу, у односу на духовни хоризонт владике Данила. Јер, немогуће је да тај глас осећају јунаци а да га не осећа читалац. Међутим, како се постиже такав ефекат? За тренутак ћемо одложити директан одговор на то питање. Са разлогом, јер желимо да се одговор понуди сам.

Пошто је истакао да се лик владике не појављује често, Миодраг Поповић затим утврђује владичино духовно присуство у свакој сцени. Аутор то објашњава ауторитетом владике као кључне личности у тадашњој Црној Гори. Међутим, такво једно читање – читање у којем је владика главни актер дела[7] – долази нам пре свега из композиције дела. Почињући дело монологом свога владике, монологом који истиче владара упућеног у сопствену и историје европских народа, са посебним освртом на сопствени политички тренутак, Његош га склања са сцене, правећи на тај начин контраст у односу на остале ликове дела, који немају ни изблиза толико широко перцептивно оруђе. Издвајајући свог главног јунака, склањајући га са сцене, Његош владику не уклања из свести читаоца. Јер више ниједан јунак неће успети да нас увуче у сопствени унутрашњии свет. Као резултат постиже се идеализација главног јунака,[8] и, истовремено, владика постаје фокусна

---

[7] Главни актер у смислу да је свака сцена виђена кроз његову оптику. Јасмина Лукић у тексту *Ноемис између мита и историје* наводи речи Shlomith Rimmon-Kenan из књиге *Narative fiction, contemporary poetics*: „Прича је представљена у тексту посредством неке *перспективе, угла гледања,* које вербализује приповедач, али који не морају нужно бити његови ... следећи Женета, ја то посредовање називам *фокализација*."

[8] Занимљиво је овде упоредити како је Хелдерлин писао о сличном проблему „изостављања" Ахилеја из сцена у Хомеровој *Илијади*: „Радујем се да си говорио о Ахилу. Он је мој најомиљенији од јунака, истовремено јак и благ, најсавршенији и најпролазнији цвет у свету јунака, по Хомеру рођен да не живи дуго, управо зато што је тако леп. *И готово пожелех помислити да му древни песник допушта да се тако мало појављује на делу, и оставља друге да лармају, док његов јунак седи под шатором, само зато да би га што је могућно мање профанисао у гунгули пред Тројом.* О Одисеју је могао да исприча мноштво ствари. Овај је ђеп пун ситниша који се да бројати надугачко; али, када је реч о сувом злату, с бројањем је брже готово ... Узми древне госпаре, Агамемнона и Одисеја, и Нестора, с њиховом мудрошћу и лудошћу, узми лармаџију Диомеда, Ајанта заслепљеног махнитошћу, и упореди их са генијалним, свемоћним, меланхолично благим божјим сином, Ахилом, с тим *енфанти гате* природе, и погледај како га песник, тог младића лавље снаге, пуног духа и љупкости, смешта између прерано сазреле памети и сировости, па ћеш открити чудо уметности у Ахиловом

тачка, јер од тог момента организација текста се чита по вертикалном кључу. Међутим, свака сцена добија свој потпун изглед тек пошто је нијансирана погледом владике, тек пошто је читалац као преломљену види очима владике Данила, а тако нам сваки сегмент дела истовремено говори и о духовној борби владара Црне Горе. Оваква организација текста је резултат намере аутора, а своју подршку налази и у организацији друштвеног живота племенске Црне Горе, у којој је владика и иначе фокусна тачка. Специфична субјективна перцепција догађаја чврсто држи на окупу све сцене дела и помера тежиште са теме ка владици Данилу, са теме која је под своје узела и изједначила све јунаке дела, ка теми коју пратимо кроз духовну и интелектуалну оптику владике Данила. Читалац се не везује за владику Данила зато што је он владар, па је као такав испред свих, или зато што је Његош пренео одређену дозу сопствених осећања и размишљања у свог јунака, него, још више, због композиције самог текста – композиције која изазива све ове утиске. Бахтиново тумачење Бајроновог романтичарског света може послужити бољем размевању Његошевог поступка.

> Основна особина Бајроновог стваралаштва је оштра разлика у сликању главног јунака у односу на друге личности. Бајрон слика јунака лирски, изнутра, друга лица слика епски, она живе спољашњим животом... Зато нас јунак привлачи, остала лица видимо.[9]

Зато ће Перо Слијепчевић рећи да нас такав јунак, као што је владика, привлачи. Он ће међу првима истаћи владику Данила као главног јунака дела анализирајући ефекат који остављају ликови *Горског вијенца* на читаоце:

> Резоновање игуманово, ма како да је дубоко, не предобија нас уметнички, јер је и одвише смирено, самопоуздано. Поред њега је Данило млад и осетљив, нежан и несигуран, који се у основи слаже са старцем, али се још колеба. Он се пред нама крши, мучи на мукама, ужасава од покоља, боји се да не изазове још већу несрећу. Он је сазвао главаре на збор, од његове коначне речи све зависи, на њему је одговорност. Обузет сумњама и црним мислима он је готово кроз цело дело као у неком трансу, говори сам са собом као

карактеру ... *Идеално биће није смело да се појави у свакодневљу...*" Фридрих Хелдерлин, *Нацрти из поетике,* „Братство јединство", Нови Сад 1990, 30.

[9] Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, „Светови", Нови Сад 1991, 29.

да не види људе око себе. Ето тако мисао везана са срцем, таки мислилац-мученик осваја нашу симпатију.[10]

Перо Слијепчевић истиче сумњу. Сумња је, то знамо од Киша, *најдрагоценији интелектуални компас*. Међутим, схвативши владику Данила као главног јунака у комплексу свих личности *Горског вијенца*, Перо Слијепчевић у наставку текста говори о недостатку трагичног, иако је претходно побројао извесне елементе који поседују трагички потенцијал. Анализирајући ефекте који на читаоца остављају ликови *Горског вијенца*, Перо Слијепчевић се неће бавити узроцима који доводе до оваквих односа међу ликовима. *Хамлетовска разговорност* јесте одлика која владику Данила повезује са Шекспировим јунаком, тако да ће Перо Слијепчевић упоређујући их, констатовати разлику:

Хамлет је од свог личног бола изаткао слику људства уопште; а Данило, из слике људства свој лични бол.

Дакле, сумња је оно што издваја Хамлета. Сумња је и успостављање дијалога са сопственом ограниченом перцепцијом какву има човек. Сумња је, онда, та која нас везује за јунака. Ако прихватимо чињеницу да је фокализација део структуре овог дела онда ће нам звук речи које изговара Игуман Стефан бити другачији, јер бива преломљен кроз интелектуални хоризонт владике Данила; као ефекат се дешава оно што Перо Слијепчевић наводи да владика *осваја нашу симпатију*, а *резоновање игуманово,* не само да је *одвише смирено, самопоуздано,* него бива помало и иронизовано самом опаском владике Данила о старчевој *загрејаности* вином:

Добра ватра, а још боље вино;
Мало си се, ђедо, угријао,
Па пречишћаш свијет на решето!

Дијалошки однос „самосталних целина" даје духовни профил средине кроз интелектуалну оптику несумњивог главног актера дела, владике Данила. На тај начин Његош нам посредно слика и лик самог владике. „Историческо событије" означава жељу да се створи утисак аутентичности догађаја, чиме је субјективна перцепција догађаја и читавог духовног контекста

[10] Перо Слијепчевић, „Његош као уметник", прештампано из *Јужног прегледа* бр. 3, 4, 5, 6 и 7, Скопље 1934.

објективно дата читаоцу. Увођењем рецептивне свести у дело кроз психолошку и интелектуалну визуру владике Данила, Његош усмерава читаоца тако да овај и у тренуцима у којима владика не износи директно своје мисли и осећања, ишчитава догађаје његовим погледом и на тај начин „полемише" са сваким актером понаособ. Духовна ширина коју дело тако шаље читаоцу је уметнички и етички снажнија. Погрешно би било инсистирати на Његошевој жељи да се идентификује са ликом владике Данила, иако му је сопствена позиција владара дала увид у муке владара притешњеног између свих који не сумњају у своје поступке. Владара који је притешњен између спољашњег и унутрашњег притиска.

Такође, и функција „прозних одломака" не исцрпљује се само у штуром опису сцене, какву улогу у драмама имају ремарке; такви прозни одломци овде имају сугестивнију улогу. Они ће сценама у *Горском вијенцу* давати емоционални оквир, упућивати на одређено емоционално сенчење дијалога. У том смислу, у праву је Јован Деретић када тврди да би се њиховим изостављањем не само изгубило на јасности, него и на смислу. Већ овакво посматрање прозног текста као елемента у структури *Горскоī вијенца,* још један је разлог за удаљавање од жанра драме и наводи на једно субјективније перцепирање Његошевог дела. Тек у дијалошком односу прозног текста и дијалога у могућности смо да ишчитамо укупност емоционално-филозофског у делу. У два наврата ће Његош прозним одломцима сугерисати „самоћу" владике Данила. Први пут на почетку дела, пред први монолог, а затим други пут пред монолог на скупштини, кад Његош сугестивније боји владичин монолог – „међу свима као да је сам", каже Његош за свог јунака.

У првој сцени дела Његош ће дати основне психолошко-филозофске контуре значајне за рецепцију дела. Та сцена се састоји из првог монолога владике Данила – монолога који је уоквирен одредницама: *īлухо доба ноћи, свак сīава,* а затим, пред сам монолог, будни владика говори *сам собом.*[11]

После монолога владике Данила читамо реплику Вука Мићуновића која остаје без одговора. За ту сцену Павле Поповић каже:

> У тој првој појави Његош није хтео само да представи први момент радње, него је хтео да да и шире значење радњи спева, већу

[11] „... не спавати, не значи само победити физички умор, него је ту и доказ о душевној снази. Остати *будан*, бити свестан, бити присутан у свету духа. Исус је непрестано заповедао својим ученицима да бдију." Мирча Елијаде, *Миī и збиља,* Матица хрватска, Загреб 1970.

важност, опсежнији карактер, и да је доведе до ступња једне синтетичне експозиције целог спева, ако се тако може рећи.[12]

Осећајући њену самосталност и прекид који настаје после реплике Вука Мићуновића, Павле Поповић тачно дефинише улогу овако организоване сцене. Она представља истовремено и увод и духовни оквир читавог дела. Тако се може објаснити и функција оних „епизода" у комплексу *Горскоī вијенца* о „призорима из народног живота" (Ј. Деретић). Превиђање овакве формалне организације наводи Јована Деретића да у тим сценама и дијалог види без компоненте драмског:

Говор и акција теку понекад паралелно и међусобно се прожимају, нпр. у призорима легања и гледања у плећа. Међутим, дијалог ту има више дескриптивно-илустративни него драмски карактер, служи више сликању народних обичаја и веровања него откривању драмске радње.[13]

Народни обичаји, веровања, психолошки профили ликова, песме кола, дати објективно, у форми дијалога, као средства хеуристичког, преломљени кроз духовну призму владике Данила још јаче и сугестивније дају сам лик владике. Дефинишући ове сцене као „самосталне поетске целине", Деретић жели да их „врати" у оквире дела дајући дијалогу тих сцена „дескриптивно-илустративни" карактер. Остаје нејасно коме и о чему тако организоване сцене реферишу, ако им *оīкривање драмске радње* није циљ. Посматрајући дијалог погледом владике, дијалогу *Горскоī вијенца* се враћа онај „акциони моменат", за који Деретић тврди да је сведен на најмању меру, а радња и драмски сукоб се померају ка личности владике Данила. Догађаји у делу, перципирани духовним ставом владике, добијају свој коначан облик тек у рецептивној свести и откривају свој пуни драмски потенцијал.

После уводне сцене и монолога владичиног, поједине „самосталне поетске целине", као што је она сцена „гледања у плећа", неће имати „илустративни карактер" по тему, него ће кроз поглед владике добијати опорији тон и говорити о интелектуалцу...

Његош је свој народ и земљу волео као што се воли оно што вам је дало све, али вам узело слободу. Као дужност и брига је Црна Гора притискивала га кад је био у земљи, као проклетство

[12] Павле Поповић, *О Горском вијенцу*, 41.
[13] Јован Деретић, *Комīозиција Горскоī вијенца*, 112.

и ланац вукла се за њим свугде. У Неапољу, Омер паша му је у глави и на уснама; робовање Срба га кињи; (Ала се ми Срби наробовасмо!) За тренутак се ослободио од свега кад је сишао под земљу, у затрпани град Помпеја, у време пре Христа кад још Турци и Црногорци, Венеција и Аустрија нису били, и ту је из слободе конциповао нешто што је несравњено ближе поезији уметничкој него простонародној. Он се зачас уживљује у крај, људе, психу, историју која није црногорска, и гради, мртав болестан, једну од најлепших поема. Чим изађе, опет је роб земље, дужности, звања и сама себе...[14]

... Истичучи у први план Његошев однос, или према непријатељима споља, или према свим проблемима који су га сналазили од стране сопственог народа, и самоће као последице тих проблема, занемарује се оно што јесте суштински књижевно у његовом делу, а то је песничка визија света у својој укупности и самоћа, филозофско осећање, као покретач.

* * *

Каузални принцип, имајући пред очима реалистичку књижевност, својим читањем *Горског вијенца* установио је несклад између „хоризонтале дела" и његових „епизода". *Тематски принцип,* свестан да постојање хоризонтале, о којој говори *каузални принцип,* значи заправо губитак кохерентности дела, настоји да дисквалификује такво постојање хоризонтале повећањем заокруженості појединих сцена, да би нашао начин да делу врати кохерентност. Као резултат појављују се самосталне целине чија се синтеза очекује на крају. Оваквим читањем, постиже се поетска заокруженост појединих сцена које нису контаминиране неком мишљу, него свака за себе говоре својим песничким језиком; међутим, са становишта целине оне на тај начин не могу проговорити читаоцу другачије него илустративним тоном. Освојену заокруженост појединих сцена у поетском смислу *тематски принцип* не успева да пренесе и на поље идеја. Парадоксално, жеља да се целине повежу претвара се у још снажнију расплинутост која прети да уруши читаво дело.

Првом сценом, монологом, ми улазимо у унутрашњи свет владике Данила и од тог момента нас он не пушта, јер саосећамо са њим, његовим очима посматрамо дешавања на сцени. Дијалог

[14] Исидора Секулић, *Његошу књига дубоке оданости*, Сабрана дела, књига тринаеста, „Стилос", Нови Сад 2004, 466.

који ће читалац водити са сценама *Горскоī вијенца* омогућава истовремено сагледавање и дијалог лирског, унутрашњег света владике Данила и његовог епског света, света спољашњости. Остајући на површини, како је то тумачила досадашња теоријска мисао, губимо из вида целину свих јунака. Јер на овај начин, ми видимо и све остале јунаке комплетније, видимо их очима Даниловим.

У том смислу је погрешио и Радомир Константиновић читајући дело као песму *роду и за род*. Она то јесте, али у једном другом контексту. Она је песма роду и за род тако што је приказала род као у огледалу, тако што је истовремено и критика рода и разумевање, и слављење рода и његова клетва, од онога који му припада и који га воли.