КЊИГА LV СВЕСКА 2/2007.

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ОКО ИСТОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Студије и чланци: Др Виктор Савић, *Хиландарски устав и монах. Електронска писма за издавање средњевековних ћирилских споменика* 243 / Др Зорица Бечановић-Николић, *Бахтин и тумачења Шекспирових историјских драма: карневал и хетероглосија* 265 / Др Горана Раичевић, *Скерлићев историзам — век после* 289 / Др Радован Вучковић, *Леовчеве монографије о српским писцима 20. века* 303 / Др Шандор Пал, *Мађарске историје југословенске/српске књижевности* 327 / Др Радомир Ивановић, *Књижевно-историјски домети у српској и македонској науци о књижевности* 347 / Др Татјана Јовићевић, *Јаков Игњатовић или историја као антипод актуелног живљења* 363 / Др Драгана Вукићевић, *Поетичка самосвест епохе реализма* 385 / Мр Дејан Милутиновић, *Положај историје у интерпретацији књижевног текста* 411 / **Прилози и грађа:** Мр Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Песнички мостови Србије и Америке (преписка)* 423 / **Оцене и прикази:** Мр Слободанка Пртија, *Из античке епистолографије* 439 / Др Бојана Стојановић-Пантовић, *Естетика дијалога између истока и запада* 443 / Др Биљана Дојчиновић-Нешић, *Модернизам на свитку* 449 / Др Зорица Бечановић-Николић, *Пред изазовима компаратистике* 451 / **In memoriam:** Хироши Јамасаки-Вукелић, *Казуо Танака (1935—2007)* 459

МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК LV/2

МС

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82 (05)

МАТИЦА СРПСКА
1826

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—1994)
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995—1998)
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (1999—)

YU ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др СЛОБОДАН ПАВЛОВИЋ, др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ,
др ИВО ТАРТАЉА, др РОБЕРТ ХОДЕЛ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ПЕТА (2007), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

ОКО ИСТОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Студије и чланци

Др Виктор Савић, *Хиландарски устав и монах. Електронска писма за издавање средњевековних ћирилских споменика* 243
Др Зорица Бечановић-Николић, *Бахтин и тумачења Шекспирових историјских драма: карневал и хетероглосија* 265
Др Горана Раичевић, *Скерлићев историзам — век после* 289
Др Радован Вучковић, *Леовчеве монографије о српским писцима 20. века* . 303
Др Шандор Пал, *Мађарске историје југословенске/српске књижевности* . 327
Др Радомир Ивановић, *Књижевно-историјски домети у српској и македонској науци о књижевности* 347
Др Татјана Јовићевић, *Јаков Игњатовић или историја као антипод актуелног живљења* 363
Др Драгана Вукићевић, *Поетичка самосвест епохе реализма* 385
Мр Дејан Милутиновић, *Положај историје у интерпретацији књижевног текста* 411

Прилози и грађа

Мр Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Песнички мостови Србије и Америке (преписка)* 423

Оцене и прикази

Мр Слободанка Пртија, *Из античке епистолографије* 439
Др Бојана Стојановић-Пантовић, *Естетика дијалога између истока и запада* 443
Др Биљана Дојчиновић-Нешић, *Модернизам на свитку* 449
Др Зорица Бечановић-Николић, *Пред изазовима компаратистике* 451

In memoriam

Хироши Јамасаки-Вукелић, *Казуо Танака (1935—2007)* 459

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 2. св. LV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 26. фебруара 2007.

Штампање завршено новембра 2007.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.yu
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.yu

Стручни сарадник Одељења: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *Слободан Павловић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је Министарство науке Републике Србије

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

UDC 004.223.3:003.349.1
091=163.1„13”

ХИЛАНДАРСКИ УСТАВ И МОНАХ. ЕЛЕКТРОНСКА ПИСМА ЗА ИЗДАВАЊЕ СРЕДЊЕВЕКОВНИХ СРПСКИХ ЋИРИЛСКИХ СПОМЕНИКА

Виктор Савић

САЖЕТАК: У нашој су средини сазреле потребе за електронском старом ћирилицом, којом би се што целовитије транслитеровали стари српски и уопште стари словенски текстови. Палеографском анализом обухваћена је превасходно српска уставна писменост, али и писменост старословенског канона и других посебних редакција. Израђена су два сагласна писма, једно калиграфско у масном слогу (Хиландарски устав) и једно техничко у светлом слогу (Монах). Ова друга, „бела старословенска ћирилица”, оживљавање је замисли Стојана Новаковића да се сачини старословенски слог, који би се од грађанског разликовао само својим старим облицима, али не и дебљином. То електронско писмо у коначној верзији садржи 1920 једночланих словних и других знаковних карактера, док их је заједно с композитама 6397.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: старословенска ћирилица, електронско писмо, палеографија, устав (обични и насловни), курент и версал, лигатуре, надметнута слова, надредни знаци, интерпункција

Рана словенска писменост и њене редакцијске наследице биле су, за наша данашња схватања, врло сложене. Да би се графички преносиле у нашем времену, потребно је што више проникнути у оновремена начела, а све што је нејасно (или бар за нас несврховито) мора се доносити, колико се може, неизмењено, или упрошћено, уза сав опрез. Томе речито у прилог говоре, на пример, макар и површни увиди у стару интерпункцију, из којих је јасно да је имала друкчији инвентар и да се друкчије користила (Трифуновић 1981. и Маринковић 1981). Савремене пројекције неодрживе су у прошлости, па тако можемо рећи да су у тадашњој графији и ортографији важиле тенденције, пре него строги закони.[1]

[1] На пример, код нас се у већини издања испуштају надредни знаци, али се необразложено преноси „осмерично и” удружено с врахијом (данас тзв. „кратко и” /й/), вероватно зато што је у руској и у још неким савременим ћирилицама то посебно слово с јасном

За разлику од канонске писмености, која је доста кохерентна, касније редакцијске су због знатног територијалног проширења и временског удаљења, и пре свега фонетских промена које су нашле одраза у писању, као и због умножавања писарских скрипторија и скоро несагледивог увећања броја њених корисника, постале (у односу на њу и међу собом) доста хетерогене; за њих је немогуће говорити као о једном компактном систему, него пре о скупу с више подскупова. Практично се може говорити само о систему појединог писара у поједином рукопису, а све преко тога је апстракција која тражи посебан напор. Највећи проблеми су у превеликој варијантности и нестабилизованости, пошто се ради о трагању за индивидуалним гестовима писара, па је зависност од личне инспирације превисока; затим, шта третирати као случајну или небитну варијацију, а чему признати статус аутономног типа; шта чинити са хомографијом и с графичком синонимијом; колика фреквентност осигурава место у инвентару; где повући границу између устава и полуустава и да ли на њој стати; немогуће је прегледати све рукописе јер су многи заувек пропали, али и они што су остали веома су многобројни и разасути по свету, што тражи једну синхронизовану акцију широких размера за коју засад нема капацитета, итд. Зато је немогуће сачинити електронско писмо (преносиви медиј) које би у целости функционисало као сасвим усаглашен систем за све редакције, али се не сме ни одустати. Такво једно писмо мора постојати да би се осигурала конвертибилност из једне у другу научну средину. Кључан је инвентар (који је нужно отворен), односно начин на који он функционише, док је његова физиономија ствар сваке средине понаособ: свугде се могу узимати различити модели, који достојно репрезентују редакцијска достигнућа дате културе.

Наше потребе за електронским писмом далеко превазилазе давно познати азбучни садржај канонских споменика који се уредно понавља у свим старословенским уџбеницима,[2] а чудно је и то што наши уџбеници историје језика остају у тим тесним оквирима, вероватно пошто се њихови аутори нису бавили палеографијом. И тако нам је измицао погледу редакцијски живот ћирилице (пре свега српска редакција) који је дуже трајао и који је много боље посведочен. А затим, ту су и изразите правописне промене, каткад и читаве револуције, које су се одражавале не са-

---

фонетском вредношћу (вид. нарочито радове историчара и других који нису филолози, нпр. Законик); али у савременим писменостима ту су на снази егзактна правописна правила каква нису могла бити формално прописана у старој писмености — док је данас таква употреба регуларна, у прошлости је она могла бити само тенденција и зато не изненађује када у објављеним рукописима таква комбинација уопште нема очекивану вредност. Закључак је да надредне знаке треба паметније доносити, кад се већ проводи селекција, или их не треба преносити уопште.

[2] Интересантно је да је у најстаријим глагољским рукописима заједничких само 36 слова, и то без неких прејотованих и грчких (Ђорђић 1990: 24), која се уредно мало касније јављају у ћирилици с изузетком „ђерва" који се умеће у уобичајени списак из српске ћирилице, ради транслитерације глагољских текстова. Број од 38 слова првобитне азбуке који се помиње у сачуваним преписима расправе *О писменима* Црнорисца Храбра ипак је, изгледа, некритички преузет из извесних грчких извора о постању њиховог алфабета (Ђорђић 1990: 17).

мо на графичку дистрибуцију, него и на сам садржај (Мошин 1963). Различити жанрови и различити медији у којима се писменост реализовала битно су утицали на морфологију писма.

*

Почетком септембра 2003. године братство манастира Хиландар (пре свега отац Јосиф, ризничар) обратило се Зорану Костићу, типографу, са захтевом да сачини ћириличко електронско писмо за репродукцију српскословенске писмености (до тог су се момента служили неадекватним фонтовима). У рад се кренуло кроза сарадњу с проф. Димитријем Стефановићем, али су ускоро стручни сарадници постали проф. Ђорђе Трифуновић и Виктор Савић.[3] Од почетног захтева за српскословенским ћириличким фонтом само златног периода замисао је драстично проширена хронотопски — решено је да се обухвати и старословенска писменост, али и стара српска до свог одумирања, и писменост других редакција (колико је могуће пратити у нама доступној литератури и грађи); одлучено је да се удовољи битно ширим, сазрелим потребама српске филологије.

За модел је одабрано Четворојеванђеље патријарха Саве из хиландарске ризнице, писано између 1354. и 1375. године.[4] Књига је изведена уставним писмом треће четвртине XIV века и српском редакцијом рашког правописа, на пергамену, са 330 листова димензија 295x220 mm (Богдановић/Медаковић 1978: бр. 13). У овом важном рукопису налазе се изузетне заставице с медаљонима у којима су префињене минијатуре с ликовима све четворице јеванђелиста, затим раскошни иницијали, и златопис (Радојчић 1950: 31 и т. XII, Радојчић 1955: 167—168. и сл. 12). Утврђено је и да се писар, иначе изврстан калиграф (и то један од најтраженијих — унајмљивали су га чак један цар и један патријарх), звао Симон, односно Симеон (Харисијадис 1972: 219). Мара Харисијадис је палеографским путем утврдила да је он израдио чак девет књига,[5] изузетно значајних по писму и ликовном украсу на словенском југу у своме времену: пет их је српских, четири су бугарске (Харисијадис 1972: 215—219).[6]

---

[3] В. Савић је интензивно трагао по рукописима и литератури за свим графичким решењима која би се применила у овом електронском писму, а проф. Ђ. Трифуновић је давао палеографске сугестије за коначан изглед електронских графема на основу свог огромног научног искуства. З. Костић је из тог материјала изводио електронско писмо.

[4] Избор је чињен искључиво у оквиру хиландарске збирке јер се располагало ваљаним скеновима само одатле; у исто време, рукописи настајали на Светој Гори имали су велик престиж у српској средњевековној култури.

[5] Луција Черњић је Симеона идентификовала и у једној крађој секцији као помоћног писара у изборном јеванђељу рађеном за Николу Стањевића, које је, такође, изузетна књига (Черњић 1981).

[6] Само у Хиландару три су његова рукописа: поменуто четворојеванђеље (бр. 13), Праксапостол монаха Атанасија из 1356. године (бр. 46), и још једно четворојеванђеље из средине XIV века (бр. 17), из којег су отргнути сви листови с минијатурама. Од бугарских су рукописа најважнији Четворојеванђеље цара Ивана Александра из 1356. године (Британски музеј у Лондону Add. MS 39627) и Томићев псалтир из 1360—1363. године (Историјски музеј у Москви, бр. 2752).

Сл. 1. Четворојеванђеље патријарха Саве, Мт 1,1—3, л. 9

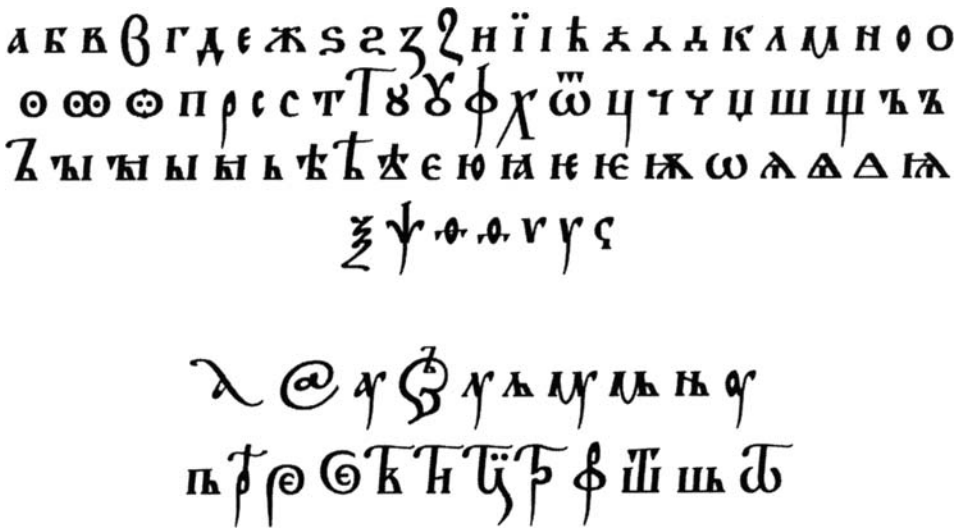
Сл. 2. Електронско писмо „Хиландарски устав”

Наш се поступак пресликавања јасно види на првим двема илустрацијама, где најпре дајемо текстуални блок с почетка Јеванђеља по Матеју 1.1—3 (л. 9) из Четворојеванђеља патријарха Саве (без минијатуре), а потом исти текст сложен нашим електронским писмом.

У првој смо фази сачинили електронско писмо „Хиландарски устав” које је реплика Симеоновог потеза из поменутог Четворојеванђеља патријарха Саве, у намери да се удовољи нарочитим потребама Хиландара и Српске цркве и српске културе уопште. Оно је, стога, свечано, масно (болдовано), благо укошено, са слободним облицима који могу излазити из реда. У његов је садржај ушао целовит инвентар из скенираног рукописа (па отуда и неке појачано палеографске форме), али нужно и све што је недостајало до пуног старословенског канона и зреле српске редакције (до 15. века) како би се њиме елегантно могла изводити критичка издања у складу с традицијама српске школе. Наш је рад пролазио кроз више развојних верзија, а стали смо на петој.

Графичку смо целину из техничких разлога разлучили на два већа дела — курент и верзал (за комотан рад у рачунару потребне су одвојене тастатуре), што је крајње условно, будући да се овде заправо ради о обичном и насловном уставу.[7] Обични се устав изводио слободније, а насловни се упорније држао дволинијског система; он се изразито јавља у насловима целина, владарским потписима и натписима, без нужне калиграфске обраде (Ђорђић 1990: 99), те га Петар Ђорђић назива „натписним писмом” (47).

У куренту тако дајемо око 50 стандардних слова, уз висока слова из редова карактеристичних за одабрану књигу (в, ꙁ, т, ъ, ѫ), и уз неке сит-



Сл. 3. Хиландарски устав — курент

[7] Старословенска канонска и редакцијска писменост нису разликовале велика и мала слова у данашњем смислу речи, што историчари углавном не увиђају у својим издањима, па неоправдано интервенишу у старом тексту, уносећи у њега (према данашњој памети) тзв. велика и мала слова (према тренутном српском правопису) и слободно постављајући параграфе у складу са својим реконструкцијама; то је праћено и уношењем нове интерпункције. Све је то недопустиво мешање новог и старог кода, који нису само генетски и системски неподударни, него нису ни синхрони.

није варијације, а ту су и малобројне лигатуре затечене на материјалу. [Овде и у наставку тежићемо иконичком представљању резултата јер је то у оваквој материји најсврсисходније.]

У верзалу владају слични односи, али је инвентар сведенији, и ту смо се морали у извесној мери одмицати од грађе у којој се, природно, није могло пронаћи све, будући да се такав тип писма ређе јавља. Нека су се слова морала узимати са стране (или напросто системски према куренту) уз симулацију потеза које нам задаје прототип. Тако смо, на пример, „кси" преузели из Темнићског натписа (X/XI в.), будући да испрва нисмо наилазили на његове одговарајуће потврде.

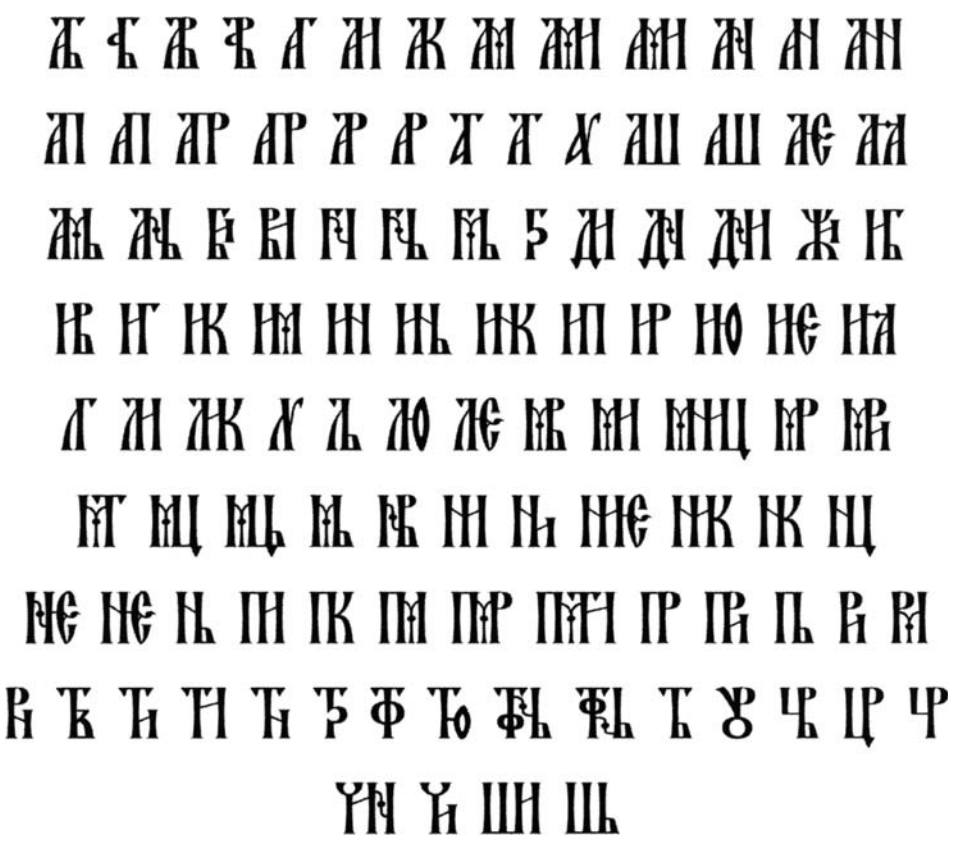
Сл. 4. Хиландарски устав — верзал

За верзалним смо лигатурама у највећој мери посезали из владарских потписа с немањићских повеља манастиру Хиландар у које смо имали готово потпун увид. Лигатурна су решења својственија верзалу него куренту, пре свега због (углавном) ограниченог простора којим се располаже приликом извођења таквог текста, као и због посебних намена с неретко естетским захтевима.

Надметнута слова улазе у обе потцелине, а због нееластичности електронских (као и машинских) писама треба их предвидети и с титлама. Овде је делимично преклапање с курентним садржајем јер на материјалу нису могле бити потврђене све графеме, а њихов изразито палеографски карактер ограничавао нас је у даљим апстраховањима.

Надредни и редно-надредни знаци (титле, пајерци, акценти, спирити и др.), као и интерпункцијски (и други пратећи) знаци, такође долазе у обе потцелине и њихов се списак морао донекле проширити до задовољења реалних потреба посматране епохе у којој они доживљавају прави процват.

Посебно се морао формирати систем цифара које су заправо слова у специјалној функцији (аналогно грчком писму). Ту постоје врло широке могућности, па се морало ићи на стандардизацију која влада у Унико-

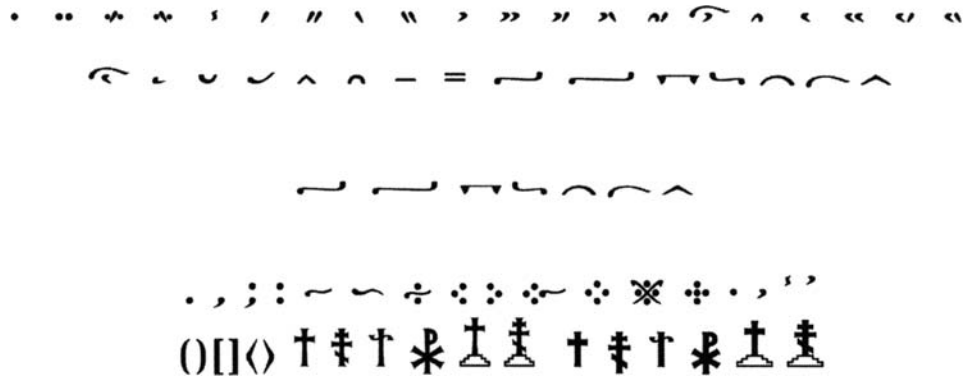


Сл. 5. Хиландарски устав — верзалне лигатуре

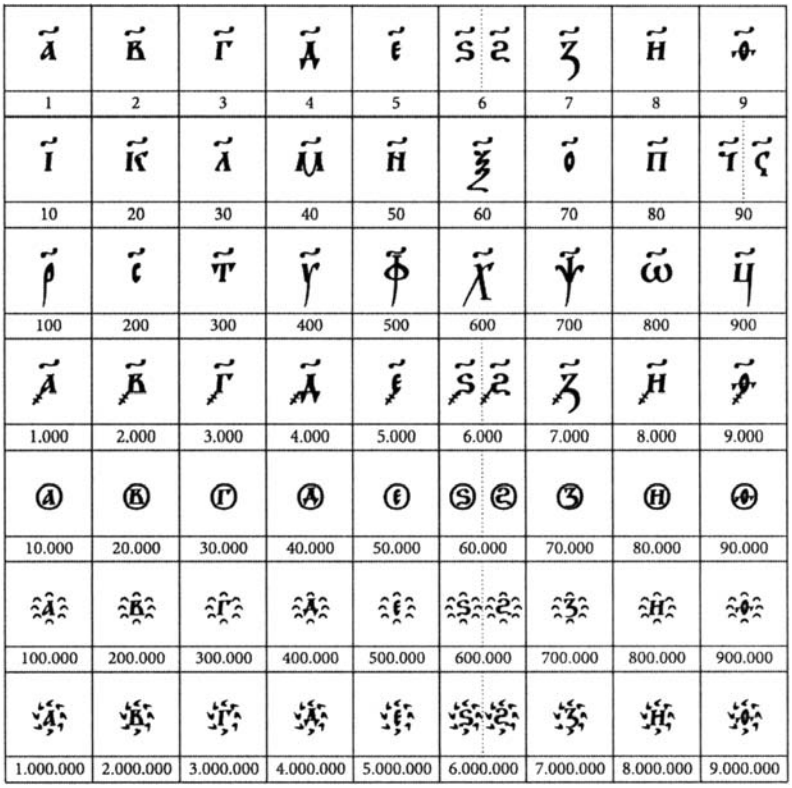
Сл. 6. Хиландарски устав — надметнута слова

ду, а драгоцена се обавештења могу наћи у палеографији Е. Ф. Карског (214—223). Посебно су интересантна решења у вези са десетинама хиљада, стотинама хиљада и милионима. Највеће бројеве нисмо ни налазили у српској редакцији, али их, судећи по Карском (218—219), има у руској редакцији.

У другој смо фази желели да задовољимо потребе српске науке, али смо схватили да се очекивани оквири морају превазићи. Наиме, испо-



Сл. 7. Хиландарски устав — надредни знаци, интерпункција и др. симболи



1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	20	30	40	50	60	70	80	90
100	200	300	400	500	600	700	800	900
1.000	2.000	3.000	4.000	5.000	6.000	7.000	8.000	9.000
10.000	20.000	30.000	40.000	50.000	60.000	70.000	80.000	90.000
100.000	200.000	300.000	400.000	500.000	600.000	700.000	800.000	900.000
1.000.000	2.000.000	3.000.000	4.000.000	5.000.000	6.000.000	7.000.000	8.000.000	9.000.000

Сл. 8. Хиландарски устав — бројни систем

ставило се да нашој средини итекако недостаје писмо које би послужило за дипломатичко, а не само упрошћено критичко доношење старих текстова или чак њихово третирање као књижевно-историјског штива с елиминисањем филолошких специфичности. Давно су се чули позиви

да се обједине снаге на издавању старих споменика да се не би више дешавало да издања задовољавају искључиво потребе појединих дисциплина уз занемаривање других (као да код нас постоје услови да се иста грађа специјалистички обрађује и издаје више пута). То би подразумевало мултидисциплинарни договор (између лингвиста, историчара књижевности, историчара, правника, теолога и других). Требало би, дакле, помирити две крајности, зачете још у руској славистици 19. века, где су једна издања потпуно преносила одлике оригинала (старословенским слогом), а друга су их преиначавала у модерном духу (грађанским слогом; вид. о томе Трифуновић 2004: 023—026). У те је сврхе неопходно било начинити електронско писмо које би одговорило на све (реалистичне) захтеве који се могу поставити (како због нас самих, тако и због колега из страних традиција који објављују у нашој средини). Значило је то радикално проширивање инвентара и опсежно истраживање палеографских могућности, уз дубљи продор у редакцијске кодове, у рану штампану књигу, донекле у епиграфску грађу, и у нововековну издавачку праксу ради што потпуније транслитерације. Због унапред задатог изгледа, Хиландарски устав то не би могао пратити (пошто он преноси тачно одређене палеографске датости), па смо одлучили да сачинимо сасвим ново писмо, следећи давна упутства Стојана Новаковића из 1875. године која, до тог часа, нажалост нигде нису остварена у словенској средини. Новаковић је, наиме, предложио израду старословенског писма које би старе облике задржало, али се од грађанске ћирилице не би разликовало дебљином (Трифуновић 2004: 025). Била би то, да је условно тако назовемо, „бела старословенска ћирилица”.[8] Тањењем Хиландарског устава добили смо потпуно ново писмо, које се димензијама и општим утиском не издваја од модерних електронских писама (ћирилице, латинице и грчког алфабета), тако да је оно веома погодно за научна издања,[9] и назвали смо га „Монахом”. Монах 5 дошао је до исте развојне тачке до које је једино и могао допрети Хиландарски устав 5, и то су компатибилна писма (да би се осигурала несметана конвертибилност међу њима). Међутим, они напред наведени изразито шири научни захтеви условили су опсежна истраживања, тако да смо начинили, верујемо, коначну верзију овога писма — Монах 6.

Током истраживања и рада на електронским писмима интензивно смо прегледали 85 целих рукописа и око 100 повеља, а делимичан смо увид остварили у још око хиљаду рукописа. Изворе смо консултовали нешто непосредно, а нешто на основу фототипских издања и разних прилога, али и на основу дигиталних снимака (вид. најважније изворе на крају). Основни палеографски оријентири били су нам налази Петра

---

[8] У грчкој се средини, тако, текстови из различитих епоха доносе истим, светлим слогом, без непотребног тамњења које би узгред доводило до истицања. У нашем случају маркирање масноћом слога сасвим је непотребно, тим пре што се модерна ћирилица разликује од старе већ својим облицима, будући да је у Русији у 18. в. морфолошки пришла латинском писму (Пешикан 1993: 24—25).

[9] Хиландарски устав остаје за свечана издања, али и за повремена намерна истицања у научном тексту.

Ђорђића (Ђорђић 1971), али и мноштво других палеографских студија, описа рукописа и каталога (вид. такође списак литературе на крају).

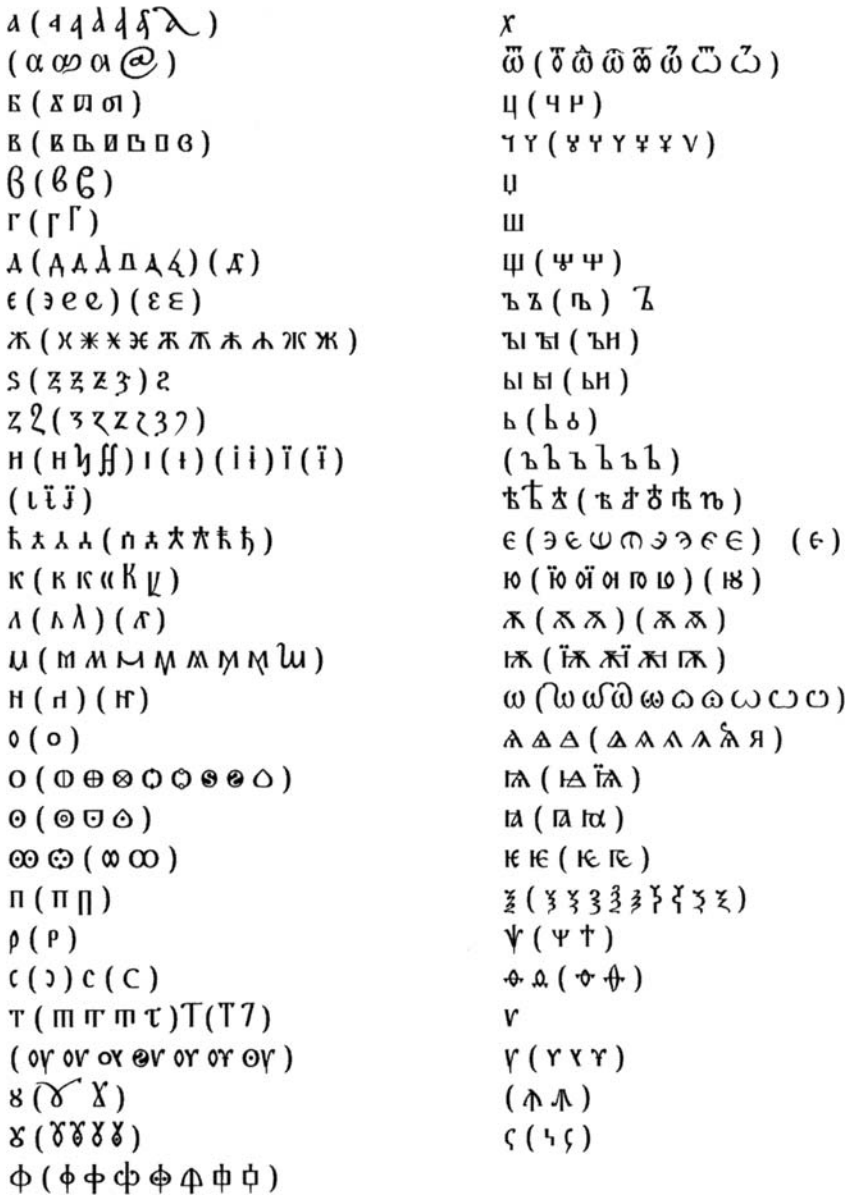
Највеће су допуне у куренту, где се изразита варијабилност уочава код ѧ (истезања облика, и формирања према алфи),[10] в (свођења, и бубњевите, бубрежасте и квадратне форме), д (кретање ка брзописном), ж (слободна формирања), и осмерично и десетерично, ѣ (од најранијих до најновијих форми), μ (разна ширења и усецања), о (уска и широка са својим окатим и другим варијантама), т (с променама у постољима и у висини), ф (варијације сличне онима код 'он'), ѣ (врло архаична разноврсност), ѥ (нарочито искошени и заротирани облици), ѡ (слободне варијације), ѧ (архаичне форме), ꙗ (врло инвентивне форме, али смо овде нужно извршили редукцију према задатим оквирима у којима се могу реализовати слова у овоме, конкретном писму). Вредело би још поменути „треће јер" (то је заправо недетерминисано „јер", у међупростору између дебелог и танког, које издвајамо за нерешиве примере), „треће" или „хибридно јус" (комбинација „великог јус" у горњем, и „малог јус" у доњем делу), „прејотовано ук" и можда „треће јест" („јест" са чекићем, односно језиком, какво се, на пример, сусреће у Вукановом јеванђељу). За нека слова познајемо и ротиране варијанте (д, ѕ, ѥ, л, с, ѕ, ц, ѣ, ѥ, ю, ѩ, ѭ, ѵ), а за нека ликове непосредно преузете из касније грчке писмености (α, ε, ι, μ, π, τ). Нашле су се овде и извесне брзописне форме (в, д, ж) које су потврђене у штампаним књигама из западних српских крајева за које би неко рекао да су рађене босанчицом; те су, међутим, форме природно настале на рашком терену, али су на другој страни уврштене у штампани репертоар. Слично смо поступили и с одређеним верзалним словима. Дошли су овамо и они брзописни облици који су се учестало јављали у саставима изведеним уставом, односно полууставом (ако уопште јасно стоји та граница).

У верзалу се начелно прати садржај курента, али уз појачану уздржаност. Овог су пута многе форме потврђене, пошто нисмо више ограничени само на један рукопис. Посебно је значајно Пећско јеванђеље (Пећ 1), које је цело исписано верзалом и стога је врло репрезентативно и свечано. У њему је и читаво богатство верзалних лигатура и надредних знакова. На овом смо се месту изузетно служили и грађом из многобројних хиландарских повеља.

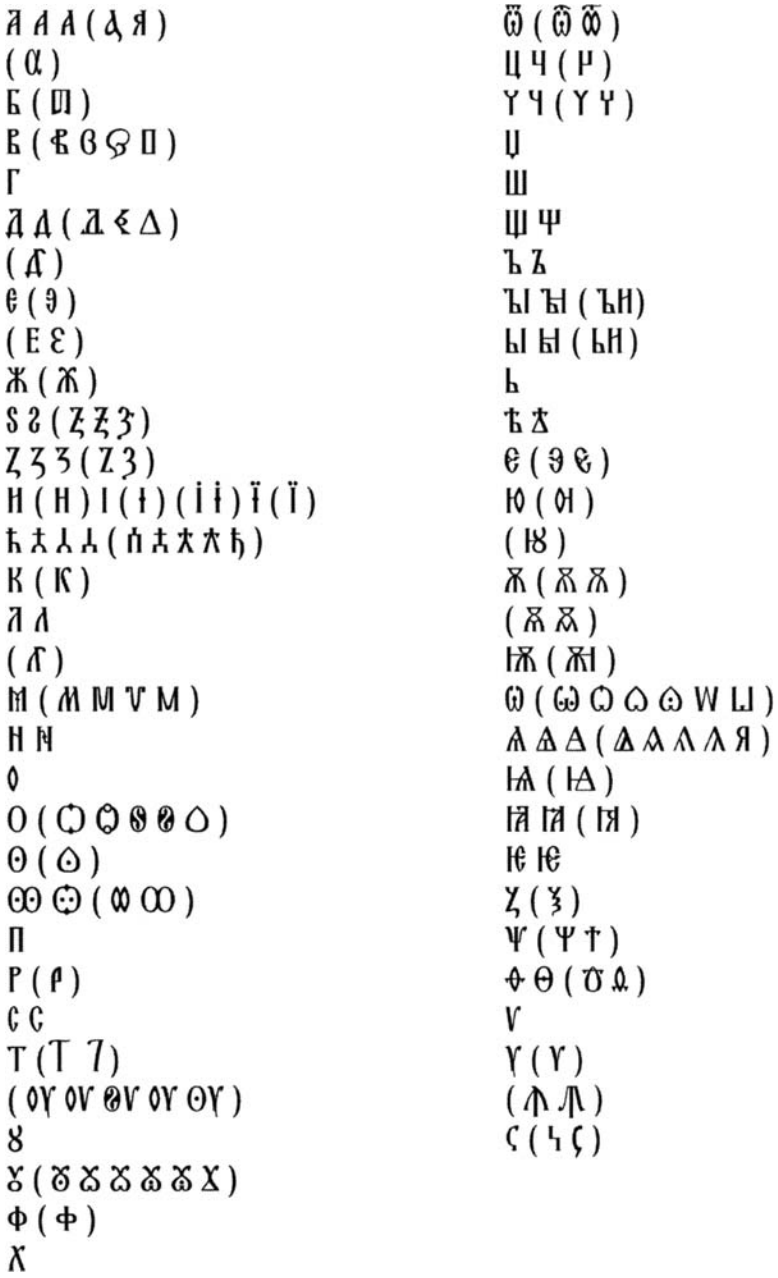
Опазили смо да се у ранијим издањима евентуално преносила лигатура ѵ + ѣ. Лигатуре су у последњој верзији Монаха издашно представљене да би се унела потребна разноврсност. Најчешће се граде са словима ѧ, и, л, μ, н, о, ѵ, т. Комбинације са „он" изводе се уписивањем друге саставнице у широку основу, попут решења за десетине хиљада (код бројева), с тим што су овде преклапања ретка, а ми смо ту успоставили и танану физичку разлику да би се знало када је шта у питању. [У ранијим су верзијама лигатуре постојале само у Хиландарском уставу, као палеографском писму.]

---

[10] Променама код овог слова почињу важни процеси у нашој писмености (Чремошник 1940: 4).



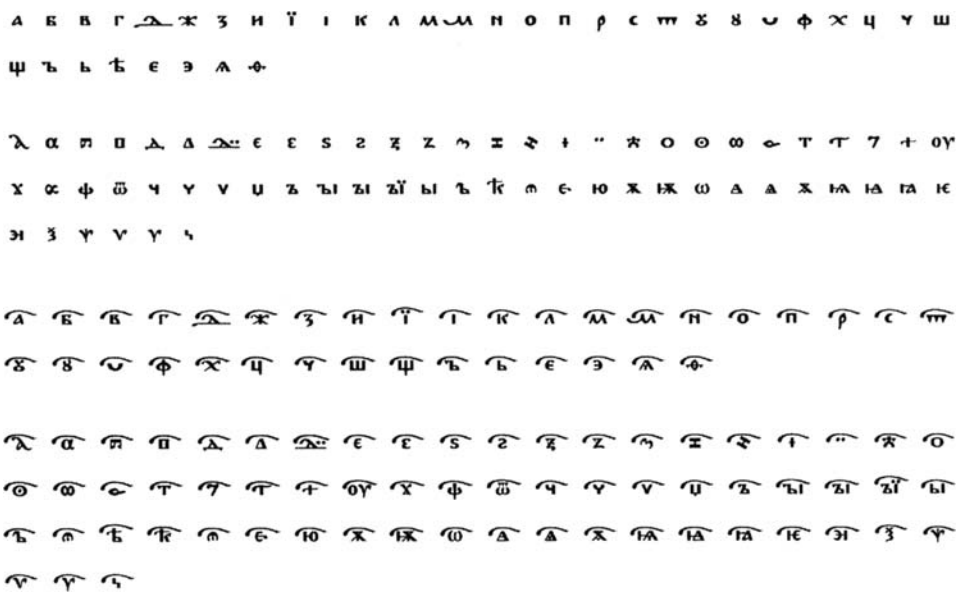
Сл. 9. Монах — курент



Сл. 10. Монах — верзал

Сл. 11. Монах — лигатуре у куренту и у верзалу

Надредним словима се овде допуњавају раније могућности новим потврдама, којима се комплетира истоветан базични инвентар као у куренту. Практично се сва слова могу натписивати. Натписивање није текло само у једном нивоу, него се могло изводити и на више спратова, што се у регуларном електронском писму не може поновити. Простор између редова намеће многобројна техничка ограничења, тако да се надметнута слова морају упростити до апстракције која осигурава лаку препознатљивост. Варијанте се и овде, донекле, преносе, на пример код ⷢ, ⷣ, ⷤ, ⷭ, ⷮ, ⷯ, ⷸ. Често се у рукописима јавља надметнуто „ук” у виду лука

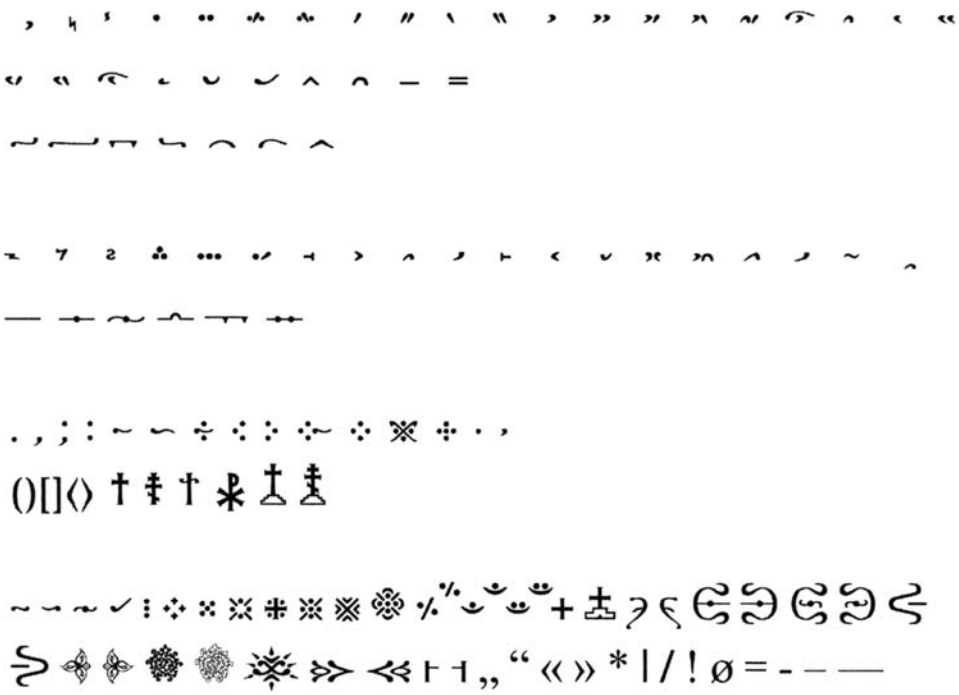


Сл. 12. Монах — надметнута слова

отвореног нагоре (уз уобичајено поимање доњег слова, из реда, као лигатурне основе); слично је и с надметнутим „јатом" у виду крстића, а јављају се и положено ѣ и квадратно в, па чак и неке лигатуре (не преносимо све због техничких и естетских разлога).

Надредним знацима придодајемо нове потврде. Најранија словенска писменост их је садржавала, али у којој мери није познато. Солунска браћа су их вероватно уврстила у свој корпус, будући добрим фонетичарима, али и зато што их је грчка традиција, из које они долазе, системски користила. Најранији сачувани српски споменици садрже врло ограничен репертоар, а сматра се да је њихово интензивно коришћење знак тзв. ресавске правописне школе, или бар тенденција које су довеле до њеног формирања (одличан преглед стања у српској редакцији даје В. М. Загребин: 1995). Системски су се, међутим, прозодијски знаци исписивали већ у средишту „Милутинове епохе", с врло јасним функцијама, уз уплив и неких екфонетских знакова, што сведочи о солидном образовању тих писара (можда и познавању грчког језика и писма). То отвара пут за озбиљно поучавање старог српског акценатског система и за састављање историјског акценатског речника. Сем надредних знакова, ту би велику помоћ могло пружити и одавно уочено удвајање вокала, врло карактеристично за српску редакцију.

У интерпункцији се уочава велико графичко шаренило које је праћено функцијама суштински друкчијим од данашњих. По први пут укљу-



Сл. 13. Монах — надредни и интерпунцијски знаци и други симболи

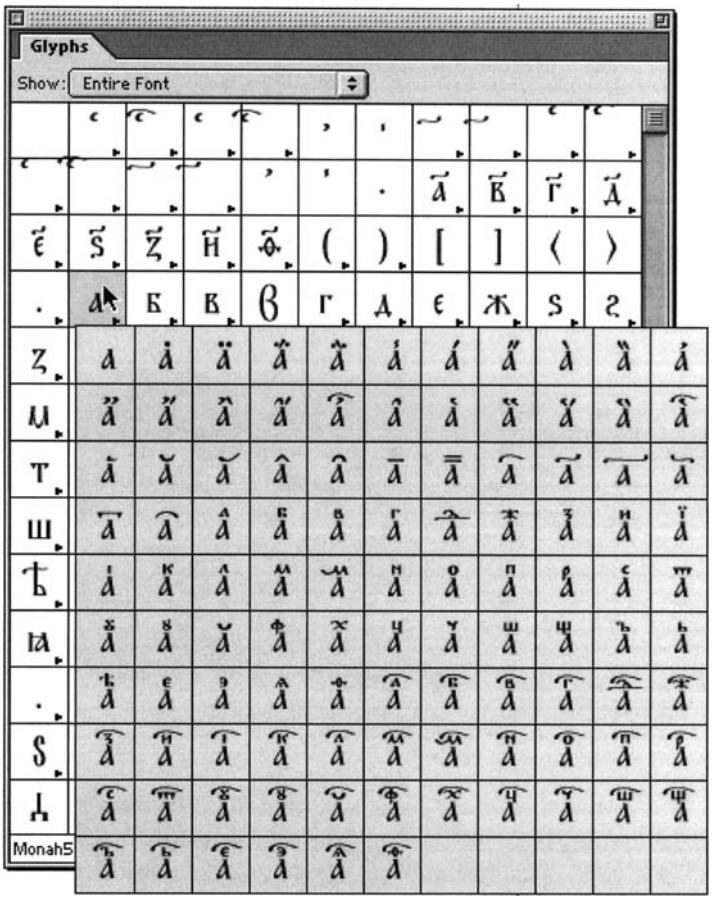
чујемо „знаке за параграф” којима се обележава почетак, односно значај какве целине (на пример у месецослову нови датум, у повељама владарски потпис, а у осталим текстовима наслов). Ту је и знак у функцији данашње брух-цифре којим се нотира испуштени или преправљени текст, изведен на маргину. Веома су значајни разни типови крстова којима се обележава инвокација.

У електронском се писму утврђују стандардна слова са својим варијантама (глифовима) и она добијају одговарајућа азбучна места и кодове; исто важи и за остале знакове. Све се ове графичке форме називају карактерима. Прогресија се у нашем раду види када се сравне параметри међу верзијама. У петој верзији смо у куренту имали 50 слова са 25 глифова, а у шестој 75 слова са чак 234 глифа; надметнута су слова нарасла са 36 на 65 уз 34 глифа (без титле, али и с њоме); дијакритички знаци и титле са 35 на 68; интерпункцијски знаци са сродним симболима са 24 на 64. Бројеви су имали 63 основна карактера са 6 глифова и дошло је до повећања глифова на 30. Лигатуре су видно нарасле (у односу на Хиландарски устав, који их је само и имао), па их је, коначно, у куренту 85 основних са 7 глифова, у верзалу 111 основних уз 26 глифова. У верзалу има начелно мање карактера, али су пропорције сличне. Сумарно, с почетна 754 карактера број је нарастао на 1920 (690 су глифови).[11]

Досадашњи фонтови су преносили само старословенски канонски регистар, те су били простог садржаја и лаки за руковање, али с озбиљним ограничењима као у старинским штампаријама. Знаковне комбинације на једном словном месту за њих су готово непремостива тешкоћа: дијакритички додатак за хиљаде углавном је одвојен од своје основе, лигатуре начелно не постоје, акценатски и други надредни знаци неконтролисано долазе изнад словног реда итд. У савременом грчком алфабету, а затим и у ћирилици и у латиници, свака комбинација од једног словног места прави се као засебан знак (тзв. алтернативни карактер). Овакве словне композите морају се урадити и у старој ћирилици, али укрштање раније наведених параметара довело би нас до фантастичних бројева. На пример, само када би се узели курентни вокали са својим глифовима, којих је 184, и кад би се за сваки урадило по 266 алтернативних карактера (колико има могућности са свим дијакритичким знацима и надметнутим словима), добила би се чак 48944 алтернативна карактера (а програм за израду фонтова тренутно подржава „само” 6400 карактера). На тај би се начин добила готово целовита база података старословенског начина писања. Међутим, морамо бити рационални и извршити одабир да не добијемо писмо које би засенило и кинеско. Стога смо одлучили да алтернативне карактере начелно правимо према базичним вокалима (24), а према консонантима само у више пута потврђеним случајевима, те се на крају стало на 6397 карактера. Требало је, дакле, све затечене графичке елементе из живог писма који су функцио-

[11] Писмо из практичних разлога треба још да поседује савремене знаке који се користе у критичком приступу тексту: разноврсне заграде, косе, усправне и водоравне црте, цртицу, упитник, узвичник, наводнике, звездицу итд.

нисали само као донекле уређен али прилично непрегледан скуп с много подскупова организовати у један релативно елегантан систем. Зато је претраживање извора, палеографска анализа и регистровање са селекцијом трајало, с прекидима, готово две године. Алтернативни су карактери, којих је сада 4378, лако доступни преко табеле за глифове из програма In Design (вид. сл. 14), или преко опције за уметање симбола (Insert Symbol) из Word-a.[12]



Сл. 14. Приступ алтернативним карактерима

[12] У Уникоду је досад регистрована само савремена ћирилица с понеким допунама у старословенским словима која су преобликована у духу граћанице (како у самим рукописима никада нису изгледала). Испада да је старо писмо подскуп данашње ћирилице, а не обрнуто. Ово практично онемогућава да се у истом тексту нађу стара и нова ћирилица, а да не говоримо о томе да се у таквој представи замагљују неки важни генетски односи међу словима и изговорне вредности, нарушава им се редослед, и велик број важних карактера начисто се испушта. Старе словне композите овде уопште нису предвиђене. Закључак је да се старословенисти морају на светском нивоу договорити око принципа представљања старе ћирилице у модерној технологији, и за то се морају изборити пред Уникодом.

Овим радом на старословенском писму покривена је светла, техничка ћирилица и масна палеографска ћирилица. У будућности треба, међутим, предвидети полумасну и масну техничку ћирилицу. У овом случају определили смо се за један модел, али преостаје много изврсних рукописа који такође заслужују да буду употребљени, уз стриктно понављање инвентара и техничких решења.[13] Потребно је начинити и адекватну српску грађаницу (препознаје се нарочито по курзиву) која би у себи садржала и базични старословенски инвентар прилагођен по облику (пре свега ради транслитерације старих издања). Искошеном писму у данашњем смислу у прошлости су одговарали полуустав и канцеларијски брзопис, нарочито његов стилизовани лик, тзв. дипломатички брзопис (Ђорђић 1990: 121). Преостаје врло сложен задатак нормирања српског брзописа, према којем би се сачинило посебно електронско писмо. Српски глагољски споменици такође заврећују израду одговарајуће електронске глагољице.[14]

ЛИТЕРАТУРА И ВАЖНИЈИ ИЗВОРИ

Александрида 1987: *Софијска илустрована Александрида*. Фототипско издање, Београд.

Алтбауер 1973: *Добромирово еванђелие. Кирилски споменик од XII век*. Том I. Приредил Моше Алтбауер, Скопје.

АП: Археографски прилози, 1—25, Београд 1979—2003.

Богдановић/Медаковић 1978: Д. Богдановић—Д. Медаковић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара. Старе штампане књиге манастира Хиландара*, Београд.

Богдановић 1978: Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара (палеографски албум)*, Београд.

Богдановић 1982: Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI—XVII века)*, Београд.

Богдановић 1995: *Хиландарски типик (рукопис CHIL AS 156)*. Приредио Д. Богдановић, Београд (и непосредан увид).

Богдановић 1997: Д. Богдановић, *Развој ћирилског писма у Србији до XV века*, [у:] Студије из српске средњовековне књижевности, Београд, стр. 128—164.

Врана 1967: Ј. Врана, *Вуканово јеванђеље*, Београд.

Грбић 2000: Д. Грбић, *Знакови старих књига*, Нови Сад.

Дш: *Четворојеванђеље краља Стефана Душана*, 1348. г. (са фотографијā).

Ђорђић 1990: П. Ђорђић, *Историја српске ћирилице (палеографско-филолошки прилози)*. Треће издање, Београд [фототипија издања из 1971].

Ђурић 1995: *Зидно сликарство манастира Дечана (грађа и студије)*. Уредник акад. В. Ј. Ђурић, Београд.

Живкова 1980: Л. Живкова, *Четвороевангелието на цар Иван Александър, с пълно черно-бяло възпроизвеждане на оригинала и шестдесет и четири цветна факсимилета*, София.

[13] Српска култура заслужује што више електронских старих ћирилица, а то нарочито важи за савремене ћирилице, ако се жели задржати статус ћирилице као националног писма.

[14] Сетимо се само Гршковићевих и Михановићевих одломака који стоје на почецима српске редакције, премда писани глагољицом (Трифуновић 2001).

Живковић 1992: Бр. Живковић, *Грачаничка повеља (препис)*, Београд.
Загребин 1995: В. М. Загребин, *Периодизация употребления надстрочних знаков в средневековых сербских рукописях и надстрочные знаки киевских глаголических листков*, [у:] Проучавање средњовековних јужнословенских рукописа, Београд, стр. 469—479.
Законик: *Законик цара Стефана Душана*, књ. 1—3, Београд 1975—1997.
Иванова 1981: Кл. Иванова, *Български, сръбски и молдо-влахийски кирилски ръкописи в сбирката на М. П. Погодин*, София.
Ивић/Јерковић 1981: П. Ивић—В. Јерковић, *Правопис српскохрватских ћирилских повеља и писама XII и XIII века*, Нови Сад.
Јагић 1960: И. В. Јагичъ, *Памятникъ глаголической письменности. Марiинское четвероевангеліе съ примѣчаніями и приложеніями*, Graz [фототипија].
Јерковић 1990: В. Јерковић, *Српска ћирилица — палеографски и терминолошки проблеми*, НССуВД, 18/1, Београд, стр. 111—117.
Јерковић 1999: В. Јерковић, *„Полуустав" у српским повељама од краја XIV и током XV века*, Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, XLII, Нови Сад, стр. 89—111.
Јерковић 2001: В. Јерковић, *Конституисање српског брзописа у рашким документима XIII века*, Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, XLIV/1—2, Нови Сад, стр. 97—116.
Јерковић 2004: В. Јерковић, *Ћирилица српскословенског периода. Палеографски приступ проучавању и општи увид у њен развој*, [у:] Предавања из историје језика, Лингвистичке свеске, 4, Нови Сад, стр. 87—102.
Карски 1979: Е. Ф. Карский, *Славянская кирилловская палеография*, Москва [фототипија издања из 1928].
КМЕ: *Кирило-методиевска енциклопедия*, I—IV, София 1985—2003.
Кодов 1985: Хр. Кодов и др., *Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Зографски манастир в Света гора*, Том I, София.
Куљбакин 1925: *Палеографска и језичка испитивања о Мирослављевом Јеванђељу* од Д-ра Ст. М. Куљбакина, Сремски Карловци.
Лавров 1915: П. А. Лавров, *Палеографическое обозрение кирилловского письма*. Энциклопедия славянской филологии, вып. 4, I, Санкт-Петербург.
Лавров 1916: П. А. Лавров, *Альбом снимков с юго-славянских рукописеи болгарского и сербского письма*. Санкт-Петербург.
МА 1981: *Матичин апостол*, Фототипска издања, књ. 2, Београд.
Мирчев/Кодов1965: К. Мирчев—Хр. Кодов, *Енински апостол. Старобългарски паметник от XI в.*, София.
Маринковић 1981: Р. Маринковић, *Значај средњовековне пунктуације за текстолошка истраживања — на примеру Српске Александриде*, [у:] Међународни научни скуп Текстологија средњовековних јужнословенских књижевности, Београд, стр. 107—122.
Матејић/Богдановић 1989: M. Matejić—D. Bogdanović, *Slavic codices of the Great Lavra Monastery*, Sofia.
Мл: *Четворојеванђеље краља Милутина*, 1316. г. (непосредно и са CD-а).
Младеновић 2003: Ал. Младеновић, *Повеље кнеза Лазара (текст, коментари, снимци)*, Београд.
Момировић 1991: П. Момировић, *Ћириличке рукописне књиге Цетињског манастира (XIV—XVIII вијек)*, Цетиње.
Мошин 1952: Vl. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*. II. dio. Reprodukcije, Zagreb.
Мошин 1955: Vl. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*. I. dio. Opis rukopisa, Zagreb.

Мошин 1963: Вл. Мошин, *„Револуције" у историји српског правописа*, Библиотекар, XV, Београд, 465—475.
Мошин 1970: Vl. Mošin, *Stari rukopisi Srba u Hrvatskoj od XIII do XX stoljeća*, Zagreb.
Мошин 1971a: Вл. Мошин, *Ћирилски рукописи у Повијесном музеју Хрватске. Копитарева збирка словенских рукописа и Цојсов ћирилски одломак у Љубљани*. Том I, Београд.
Мошин 1971b: Вл. Мошин, *Ћирилски рукописи у Повијесном музеју Хрватске. Копитарева збирка словенских рукописа и Цојсов ћирилски одломак у Љубљани*. Том II. Палеографски албум, Београд.
Мошин 2000: Вл. Мошин, *Словенска палеографија*. Приредил проф. д-р С. Голабовски, Скопје.
Мп: *Мокропољско четворојеванђеље*, средина XIII века (са фотографијā).
Недељковић 1975: О. Недељковић, *Проблем рађања ресавског правописа и повеље из доба кнеза Лазара. Посебно у односу на интерпункцију и прозодијски систем*, [у:] О кнезу Лазару. Научни скуп у Крушевцу 1971, Београд, стр. 243—254.
Николић 2002: Св. Николић, *Старословенски језик I. Правопис, гласови, облици*. X издање, Београд.
НТ: *Типик архиепископа Никодима*, 1318/1319. г. (са фотографијā).
Петровић 1991: *Законоправило или Номоканон светога Саве. Иловички препис (1262. година)*. Фототипија. Приредио и прилоге написао др М. М. Петровић, Горњи Милановац.
Пешикан 1973: М. Пешикан, *Мокропољско четворојеванђеље из XIII века — споменик значајне фазе у развоју старосрпске писмености*, Посебан отисак из Зборника за филологију и лингвистику, XVI/1, Нови Сад, стр. 61—88.
Пешикан 1981: М. Пешикан, *О потреби унапређивања поступака у транскрипцији старих текстова*, дискусија [у:] Међународни научни скуп Текстологија средњовековних јужнословенских књижевности, Београд, стр. 427—431.
Пешикан 1993: М. Пешикан, *Наша азбука и њене норме*, Београд.
Поглед 1957: *Поглед у нашу прошлост (документи приморских архива од X—XIX века: Дубровник, Котор, Задар)*, Београд.
Радојчић 1950: Св. Радојчић, *Старе српске минијатуре*, Београд.
Радојчић 1955: Св. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник радова. Књ. XLIV. Византолошки институт. Књ. 3, Београд, стр. 164—194.
Радојчић 1996: Св. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд.
Рн 1987: *Рујанско четворојеванђеље (1536/1537)*. Фототипско издање, Београд.
Рх: *Рашко-хиландарско четворојеванђеље*, друга четвртина XIII в. (непосредно и са CD-а).
Синдик 1991: Н. Р. Синдик и др., *Опис рукописа и старих штампаних књига Библиотеке Српске православне епархије будимске у Сентандреји*, Београд — Нови Сад.
Славева/Мошин 1988: Л. Славева — Вл. Мошин, *Српски грамоти од Душаново време*, Прилеп.
Собољевски 1908: *Славяно-русская кирилловская палеографія*. Лекціи А. И. Соболевскаго съ 20 палеографическими таблицами. Изданіе 2-ое Императорскаго Археологическаго Института, С.-Петербургъ.
Стањ: *Изборно јеванђеље Николе Стањевића*, средина XIV в. (непосредно и са фотографијā).
Стефановић 1970: Д. Стефановић, *Екфонетска нотација у старим словенским рукописима*, Кирил Солунски, 2, Скопје, стр. 339—345.

Стојановић 1897: Љуб. Стојановић, *Мирослављево јеванђеље*, Беч.
Стојановић 1901: *Каталог рукописа и старих штампаних књига. Збирка Српске краљевске академије*. Саставио Љуб. Стојановић, Београд.
Супр: *Супрасаљски зборник*, XI в. (на Интернету).
Тахијаос 1981: A. E. N. Tachiaos, *The Slavonic manuscripts of Saint Panteleimon Monastery (Rossikon) on Mount Athos*, Los Angeles.
Томовић 1974: Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд.
Трифуновић 1981: Ђ. Трифуновић, *Интерпункција јужнословенских средњовековних ћирилских рукописа*, [у:] Међународни научни скуп Текстологија средњовековних јужнословенских књижевности, Београд, стр. 90—106.
Трифуновић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. Друго, допуњено издање, Београд.
Трифуновић 2001: Ђ. Трифуновић, *Ка почецима српске писмености*, Београд.
Трифуновић 2004: Ђ. Трифуновић, *Константиново Житије деспота Стефана. Археографски оглед*, [у:] Константин Философ и његов живот Стефана Лазаревића, деспота српскога. По двјема српско-словенским рукописима изновице издао Ватрослав Јагић. Приредио Ђорђе Трифуновић, Горњи Милановац, стр. 05—026 [фототипија издања из Београда 1875].
ЋБМС: *Ћирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске*, 1—8, Нови Сад 1988—2001.
Хам 1970: J. Hamm, *Staroslovenska čitanka*, Zagreb.
Харисијадис 1972: М. Харисијадис, *Раскошни византијски стил у орнаментици јужнословенских рукописа из XIV и XV века*, Посебан отисак из зборника Моравска школа и њено доба, Београд, стр. 211—227 + 22 сл.
Хиландар 1998: *Хиландар у књигама (хрестоматија и каталог изложбе)*, Београд.
Цернић 1981: Л. Цернић, *О атрибуцији средњовековних српских ћирилских рукописа*, [у:] Међународни научни скуп Текстологија средњовековних јужнословенских књижевности, стр. 335—424.
Цернић 1991: Љ. Штављанин—Ђорђевић и др., *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије. Палеографски албум*. Припремила Луција Цернић, Београд.
Черепнин 1956: Л. В. Черепнин, *Русская палеография*, Москва.
Чигоја 1995: Бр. Чигоја, *Најстарији српски ћирилски натписи (графија, ортографија и језик)*, Београд.
Чремошник 1940: Гр. Чремошник, *Студије из српске палеографије и дипломатике*, Гласник Скопског научног друштва, XXI/12, Скопље, стр. 1—8.
Џурова 1990: А. Джурова, *Томичов псалтир*. В два тома, Monumenta slavico-byzantina et mediaevalia Europensia, Vol. I, София.
Штављанин-Ђорђевић 1986: Љ. Штављанин-Ђорђевић и др., *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије*, Београд.
Штампарство 1994: *Пет векова српског штампарства 1494—1994 (раздобље српскословенске штампе XV—XVII в.)*, Београд.
Шч: *Шишатовачко четворојеванђеље*, крај XIII в. (са фотографија̄ и на Интернету).
Шчепкин 1967: В. Н. Щепкин, *Русская палеография*, Москва.

Viktor Savić

THE CHILANDAR CONSTITUTION AND *MONAH*. ELECTRONIC SCRIPTS FOR THE PUBLICATION OF MEDIEVAL SERBIAN CYRILLIC DOCUMENTS

S u m m a r y

In our environment, there are recognized needs for the electronic old Cyrillic script which would — as comprehensively as possible — transliterate old Serbian and old Slavic texts in general. Paleographic analysis included primarily the Serbian constitutional writing, but also the writing of the Old Slavic canon and other specific redactions. Two related writing systems were developed, the calligraphic one in bold set (The Chilandar Constitution) and the technical one in light set (*Monah — Monk*). The latter, "white Old Slavic Cyrillic", is the revival of Stojan Novaković's idea to create an Old Slavic script which would differ from the civil one only in its old forms, but not in width. In its final version, this electronic script contains 1920 single letters and characters, while there are 6397 of them together with the composite signs.

UDC 821.111-2.09 Shakespeare W.
821.161.1.09 Bahtin M. M.

БАХТИН И ТУМАЧЕЊА ШЕКСПИРОВИХ ИСТОРИЈСКИХ ДРАМА: КАРНЕВАЛ И ХЕТЕРОГЛОСИЈА

Зорица Бечановић-Николић

САЖЕТАК: У раду се приказују и анализирају савремена тумачења Шекспирових историјских драма у којима се као кључне херменеутичке стратегије користе Бахтинови појмови *карневализације*, *гротескног реализма*, *хетероглосије* и *полифоније*. Док су аутори који су у Шекспировим историјским драмама испитивали карневализацију и гротеску заправо пратили назнаке које је у студији о Раблеу дао сам Бахтин, наводећи Шекспиров опус као Раблеу и народној култури средњег века сродан фиктивни свет, аутори који су у Шекспировим историјским драмама откривали хетероглосију и полифонију ишли су против Бахтинових декларативних изјава, али за самим начелима хетероглосије, дијалога и полифоније, које, попут Цветана Тодорова, сматрају за опште одлике дискурса, што ће рећи и драмске књижевности, баш као и романескне прозе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бахтин, Шекспир, историјска драма, карневализација, гротескни реализам, хетероглосија, полифонија

Иако се у Бахтиновим текстовима могу наћи само успутни осврти на Шекспира, његови појмови *карневализације*, *гротескног реализма, материјално-телесног доле*, као и *хетероглосије, дијалога и полифоније*, показали су се као подстицајне херменеутичке стратегије у приступима Шекспиру, а нарочито његовим историјским драмама, приметно више него у интерпретацијама комедија и трагедија. Тако је и прва књига у целости посвећена бахтиновским приступима Шекспиру — *Shakespeare and Carnival, After Bakhtin* — настала као зборник радова аутора који су на скупу одржаном 1995. на Универзитету у Рединг, посвећеном књижевности и историји, у оквиру посебне секције расправљали о теми: Шекспир, карневал и друштво.[1] Но, веза између Шекспирове драме и Бахтинове теорије уочена је и раније. Мајкл Бристол (Michael D. Bristol) је у појединим деловима књиге *Carnival and Theater*, у којој се бавио односом плебејске културе и структуре ауторитета у ренесансној Енглеској анализи-

[1] Ronald Knowles, editor, *Shakespeare and Carnival, After Bakhtin*, Macmillan, London 1998.

рао карневалске аспекте како извођења тако и текстова појединих Шекспирових драма или појединих сцена: занатлијско позориште и свадбено славље у *Сну летње ноћи*, теревенке витеза Тобија Штуцала и луде Феста наспрам пуританизма настојника Малволија у *Богојављенској ноћи*; видове повезивања венчања и смрти у *Хамлету*, као и сцене са гробарима; карневалску утопију у сценама побуне Џека Кејда у *Хенрију VI*; Фалстафа и свет крчме „Код дивљег ветра" у два дела *Хенрија IV*.[2] Грејам Холдернес (Graham Holderness) је, отприлике у исто време када и Бристол, средином осамдесетих, а потом и почетком деведесетих, објављивао текстове у којима је *Први и Други део Хенрија IV* анализирао из бахтиновске перспективе.[3] Бристолова књига је општијег карактера и већма се тиче друштвене и политичке улоге позоришта у ренесансној Енглеској, док Холдернесови текстови представљају сложеније књижевне анализе.

Бахтинове тезе и појмови за којима се у читањима Шекспирових историјских драма најчешће посезало потичу углавном из студије о Раблеу, али су се и проблеми хетероглосије или двогласне речи, затим полифоније и отворености краја, из студије о Достојевском, показали као релевантни за анализу, баш као и теорија говорних жанрова, из његовог последњег стваралачког периода. Проучавање књижевних видова карневалског и сатурналијског преокретања или поништавања норми културе било је у англо-америчкој књижевној теорији присутно и независно од Бахтина, под утицајем радова Фраја (Northrop Frye) и Барбера (C. L. Barber),[4] али су их постмодерни критичари сматрали много конзервативнијима од Бахтинове анализе, која у обзир узима и сложене идеолошке аспекте тих феномена.

Занимљиво је, најпре, обратити пажњу на ретка места на којима се Бахтин донекле задржава на Шекспиру, којег, иначе, најчешће само помиње у вези са другим писцима или у вези са појединим теоријским питањима. У студији *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњеђа века и ренесансе* Бахтин при крају поглавља о народно-празничним формама и сликама код Раблеа каже:

> „Анализа слична оној што смо је применили у овој глави на Раблеа омогућила би да се открије суштински карневалски моменат у организацији шекспировске драме. Није реч само о другом, лакрдијашком плану његових драма. Карневалска логика свргнућа-устоличења — и у изравној и у скривеној форми — организује и њихов озбиљан план. Али главно је уверење које прожима Шекспирову драму — 'уверење у могућност потпуног излаза из

---

[2] Michael D. Bristol, *Carnival and Theater, Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, Methuen, New York and London 1985.

[3] Graham Holderness, *Shakespeare's History*, Dublin 1985, str. 82—101; *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama*, Hemel Hempstead, 1992, стр. 110—57; Graham Holderness, ed., *Shakespeare's History Plays: Richard II to Henry V*, New Casebooks, Macmillan, London 1992, стр. 151—164.

[4] Northrop Frye, [*The Argument of Comedy*], у: Leonard F. Dean, ed, *Shakespeare: Modern Esaays in Criticism*, New York 1957; *Anatomija kritike*, prevela Giga Gračan, Naprijed, Zagreb 1979 (*Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, W 1957); C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton University Press, Princeton, W 1959.

> садашњег поретка овога живота', које одређује смели, максимално трезвен (али који не прелази у цинизам) реализам Шекспира и његов апсолутни адогматизам. Тај карневалски патос радикалних смена и обнављања темељ је Шекспировог осећања света. То му је дозвољавало да сагледа велику смену епоха што се збивала у самој стварности и да истовремено схвати и ограниченост те смене.
>
> Код Шекспира има доста спољашњих испољавања карневалских елемената: слика материјално-телесног доле, амбивалентних непристојности, народно-гозбених слика итд."[5]

Овај Бахтинов уопштен предлог реализовали су аутори о којима ће овде бити речи, са различитим полазиштима и резултатима, у зависности од интересовања, проницљивости и амбиција.

О полифонији код Шекспира, проблему који је у драмама несумњиво присутан и релевантан за анализу, Бахтин се изјашњава на почетку студије *Проблеми поетике Достојевског*, у поглављу о полифонијском роману. Он, наиме, коментарише тврдњу А. В. Лунчарског (из текста о првом издању Бахтинове студије о Достојевском) да су Шекспир и Балзак главни претходници полифоничности Достојевског. Шекспир је, по Лунчарском, изванредно полифоничан. Бахтин, пак, тврди:

> „А. В. Лунчарски, по нашем мишљењу, има право сматрајући да се у Шекспировим драмама могу открити извесни елементи, зачеци и замеци полифоније. Шекспир, заједно са Раблеом, Сервантесом, Гримелсхаузеном и другима, припада оној линији развитка европске књижевности у којој су сазревале клице полифоније и чији је завршилац — у томе смислу — постао Достојевски. Али говорити о потпуно оформљеној и свесно дефинисаној полифоничности Шекспирових драма, по нашем мишљењу, не може се из следећих разлога.
>
> Прво, драма је по својој природи туђа правој полифонији; драма може имати више планова, али не може имати *више светова*, она дозвољава само један, а не више система мерења.
>
> Друго, ако се и може говорити о мноштву пуновредних гласова, онда је то могуће једино уколико се примени на целокупно Шекспирово стваралаштво, а не на поједине драме; у свакој драми, у суштини, постоји само један пуновредан глас јунака, а полифонија представља мноштво пуновредних гласова у оквирима једнога дела, јер су једино уз тај услов могући полифонијски принципи у конструкцији целине.
>
> Треће, Шекспирови гласови не значе поглед на свет у толикој мери колико код Достојевског; Шекспирови јунаци нису идеолози у пуном смислу те речи."[6]

Док је поента из студије о Раблеу послужила као позитиван подстицај за примену Бахтинове теорије у анализи Шекспирових дела, ово место је, пак, због своје противречности како са теоријом из које произлази, тако,

---

[5] М. Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић, Нолит, Београд 1978. стр. 292—293.

[6] Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, превела Милица Николић, Нолит, Београд 1967, стр. 89—90.

још више, са Шекспировом драматургијом и својствима драмског жанра, а нарочито због противречних политичких импликација у историјским драмама, послужило као упориште да се, *упркос* таквом Бахтиновом суду, *а помоћу његових сопствених теоријских концептуализација* покаже супротно од онога што је он поводом Шекспира, супротстављајући се Лунчарском, тврдио.

I

Грејам Холдернес је у три, не безначајно различите, варијанте текста „Carnival and History: Henry IV" испитивао игру сукобљених социјалних импулса и њихових израза у контексту подразумеване идеолошке једногласности и друштвеног склада. Бахтинова теорија је искоришћена као модел за објашњење ритуализованих облика протеста, отпора и субверзије. Док је већ поменути Барбер, аутор који се у англо-америчкој традицији бавио феноменом карневалске слободе код Шекспира, у студији *Shakespeare's Festive Comedy*, карневал видео само као „сигурносни одушак" за анархичне пориве, који је служио да би се одржавала друштвена равнотежа, Бахтин је у карневалу видео облик отпора официјелној култури и прототип народне културе. У *Првом и другом делу Хенрија IV*, у лику Фалстафа и односима других ликова према њему, уобличени су ти супротстављени односи према карневалу. Са становишта државе Хенрија IV и Хенрија V карневал је могао бити вид опозиције који, у крајњој линији, само учвршћује ауторитет државе, док Фалстафова позиција у драми нуди становиште са којег се карневал указује као антиауторитарно потврђивање алтернативних вредности.[7] Оно што Бахтин показује у студији о Раблеу, да је у средњем веку и раној ренесанси доминантна слика карневала било људско тело, као симбол колективне енергије и виталности, а доминантни облици карневалског дискурса — гротеска и пародија, као израз једне живе и неукротиве менталне енергије народне културе, у потпуности одговара најпре Фалстафовом огромном оцвалом телу и неумереним апетитима свих врста, а потом његовој ненадмашној вербалној вештини, гипкој реторици и семантици, којима се изражава пародијска хетероглосија, а потом и менталној хитрини и спретности помоћу којих са лакоћом остварује субверзивно преокретање устаљеног поретка вредности, појава и појмова. Холдернесов оглед, у све три верзије, некад сажетије а некад опширније, испитује читав низ подударности између Шекспирове драмске структуре и Бахтинове теорије. Фалстафово тело је несумњиво гротескно, а његова судбина у критичкој рецепцији, каже Холдернес, одражава судбину гротескног тела у историји културе. Као што је карневал подређиван ауторитету, један ток рецепције систематски је потискивао субверзивни садржај Фалстафовог лика. Постоји, наравно, и она друга линија тумачења Фалстафа, по којој је Фалстаф фаворизован на рачун ауторитета, дисциплине и репресије,

---

[7] Graham Holderness, „Introduction", у: *Shakespeare's History Plays: Richard II to Henry V*, стр. 26.

али та традиција је, по Холдернесу, који сам инсистира на Фалстафовом субверзивном потенцијалу, понекад одвећ сентиментална.[8]

Фалстафову улогу Холдернес разматра у контексту сопствене тезе о Шекспировој историографској интервенцији и инвенцији, која се у *Првом и Другом делу Хенрија IV* остварује путем супротстављања два типа драмског дискурса. Тиме се у драму уводе историјске напетости и противречности, како Шекспирове савремености тако и реконструисане прошлости. Док је у оквирима ригидне, хијерархизоване и статичне средњевековне државе карневал представљао неку врсту политичке нужности, средство одржавања постојећег поретка, попут римских сатурналија, карневализација је у елизабетинском и јакобинском свету, тврди Холдернес, морала имати субверзивнију улогу, зато што се у шеснаестом и седамнаестом веку у Енглеској одигравала нимало занемарљива покретљивост на социјалној лествици. „Свет окренут наопачке" у држави Елизабете I а нарочито Џејмса I није нужно морао бити схваћен само као безазлена сатурналијска, односно карневалска фантазија.

Фалстаф у овим драмама има улогу покретача карневала и карневалског духа. Он је жижа опозиције званичном и озбиљном тону ауторитета и моћи, његов језик се обешењачки и изазивачки супротставља језику краља и државе. Његов однос према ауторитету је увек пародичан и сатиричан. Он исмева ауторитет, шегачи се са представницима власти и са сопственим обавезама племића и официра, које претвара у баханалијску распусност и неодговорност (*1XIV*, I, ii; II, ii; II, iv; III, iii; IV, ii; V, i; V, iii; V, iv; *2XIV*, I, ii; II, i; III, ii; IV, iii; V, i; V, iii). Његов свет је свет лакоће и жеље, апетита, хумора и исмевања, слободе и обиља, али и свет безобзирности, одсуства моралних обавеза и скрупула. Он преокреће хијерархију званичног поретка: као што је током карневала луда — краљ, тако је у крчми Фалстаф — краљ (што је у малој представи коју Хал и Фалстаф 'играју' у iv сцени II чина *Првог дела Хенрија IV* и дословно спроведено). У Фалстафовом свету друмски разбојници су „Дијанини шумари", „витези таме", „слуге Месеца", они којима „влада чедна богиња Месеца", под чијом заштитом краду. У том смислу Холдернес Фалстафа поистовећује са традицијом карневала и утопијске комедије.

Фалстаф је, каже Холдернес, само отеловљење Бахтиновог материјално-телесног начела. Он и сам себе описује гротескним карикатурама и претеривањем тако да настаје слика једне огромне фигуре која, попут Раблеових дивова, изгледа већа него живот сам, већа него било која замислива жива особа:

---

[8] Романтичарски ток тумачења Фалстафовог лика као празника живота и људскости, започео је Морис Морган (Maurice Morgann) у спису *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (1777) и многи су га у томе са великим ентузијазмом следили. Током целог деветнаестог и почетком двадесетог века разумевање ликова принца и Фалстафа је варирало. Хал је за једне био идеалан владар а за друге одбојни, дволични манипулатор, окрутни политичар и освајач; Фалстаф је за једне био искричаво интелигентан, сатиричан, неодољиво духовит и пун живота, а за друге лопов, прождрљивац, аморална хуља и кукавица. За „сентиментализам" је у двадесетом веку највећма оптуживан А. С. Бредли: A. C. Bradley, „The Rejection of Falstaff", у: *Oxford Lectures on Poetry*, Macmillan and Co, London 1926, стр. 245—273.

Фалстаф: Имаш ли какву полугу да ме дигнеш ако легнем на земљу? Вере ми, не бих још једном теглио пешке ово моје тело овако далеко ни за све благо у благајни твог оца. (*1XIV*, II, ii, *CD*, Књига пета, стр. 124)

Falstaff: Have you any levers to lift me up again, being down? 'Sblood, I'll not bear my own flesh so far afoot again for all the coin in your father's exchequer. (*1HIV*, II, ii, 34—36)

Фалстаф: ...Идем испред тебе као крмача која је пригњавила сву своју прасад осим једног сисанчета. Ако те је принц ставио у моју службу из икаквог другог разлога сем да истакне моју крупноћу, онда ја немам моћи расуђивања. Проклета мандрагоро, згоднији си да те носим у својој капи него да ме у стопу пратиш. Никад досад нисам имао ахат за пажа... (*2XIV*, I, ii, *CD*, Књига пета, стр. 209—210)

Falstaff: ...I do here walk before thee like a sow that hath overwhelmed all her litter but one. If the Prince put thee in my service for any other reason than to set me off, why then I have no judgement. Thou whoreson mandrake, thou art fitter to be worn in my cap than to wait at my heels. I was never manned with an agate till now. (*2HIV*, I, ii, 9—16)[9]

Фалстафов говор указује се као посебна врста гротескне фантазије, која се састоји из претварања малог у велико (*1XIV*, II, iv, Фалстафова верзија пљачке код Гадсхила), апстрактног у конкретно, духовног у физичко (*1XIV*, II, iv, „проклето уздисање и туга, од њих се човек надује као мешина"). Принц Хал у једном тренутку каже „Али, човече, у тој твојој мешини нема места за веру, истину и честитост; сва је препуна црева и крезла." (*1XIV*, III, iii, *CD*, Књига пета, стр. 163). Као да Фалстафова чулна конкретност не оставља место за не-материјално.

Није, међутим, баш сасвим тако. Гротеска код Бахтина подразумева и могућност преображаја, стварања и разлагања, а Холдернес показује да је и то својствено Фалстафу: физичка лењост и тромост постоје истовремено са једном невероватном живошћу духа и имагинације. Као што се у Фалстафу мешају младост и старост: он себе често види на страни младости. На пример, када његова дружина пљачка путнике код Гадсхи-

---

[9] Цитати из Шекспирових дела навођени су на енглеском језику према следећим критичким издањима из едиције *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*: William Shakespeare, *The First Part of King Henry IV*, edited by, A. R. Humphreys, Routledge, London and New York 1992. ([1]1960); William Shakespeare, *The Second Part of King Henry IV*, edited by A. R. Humphreys, Routledge, London and New York 1994. ([1]1966); William Shakespeare, *King Richard III*, edited by Antony Hammond, Routledge, London and New York 1994 ([1]1981); William Shakespeare, *King Henry VIII*, edited by R. A. Foakes, Routledge, London and New York 1994 ([1]1966). У преводу на српски језик цитати из Шекспирових дела навођени су према издању: Виљем Шекспир, *Целокупна дела*, 1—6, БИГЗ, Народна књига, Нолит, Рад, Београд 1978: *Хенри IV* (Први део), превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, Књига пета, стр. 95—194; *Хенри IV* (Други део), превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, Књига пета, стр. 195—302. *Хенри VIII*, превео Боривоје Недић, Књига шеста, стр. 229—358. Референце су у тексту дате у скраћеном облику, у заградама, са ознаком наслова драме, броја чина, сцене и стиха, када се односе на наведена критичка издања, а са ознаком наслова драме, броја чина, сцене и странице, када се односе на наведено издање Шекспирових целокупних дела на српском језику.

ла он каже „Ниткови, млади људи морају да живе." (*1XIV*, II, ii, 86; *CD*, Књига пета, стр. 125); када у *Другом делу* разговара са Врховним судијом, који је отприлике његових година, он изговара: „Ви који сте стари не узимате у обзир способности нас младих; ви мерите врелину наше јетре горчином ваше жучи. Додуше, морам признати да смо ми, који смо у цвету младости, враголасте лоле." (*2XIV*, I, ii, 174—176; *CD*, Књига пета, стр. 212). То су парадокси карневала. Смрт и живот, старост и младост постоје у истој фигури. Бахтин говори о споју оба пола промене у гротесци која отеловљује преображај: „у њој су, у овом или оном облику, дата (или назначена) оба пола промене — и старо и ново, и оно што умире и оно што се рађа, и почетак и крај метаморфозе."[10]

Први и Други део Хенрија IV садрже веома оштре и неразрешиве противречности, које не само да нису изравнате и уравнотежене, него управо отеловљују конфронтацију плебејског и званичног дискурса. Последње суочавање Фалстафа и Хала, сада већ Хенрија V, представља, по Холдернесу, јукстапозицију торжественог државног и црквеног ритуала и гротескне антимаске. Она се налази на крају супротном од узвишене свечаности, а према великој церемонији односи се пародијски. Фалстаф у тој сцени покушава да обнови карневалску слободу у којој је престолонаследника ословљавао са *'sweet boy'*. Тиме се ремети формалност ритуала. Драматизује самога себе у улози дворанина који ласка краљу, јер врло самосвесно осмишљава свој наступ, који је, иначе, условљен околностима. Холдернес инсистира на тој Фалстафовој самосвести и саморефлексији, на томе да он опет само *игра* једну од својих карневалских улога, чиме се избегава она отужна сентименталност аутора који Фалстафа у сцени одбацивања сажаљевају.

> Фалстаф: (...) О, да сам само имао времена да купим нове ливреје, дао бих на то оних хиљаду фунти што сам позајмио од вас. Али, не мари: ова сиромашна опрема боље ће користити, јер показује моју нестрпљиву жељу да га видим.
>
> Плитковић: Тако је.
>
> Фалстаф: Она показује озбиљност моје љубави.
>
> Плитковић: Тако је.
>
> Фалстаф: Моју оданост...
>
> Плитковић: Тако је, тако је, тако је.
>
> Фалстаф: Показује да сам јахао дан и ноћ, и да нисам ни мислио, ни сећао се, ни имао стрпљења да променим одело.
>
> Плитковић: Тако је најбоље, заиста.
>
> Фалстаф: И ево сад стојим прљав од пута, знојим се од жеље да га видим; не мислим ни на шта друго; све остале послове сам предао забораву, као да немам ништа друго да радим сем да видим њега.
>
> (*2XIV*, V, v, *CD*, Књига пета, стр. 297—298)

> Falstaff: (…) O, if I had time to have made new liveries, I would have bestowed the thousand pound I borrowed of you. But 'tis no matter, this poor show doth better, this doth infer the zeal I had to see him.

---

[10] М. М. Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа*, стр. 33.

Shallow: It doth so.
Falstaff: It shows my earnestness of affection —
Shallow: It doth so.
Falstaff: My devotion —
Shallow: It doth, it doth, it doth.
Falstaff: As it were to ride day and night, and not to deliberate, not to remember, not to have patience to shift me —
Shallow: It is best, certain.
Falstaff: But to stand stained with travel, and sweating with desire to see him, thinking of nothing else, putting all afairs else in oblivion, as if there were nothing else to be done but to see him. (*2HIV*, V, v, 10—27)

Холдернес у тој сцени види енергију сатурналијске комедије, не само у Фалстафовој слободи опхођења, режирању и игрању сопствене улоге, него и у говору Пиштоља, који Фалстафу пародијским језиком саопштава да је Доли ухапшена.

Пиштољ: Витеже мој, запалићу ти јетру,
Да паднеш у бес.
Твоја Доли, Јелена твојих племенитих мисли,
Затворена је у кужном затвору,
Одвучена тамо
Простачком, прљавом руком.
Пробуди из црног амбиса Освету
Са Алектином гујом страховитом.
Јер је Доли ухапшена! Пиштољ говори само истину. (*2XIV*, V, v, CD, Књига пета, стр. 298)

Pistol: My knight, I will inflame thy noble liver,
And make thee rage.
Thy Doll, and Helen of thy noble thoughts,
Is in base durance and contagious prison,
Hal'd thither
By most mechanical and dirty hand.
Rouse up Revenge from ebon den with fell Alecto's snake,
For Doll is in. Pistol speaks naught but truth. (*2HIV*, V, v, 31—38)

Принчев говор коначно раскида са сатурналијским дискурсом плебса, одбацује слободу игре, хумора и преокретања поретка. Но, ипак, он не може сасвим да потисне глас народне културе која је уграђена у ову драму и која чини један од њених доминантних дискурса. Та култура је производила значајну напетост у тјудорској држави. У *Првом и другом делу Хенрија IV* је, дакле, с једне стране оглашен демократски и утопијски дискурс, а с друге хијерархијски и прагматични; с једне стране су имагинација и фантастика, а с друге реализам и историја. Холдернес је чак склон томе да народну визију поистовети са самом установом драме.

У све три наведене књиге Холдернес заступа мишљење о стилској, жанровској, политичкој и идеолошкој плуралности ренесансне историографије, а у тумачењу *Хенрија IV* закључује да оба дела драме остварују

дијалектички сукоб противречних енергија у култури. Оба комада, по њему, чак и артикулишу једно дубоко жаљење због коначног ефекта затворености којим се указује на претећу опасност победе једне, доминантне концепције историје над сложеном плуралношћу ренесансне историографске праксе.[11]

Аутор још једног бахтиновски интонираног текста о Фалстафу из *Хенрија IV* је Франсоа Ларок (François Laroque).[12] Он сцене у којима се појављује Фалстаф у два дела *Хенрија IV* анализира као драмски пандан познате слике Питера Бројгела старијег — *Борба карневала и поста*, и настоји да покаже како дубинска структура десет чинова две драме почива на супротстављености карневала и поста. Такође сматра, слично Холдернесу, да су сцене у којима се појављује Фалстаф конципиране по принципу антимаске. Антимаска је драмски жанр најчешће извођен пре озбиљне и симболичне маске, тако што је у комичној форми бурлеске, сатире, пародије или гротеске уводио тему предстојеће маске. У *Првом и Другом делу Хенрија IV* Ларок открива још једно структурно начело: смењивања карневалски материјализованих и апстрактних појмова. Време се, на пример, може изразити часовима и минутима, и прочитати са часовника или сунчаника, али Фалстафов доживљај времена не почива ни на мерним инструментима ни на апстрактним мерним јединицама:

> Принц Хенри:... Ког те се ђавола тиче доба дана? Ако часови нису чаше вина, минути угојени петлови, часовници језици подводачица, сунчаници фирме бурдеља, а само благословено Сунце лепа ватрена намигуша у светлоцрвеној тафтаној хаљини, не видим разлога што би се ти паштио да питаш за доба дана." (*1XIV*, I, ii, *CD*, Књига пета, стр. 105)

> *Prince: …What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of bawds, and dials the signs of leaping-houses, and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day.* (*1HIV*, I, ii, 5.12)

Чак се и унутар једне сцене смењују карневалска гротеска антимаске и лирска префињеност маске, најчешће у виду пародије. Фалстафов говор понекад призива китњасту прозу Џона Лилија (John Lyly) познату под називом јуфјуизам (Euphuism),[13] понекад пародира Лилијев драмски стил, посебно из комедије *Ендимион* (*Endymion*), у којој је главни јунак заљубљен у непостојану богињу месеца Синтију:

> Фалстаф: Е па ето, љубимче, кад будеш крај, немој да дозволиш да нас, штитоноше ноћи, називају крадљивцима лепоте дана, већ пусти да будемо Дијанини шумари, витези таме, слуге Месеца; па нека свет каже да

---

[11] Holderness, „Carnival and History: Henry IV", у: *Shakespeare Recycled*, стр. 177.

[12] François Laroque, „Shakespeare's 'Battle of Carnival and Lent' The Falstaff Scenes Reconsidered" (1&2 Henry IV)", у: Ronald Knowles, ed., *Shakespeare and Carnival*, стр. 83—96.

[13] По јунаку његових списа *Euphues, The Anatomy of Wit* (1579) и *Euphues and his England* (1580).

смо ми људи добра владања, јер нама, као и морем, влада наша племенита и чедна богиња Месеца, под чијом заштитом крадемо. (*1XIV*, I, ii, *CD*, Књига пета, стр. 105)

Falstaff: Marry then sweet wag, when thou art king let not us that are squires of the night's body be called thieves of the day's beauty: let us be Diana's foresters, gentlemen of the shade, minions of the moon; and let men say we be men of good government, being governed as the sea is, by our noble and chaste mistress the moon, under whose countenance we steal. (*1XIV*, I, ii, 23—29)

Јуфјуистички стил доприноси бурлескној идеализацији Фалстафа који на овај начин постаје чак нека врста градског Робина Худа, чиме се комика чини додатно сложеном.

Своју основну тезу, о борби карневала и поста, Ларок илуструје Фалстафовим и Халовим вербалним дуелима, у којима налази елементе народно празничне форме споја ругања и похвале.

Принц Хенри: Нећу више да будем крив за овај грех. Ова дебела кукавица, овај притискач кревета, тај ломилац коњских леђа, то огромно брдо меса...

Фалстаф: Ти, мршавко, празнокожо, осушени воловски језиче, ти, бичја жило, ти, сушена рибо! О, да ми је даха да изређам све што личи на тебе! Ти, кројачки аршине, канијо, футроло лука за стреле, ти, бедна, усправљена, дугачка, уска сабљо... (*1XIV*, II, iv, *CD*, Књига пета, стр. 136)

Prince: I'll be no longer guilty of this sin. This sanguine coward, this bed-presser, this horse-back-breaker, this huge hill of flesh…

Falstaff: 'Sblood, you starvelling, you eel-skin, you dried neat's-toungue, you bull's-pizzle, you stock fish — O for breath to utter what is like thee! — you tailor's yard, you sheath, you bow-case, you vile standing tuck! (*1HIV*, II, iv, 237—244)

Током исте сцене, када Хал и Фалстаф наизменично играју улоге Принца и Краља, Фалстаф се, каже Ларок, у једном тренутку појављује као краљ карневала, дакле празника месојеђа и распусности, којем се суди у предвечерје пепељаве среде, дакле непосредно пре почетка поста. Хал, у улози Краља, каже:

„Зашто општиш с тим ковчегом ћуди, том сејаром животињства, тим надувеним деметом водене болести, тим огромним мехом вина, том препуном врећом црева, тим печеним манингријским волом с надевом у бурагу, тим уваженим пороком, том седом бруком, тим оцем грубијаном, том таштином у годинама? У чему је добар сем да куша вино и пије га? У чему је спретан и окретан сем у сечењу петла и ждерању? У чему је вешт сем у лукавству? У чему је лукав сем у неваљалству? У чему је неваљао? Па у свим стварима." (*1XIV*, II, iv, *CD*, Књига пета, стр. 142)

„Why dost thou converse with that trunk of humours, that bolting-hutch of beastliness, that swollen parcel of dropsies, that huge bombard of sack, that stuffed cloak-bag of guts, that roasted Mnningtree ox with the pudding in his belly,

that reverend vice, that grey iniquity, that father ruffian, that vanity in years? Wherein is he good, but to taste sack and drink it? wherein neat and cleanly, but to carve a capon and eat it? wherein cunning but in craft? wherein crafty, but in villany? wherein villainous but in all things." (*1XIV*, II, iv, 442—453)

Иако је у *Другом делу* тело чешће представљено као старо и болесно (Краљ), као изгладнело, пропало и измрцварено (регрути Сенка, Буђан, Слабић, Брадавица) или пак мршаво, као у судије Плитковића у младости

Фалстаф: ...И сада је овај Пороков дворезац постао господин и земљовласник, и говори присно о Џону од Гонта као да му је побратим. А кунем се да га је видео само једанпут у животу, и то на Вежбалишту; када је, због њега, добио разбијену главу што се гурао између маршалових људи. Видео сам то и рекао Џону од Гонта, Џону Мршавку, да је Плитковић превазишао његово име, јер сте га могли обученог ћушнути у јегуљину кожу; футрола за обое била би кућерина за њега, читав дворац; а сад има имање и дебелу стоку." (*2XIV*, III, ii, *CD*, Књига пета, стр. 259)

Falstaff: …And now is this Vice's dagger become a squire, and talks as familiarly of John a Gaunt as if he had been sworn brother to him, and I'll be sworn a ne'er saw him but once in the tilt-yard, and then he burst his head for crowding among the marshal's men. I saw it and told John a Gaunt he beat his own name, for you might have thrust him and all his apparel into an eel-skin — the case of a treble hautboy was a mansion for him, a court; and now he has land and beefs. (*2HIV*, III, ii, 313—322)

Фалстафов карневалски глас, критикујући уздржаност у јелу и трезвеност Халовог млађег брата, Џона од Ланкастера, брани дејство хране и пића на тело:

Фалстаф:...Вере ми, овај ме хладнокрвни младић не воли; нико не може да га насмеје; али није никакво чудо, јер он не пије вино. Од тих озбиљних младића никад не постане ништа ваљано, јер слаба пића и храњење рибом толико им расхладе крв да добију неку врсту мушког бледила; а кад се жене, узимају опајдаре. Они су обично будале и кукавице, што би и неки од нас били да није запаљења. Добро хереско вино има двоструко дејство. Оно се пење у мозак; суши тамо сва бедаста, трома и густа испарења која га окружују, чини га бистрим, брзим, довитљивим, пуним живих, пламених, дивних помисли, које, оглашене језиком, постају изврсна духовитост. Друго својство добрих хереских вина је загревање крви, која је, без њих, хладна и згрушана, па је услед тога јетра бела и бледа, што је знак малодушности и плашљивости; али хереско вино је загрева и тера да струји изнутра ка спољним деловима. Оно обасјава лице, које, као ватра на узбуну опомиње све остало у овој малој краљевини човека да се оружа; и тада све живо, и из даљих и из ближих крајева, појури свом капетану, срцу, који тада, увеличан и осокољен том пратњом чини храбра дела; та храброст долази од хереског вина. (*2XIV*, IV, iii, *CD*, Књига пета, стр. 273)

Falstaff: *Good faith, this same young sober-blooded boy doth not love me, nor a man cannot make him laugh; but that's no marvell, he drinks no wine. There's never none of these demure boys come to any proof; for think doth so*

over-cool their blood, and making many fish meals, that they fall into a kind of male green-sickness; and then when they marry they get wenches. They are generally fools and cowards — which some of us should be too, but for inflammation. A good sherris-sack hath a twofold operation in it. It ascends me into the brain, dries me there all the foolish and dull and crudy vapours which environ it, makes it apprehensive, quick, forgetive, full of nimble, fiery, and delectable shapes, which delivered o'er to the voice, the tongue, which is the birth, becomes excellent wit. The second property of your excellent sherris is the warming of the blood, which before, cold and settled, left the liver white and pale, which is the badge of pusillanimity and cowardice; but the sherris warms it, and makes it course from the inwards to the parts' extremes. It illumineth the face, which, as a beacon, gives warning to all the rest of this little kingdom, man, to arm; and then the vital commoners, and inland petty spirits, muster me all to their captain, the heart; who, great and puffed up with this retinue, doth any deed of courage; and this valour comes of sherris. (*2HIV*, IV, iii, 85—112)

У последњем делу овог огледа Ларок указује на значај амбивалентних слика тела у обе драме, на могућност парономастичке везе између карневалског и канибалског. *Први део Хенрија IV* почиње приказивањем рата као кланице. Краљ Хенри на самом почетку драме каже:

„Жедна уста наше земље неће више
Квасити усне крвљу деце њене....
...Сви ти борци
Закрвљени, сви исте природе
И исте грађе, као метеори
Узбурканог неба, што се одскора
У унутрашњим сукобима бију,
У братоубилачког рата окршају —
Здружени сад ће, у чврстим редовима,
Ићи сви једним правцем не скрећући
На познанике, савезнике, својту."
(*1XIV*, I, i, *CD*, Књига пета,
стр. 101—2)

„No more the thirsty entrance of this soil
Shall daub her lips with her own children's blood
…those opposed eyes,
Which, like meteors of a troubled heaven,
All of one nature, of one substance bred,
Did lately meet in the intestine shock
And furious close of civil butchery,
Shall now, in mutual well-beseeming ranks,
March all in one way, and be no more oppos'd
Against acquaintance, kindred, and allies."
(*1HIV*, I, i, 9—16)

А Вестморленд се надовезује извештајем из Велса:

„...ал' изненада стиже
Гласник из Велса с тешким вестима.
Најгора је: да часног Мортимера,
Док предвођаше људе с Херефордшаје
На бунтовнога и дивљег Глендувра,
Тај обесни Велшанин зароби.
Убио му је хиљаду војника,
А лешеве им тако свирепо
Бестидно, зверски унаказише
Велшанске жене, да се то без стида
Великог не сме рећи ни описати."
(*1XIV*, I, i, *CD*, Књига пета, стр. 102)

„…all athwart there came
A post from Wales, loaden with heavy news,
Whose worst was that the noble Mortimer,
Leading the men of Herefordshire to fight
Against the irregular and wild Glendower,
Was by the rude hands of that Welshman taken,
A thousand of his people butchered,
Upon whose dead corpse there was such misuse,
Such beastly shameless transformation,
By those Welshwomen done, as may not be
Without much shame retold or spoken of."
(*1HIV*, I, i, 36—46)

И Персијев говор је препун проливања крви на бојном пољу.

„Да о Мортимеру не говорим више!
Говорићу, богме; и нек ми је душа
Проклета ако се не удружим с њим!
Њега ради своје испразнићу вене,
Излити крв милу у прах кап по кап."
(*1XIV*, I, iii, *CD*, Књига пета, стр. 114)

„Speak of Mortimer?
Zounds, I will speak of him, and let my soul
Want mercy if I do not join with him:
Yea, on his part I'll empty all these veins,
And shed my dear blood, drop by drop in
the dust."
(*1HIV*, I, iii, 128—132)

С друге стране су реке хереског вина које је Фалстаф у стању да попије. Земља је, каже Ларок, жедна крви колико Фластаф вина.

Ларок подсећа на многобројна преплитања слика хране и смрти. Карневалу претходи кланица, јер је за Фалстафову/фалстафовску карневалску трпезу потребно обезбедити огромне количине меса које се заливају огромним количинама вина. С друге стране, о бојишту се такође говори као о кланици. Фалстафови регрути су „топовска храна", Персијево мртво тело постаје „храна за црве". Две кланице, једна која одржава појединачно физичко тело и друга која одржава државно тело, са свим аналогијама које се између њих могу успоставити, чине гротескну паралелу.

Та гротескна карневалска слика се на крају драме напушта одбацивањем Фалстафа, баш као што и карневал значи *carni vale*, то јест „збогом месу". Но, као ни Холдернес, ни Ларок не пристаје на тако једнозначно разумевање краја. И по њему су противречности делотворне на нивоу целине коју чине обе драме; оно што се у Фалстафовим исказима указује као битка карневала и поста, по Лароку представља комичко удвајање опозиције између светова двора и бојишта, с једне стране, и празничне распусности у крчми, с друге стране. Но, ни сама та опозиција није црно-бела и недвосмислена. Услед кризе традиционалних средњевековних вредности у свету ових драма вредности се указују као релативизоване: принц је краљевски син и Сунце које се смишљено крије иза облака да би заблистало пуним сјајем, али да би то постигао он привремено мора да постане део распусног света у којем новац и тело вреде више од части. Фалстаф јесте карикатура распусности, али исто тако представља и победу живота и радости над трагичним жртвовањем, себе и/или других.

У зборнику *Shakespeare and Carnival* објављен је и оглед „Facing Puritanisam: Falstaff, Martin Marprelate and the Grotesque Puritan" у којем ауторка Кристен Пул (Kristen Poole) даје један сложен увид у могуће религиозно-политичке импликације Фалстафовог лика и показује могуће порекло фалстафовске гротеске у мало познатом памфлетском рату између пуританаца и умерених англиканаца који је у Енглеској вођен током осамдесетих година шеснаестог века.

Познато је, наиме, да је Фалстаф у првим извођењима драме носио име Олдкасл (Oldcastle). Тој чињеници су посвећене многе расправе, а приређивачи оксфордског издања Шекспирових сабраних дела из 1986, Велс и Тејлор, одлучили су чак да Фалстафу, том приликом, врате прво-

битно име.[14] Није, међутим, реч о некаквом насумичном избору између два имена, него о конотацијама које једно, односно друго име носи. Сер Џон Олдкасл, који је женидбом добио титулу Лорд Кобам (Lord Cobham) био је, наиме, угледан племић и храбар ратник, врло близак Хенрију V пре његовог крунисања. Био је, међутим, склон такозваној виклифитској јереси (Wycliffite heresy), једној пуританској верзији протестантизма, у време када је Енглеска још увек била католичка. Холиншед је забележио да га је Хенри V управо због јереси одбацио као пријатеља и осудио као јеретика, те да је, на крају, обешен и спаљен.[15] Док му је католичка традиција, што усмена што писана, приписивала својства кукавице, богохулника и ђавољег слуге, пуританци су га, сматрајући да је страдао за веру, прогласили за мученика. Тјудорска протестантска традиција је Олдкасла рехабилитовала, почев од текста Џона Бејла (John Bale) *Brefe Chronycle Concernynge Syr Iohn Oldecastell* из 1544. и представљала га као човека у младости склоног распусном животу, али касније окренутог филозофији и теологији, религиозног преобраћеника верног порукама Светог писма.

Веза између Фалстафа и Олдкасла била је збуњујућа за све приређиваче и коментаторе.[16] Фалстаф се, на први поглед, у складу са уобичајеним представама о пуританцима, најтеже може довести у везу са пуританским мучеником. Неки су сматрали да је име изабрано насумично, а неки да је оно израз сатире уперене ка Олдкасловим потомцима, Кобамовима, Сер Вилијаму Бруку (Sir William Brooke), и његовом сину, племићима утицајним у Елизабетиној, а потом и у Џејмсовој држави. Иако би чињеница да је име Олдкасл преиначено у Фалстаф управо на иницијативу Кобамових могла говорити у прилог другој хипотези, Кристен Пул сматра да је реч о једној много сложенијој игри смисла која се у овој драми одиграва поводом Фалстафа и његове улоге.

Она је, наиме, као истраживач гротескних представа пуританаца у Енглеској раног модерног доба,[17] понудила једно читање које се у дотадашњој литератури о Фалстафу није појављивало. По њој је представа Олдкасла/Фалстафа сасвим у складу са тоном анти-пуританске књижевности објављиване и драматизоване крајем осамдесетих година шеснае-

---

[14] William Shakespeare, *The Complete Works, Volume I: Histories*, Editors: Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, William Montgomery, BCA, London, New York, Sidney, Toronto 1992 ([1] Clarendon Press, 1986; [2] Oxford University Press, 1987). О тој приређивачкој одлуци, аргументима за и против, видети: Gary Taylor, „*The Fortunes of Oldcastle*", *Shakespeare Survey*, 38, 1985. Тај приређивачки потез критиковали су Jonathan Goldberg у: *The Commodity of Names: 'Falstaff 'and 'Oldcastle' in 1 Henry IV*, у: *Reconfiguring the Renaissance: Essays in Critical Materialism*, edited by Jonathan Crew, Bucknell Review 35, 1992, стр. 76—88; потом David Scott Kastan, „Killed With Hard Opinions: Oldcastle, Falstaff, and the Reformed Text of 1 Henry IV" у: *Textual Formations and Reformations*, edited by Tom Berger and Laurie McGuire, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

[15] A. R. Humphreys, „Introduction" у: William Shakespeare, *King Henry IV, Part 1*, The Arden Shakespeare, Routledge, London and New York 1992 (11960), стр. xxxix.

[16] *Ibid*, стр, xl.

[17] У време када је у зборнику *Shakespeare and Carnival* објављен овај есеј, Кристен Пул је радила на књизи под насловом *Deforming Reformation: The Grotesque Puritan and Social Transformation in Early Modern England.*

стог века, дакле у годинама које претходе Шекспировим историјским драмама. Пуританци су, наиме, као заступници екстремне варијанте протестантизма, која се умереним англиканцима указивала као лицемерна, и, политички гледано, потенцијално опасна, приказивани карикатурално, као гротескне индивидуе које живе у карневалским заједницама.[18] Она сматра да Шекспирово представљање нимало није деполитизовано, него да га треба читати, између осталог, и са свешћу о контексту и религиозно-политичким тензијама познатим елизабетинској публици. Она подсећа да је Харолд Блум, између осталих, указивао на пародију пуританских придика у Фалстафовом говору,[19] али сматра да није реч о томе да је распусни витез пародирао пуританце, него да је Шекспир у њему самом пародирао пуританце. Њима су у антипуританским списима надевана подругљива имена попут *More Fruit* (више плодова), *Perseverance* (истрајност), *Deliverance* (спасење), па Кристен Пул и *False Staff* (лажни штап, лажна потпора, лажни штаб) види као пародију.

Крајем осамдесетих година шеснаестог века пуританска струја протестаната је већ увелико етаблираној реформисаној англиканској цркви замерала што је задржала многе елементе католичких церемонија и много шта друго што су сматрали свештеничким злоупотребама и лицемерјем. Пуританци су објављивали многобројне списе против цркве, а црквени великодостојници са своје стране одговарали, тако да је избио читав један рат памфлетима. Англиканске власти су, у једном тренутку, 1588, пуританском штампару и издавачу запленили штампарију, али је он, наводно, успео да задржи један део слова и наставио да објављује илегалне антиклерикалне списе које је потписивао извесни Мартин Марпрелит (Martin Marprelate).[20] Глагол *mar*, између осталог значи и осујетити, унаказити, покварити, упропастити, па је већ у потпису била јасна намера према прелатима, а сматра се да је иза тог имена стајало неколико пуританских аутора. Ти списи су писани убојито, духовито, колоквијалним стилом који се кретао од придике до трача, и обиловали су карикатурама свештеника и бискупа који су називани малим папама. И постали су јако популарни. Толико да су бискупи морали да смисле стратегију борбе против пуританског хумора и сатире. Пошто нису успели да се против Марпрелатоваца изборе силом, придикама и укором, или озбиљном теолошком прозом, они су унајмили писце. Кристен Пул наводи да су то били управо „универзитетски умови", Шекспирови савременици и колеге-писци Џон Лили (John Lyly), Роберт Грин (Robert Greene), Антони Манди (Anthony Munday) и Томас Неш (Thomas Nashe). Сада су се и са једне и са друге стране налазили духовити противници и Пулова пише како су само летеле живописне увреде, немилосрдно исмевање и све врсте зачињених пакости. Контроверза је добила велике размере. У једном тренутку је чак и Френсис Бејкон штитио „мартинисте"

[18] Kristen Poole, „Facing Puritanism: Falstaff, Martin Marprelate and the Grotesque Puritan" у: *Shakespeare and Carnival*, стр. 98.

[19] У: Harold Bloom, *Ruin the Sacred Truths*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets 1987, стр. 84.

[20] *Facing Puritanism: Falstaff, Martin Marprelate and the Grotesque Puritan*, стр. 99.

од „антимаритиниста".[21] Први наговештаји карневалске гротеске појавили су се код тзв. „мартиниста" који су бискупе оптуживали за прождрљивост, похоту и распусност, али су им онда „антимартинисти", а посебно Томас Неш, одговарали, представљајући њих као лицемере који подражавају „оног весељака Раблеа",[22] као животиње, пијанице и луде. Мартин, каже Полова, постаје гротескно тело *par excellence*, готово архетип Бахтинових дефиниција гротескног материјализма: тело које једе, пије, излива се из себе у вршењу нужде, копулацији, рађању, меша се са другим телима у животу и са земљом у смрти. Нема сачуваних текстова позоришних комада који су представљали драматизоване антимартинистичке пасквиле, али Пулова пружа увид у резултате других истраживача који сматрају да су, на ужас бискупа и лондонских власти, покретача целе акције, биле популарне, те да су градске власти, у страху од лошег утицаја гротескних призора на сцени, 1589. затвориле позориште.[23] Убрзо потом је „мартинистима" постављена заседа и коначно им је заплењена штампарија, а унајмљеним ауторима је забрањено да наставе рат у који су се били веома уживели. Писати за или против Мартина постало је политички опасно и велика контроверза је мало помало ишчезла.

Кристен Пул, међутим, претпоставља да је гротескно изобличеног Мартина највероватније играо Вил Кемп (Will Kemp), Шекспиров комичар који је, по свој прилици, играо и Фалстафа.[24] Она признаје да је веза коју успоставља прилично натегнута, али истовремено налази и да је интригантна.[25] Њени аргументи су да је описана контроверза имала сензационални успех и у памфлетима и на сцени, те да је, без обзира на забране, морала представљати препознатљив мотив и неколико година пошто је уњуткана. Ако је Олдкасл био нека врста прототипа првих пуританаца, ако су пуританци крајем осамдесетих година представљани као гротескне фигуре, које је, баш као и Олдкасла/Фалстафа играо Вил Кемп, онда њена претпоставка да је у лику Фалстафа садржано још једно карневалско преокретање на које пре тога није обраћана пажња — елизабетинско карикирање пуританаца — није неубедљива. Ако се нема у виду предисторија коју она предочава и ако се о пуританцима мисли сходно уобичајеној представи о ригидном пуританском моралузму, јасно је зашто је веза између историјског Олдкасла и Фалстафа најчешће деловала нелогично и сматрана насумичном. Но, очигледно је да то није била једина слика пуританаца у елизабетинском добу. Поред карикираног аскетизма, за представе о пуританцима коришћен је и карикатурални гротескни реализам. Памфлети, међутим, нису третирани као предмет достојан академске пажње и остали су изван видокруга књижевних историчара и критичара. Због тога су, сматра Пулова, познаваоци елизабе-

---

[21] *Ibid*, стр. 101; Пулова цитира и друге ауторе који су о овоме писали: Charles Nichol, *A Cup of News: The Life of Thomas Nashe*, Routledge and Kegan Paul, London 1984; Такође и C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton University Press, Princeton, W 1959.

[22] *Ibid*, стр. 102.

[23] *Ibid*, стр. 103—104.

[24] О томе у: Martin Holmes, *Shakespeare and his Players*, Charles Scribner's Sons, 1972, стр. 47—50.

тинске књижевности и позоришта у потпуности превидели један сегмент популарне религиозне литературе, произашле из сензационално популарног рата памфлетима и пасквилама. Када се, међутим, тај контекст ипак има у виду, онда Фалстафов лик добија још један доста сложен, вишеструко противречан семантички аспекат, такође карневалско--гротескне природе, али са мало сложенијим импликацијама.

Овоме у прилог иде и нешто што претходни критичари јесу запазили, а то је да Фалстаф често, индиректно или директно, цитира Библију, да изговара, подразумева, или пародира познате библијске слике, параболе, синтагме, или пак да његов говор звучи као пародија литургијског језика.[26] Његова реторика, по тим коментаторима, звучи као реторика пуританских проповедника, са многобројним понављањима, питањима и одговорима, у педагошком тону. У Фалстафовој верзији, разуме се — у пародијским кључу.

Сложена је игра коју је Шекспир остварио у овој драми. Субверзивне и политички потенцијално опасне одлике у теологију упућеног витеза и ратника придао је архиепископу од Јорка, као вођи побуне. Олдкасл/Фалстаф није приказан као издајник. С друге стране, Фалстафова оштроумност и духовитост која не признаје никакав ауторитет ни хијерархију може се, вели Пулова, поредити само са одважношћу, дрскошћу и оштроумношћу пуританских памфлета потписаних са Мартин Марпрелит. И Фалстаф и Марпрелит испробавају границе правоверности и субверзије. Писци који су имали задатак да се супротставе Марпрелиту могли су то да учине само преузимајући његов карневализовани дискурс и жанрове, тако да је њихова сатира понекад постајала атрактивна фикција у којој се и због тога уживало, баш као сто се често, када би можда требало да се смејемо Фалстафу, заправо смејемо са њим.

II

Видели смо да је Бахтин био начелно неповерљив према могућности да се у драмском тексту нађу хетероглосија или полифонија. Његово квалификовање драме као монолошког жанра било је, међутим, могуће оповргнути теоријским аргументима пронађеним код Брехта и код Тодорова, између осталих. Брехтово схватање „епског театра" јасно је *дијалошко* и *дијалогизовано*: одбацивање илузије, као и удаљавање од лика и од текста, подразумева *двогласну* комуникацију са публиком, од које се оче-

---

[25] „Facing Puritanism: Falstaff, Martin Marprelate and the Grotesque Puritan", стр. 104.

[26] *Ibid*., стр. 106; Такође и: John Dover Wilson, у: *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge University Press, Cambridge 1964, стр. 15—35; Alfred Ainger, *Lectures and Essays*, Vol. 1, Macmillan and Co, Ltd, London 1905, стр. 140—55. У студији *Biblical Reference in Shakespeare's History Plays* (University of Delaware Press, Newark 1989) Naseeb Shaheen наводи да од 54 библијске референце у *Првом делу Хенрија IV* 26 припада Фалстафу, који индиректно цитира *Књигу постања, Излазак, Другу књигу Самуилову, Псалме Давидове, Приче Соломунове, Јеванђеље по Матеју, Јеванђеље по Марку, Јеванђеље по Луки, Прву посланицу Коринћанима, Другу посланицу Коринћанима, Прву посланицу Солуњанима.*

кује да узврати истом таквом рецепцијом.[27] Шекспирово позориште није Брехтово, али му није несродно, нарочито у историјским драмама, где нема превише психолошког нијансирања, него је реч о драмској артикулацији различитих политичких стратегија. И Шекспир, као његов Ричард III, воли да „једној речи даје смисла два" (*„I moralize two meanings in one word", RIII*, III, i, 83, *CD*, Књига шеста, стр. 151), који је поступак и омогућио сукобе интерпретација у рецепцији историјских драма.[28] Између, рецимо, Ричардових званичних исказа и његовог говора „у страну", упућеног публици, или између писаних саопштења Двора и Писареве „анатомије масовних медија" у *Ричарду III*, или пак Гласове у Прологу за *Други део Хенрија IV*, постоји широк семантички распон у којем гледалац, односно читалац, може да нађе низ веома различитих „порука". Ту се полифонија, додуше, не дешава увек у једној речи или у једном исказу, мада има и тога, него на нивоу већих целина: сцене, чина или целе драме. Цветан Тодоров је, пак, показао да су дијалошки квалитети које Бахтин приписује роману, заправо, одлике дискурса као таквог и да се не морају нужно везивати за жанр романа.[29]

Двогласном природом Шекспировог текста се, између осталих, бавио Гордон Мекмален (Gordon McMullan) поводом драме *Хенри VIII*.[30] Реч је о последњој Шекспировој историјској драми и претпоследњој од свих које је написао, у овом случају, по својој прилици, у сарадњи са Џоном Флечером.[31] *Хенри VIII* је, међутим, познат и по томе што је, приликом првог извођења драме, услед примене пиротехничких ефеката, спаљена зграда позоришта Глоуб. О том извођењу и њиме проузрокованом несрећном случају остали су записи у писмима трговца Хенрија Блуета (Henry Bluett) и дипломате Хенрија Вотона (Sir Henry Wotton). Мекмален их је искористио (посебно друго, Вотоново писмо) да реконструише дијалогичност ренесансног позоришта. И један и други драму

---

[27] О томе: Bertolt Brecht, „Mali organon za teatar", preveo Darko Suvin, у: Darko Suvin, *Uvod u Brechta*, Školska knjiga, Zagreb 1970, str. 225—255. Рејмонд Вилијамс, *Драма од Ибзена до Брехта*, превела Марта Фрајнд, Нолит, Београд 1979, стр. 314—329.

[28] Видети: Зорица Бечановић-Николић, *Сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига LIV, свеска 1/2006, стр. 167—182.

[29] Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trans. Wald Godzih, Manchester University Press, Manchester 1984, стр. 90.

[30] Gordon McMullan, *'Swimming on bladders': the Dialogics of Reformation in Shakespeare & Fletcher's Henry VIII*, у: *Shakespeare and Carnival*, стр. 211—227.

[31] *Хенри VIII* је под насловом *The Famous History of the Life of King Henry the Eight* први пут објављен у Првом фолију 1623. године, када су га Хемингс и Кондел уврстили у историјске драме. Будући да су приређивачи Фолија драму објавили као Шекспирову, она је и сматрана у потпуности његовом све до средине деветнаестог века, када је 1850. Ј. Спединг (J. Spedding) објавио текст *Who Wrote Shakespeare's Henry VIII?* настојећи да докаже двојно ауторство — Вилијама Шекспира и млађег драмског писца Џона Флечера (John Fletcher, 1579—1625). И после Спединга је било доста присталица теорије да је *Хенри VIII* само делимично Шекспиров, али и оних коју су доказивали да је реч о Шекспировом ауторском делу из позног периода, те отуда по стилу и композицији сличнијем позним романсама него историјским драмама. Мишљења су и до данашњег дана подељена, неки аутори ову драму третирају као Шекспирову, неки, попут Мекмалена, верују да је реч о двојном ауторству.

помињу под насловом *All is True*, дакле, рецимо, *Цела истина*, који су приређивачи *Првог фолија* Хемингс (John Heminges) и Кондел (Henry Condell) касније заменили именом краља, да би употпунили хронолошки низ историјских драма. Мекмален испитује како један текст под наизглед аподиктичним и монолошким насловом *All is true* делује дијалогично и како изазива амбивалентну рецепцију, о којој сведочи Вотоново писмо Едмунду Бејкону (Sir Edmund Bacon), својим истовремено радосним и узнемиреним тоном.

Иако би се, каже Мекмален, бар на основу техничких појединости (поред претпоставке о двојици аутора, који су, по свему судећи, користили два извора: Холиншедове *Летописе* и Фоксова /Foxe/ *Дела и споменике /Acts and Monuments/*, утврђено је да су текст за Фолио слагала и два словослагача), могло закључити да је драма највећма дијалошка од свих, *Хенри VIII* обично није улазио у видокруг критичара који су успостављали везу између бахтиновски схваћеног дијалога и Шекспирових драма. Делимично због декларативног дистанцирања од комедије већ у *Прологу*, а делимично стога што у овој драми, на први поглед, нема очигледно карневалских момената. Она је компонована као низ линеарно-хронолошки повезаних догађаја (уз нужна сажимања временских размака), најчешће представљених у виду раскошних, многољудних, ритуално-церемонијалних сцена у одговарајућем декору и костимима (прослава у двору кардинала Вулсија и маска у којој учествује сам краљ, Бакингамов пут на губилиште, већање кардинала о разводу Хенрија VIII и Катарине Арагонске, крунисање Ане Булин, крштење Елизабете I), са две упечатљиве интимистичке сцене (пад кардинала Вулсија и његова смрт и смрт Катарине Арагонске). *Хенри VIII* представља „исечак" из владавине Хенрија VIII, са кључним детаљима као што су први развод, разлаз са Вулсијем и Римом, тензије између присталица реформисане и присталица католичке цркве међу црквеним великодостојницима. Мекмален, међутим, сматра да се у овој драми може разабрати развијен дијалошки принцип, који се манифестује како у тихим, узнемирујућим двогласним провокацијама унутар појединачне речи или исказа, тако и у упадљивим поступцима јукстапозиције, чиме се производе карневалски ефекти.

Вулсијев лик је, ако се пажљивије чита, на свој начин, тврди Мекмален, отеловљење карневалске гротеске.[32] Бакингам за њега каже: „у свакој чорби он је мирођија" (*XVIII*, I, i, CD, Књига шеста, стр. 239) — „*no man's pie is freed / From his ambitious finger*" (*HVIII*, I, i, 52—53,). Огроман је и плебејског је порекла. Бакингам описује његову телесну громаду:

> „Ја се чудим
> Да таква лубина запремином
> Својом може да привуче на се
> Зраке благотворног Сунца, и Земљу
> Да заклони." (*XVIII*, I, i, *CD*, Књига шеста, стр. 239)

---

[32] *Ibid*, стр. 218.

„…I wonder
That such a keech can with his very bulk
Take up the rays o'the beneficial sun,
And keep it from the earth." (*HVIII*, I, i, 54—57)

Бакингам га, будући да му је отац био месар, назива „месарским псом" (*XVIII*, I, i, CD, Књига шеста, стр. 242) /„butcher's cur" (*XVIII*, I, i, 54—57)/; Норфок га назива пауком који, без племенитих предака, „из себе сама" плете мрежу уз коју стиже тик до краљевског трона. У њиховим описма Вулси је третиран као животиња, или као гротескна метаморфоза, преображај животиње у човека. Вулси није племић-луда попут Фалстафа, него плебејац-кардинал, што такође представља својеврсно изокретање поретка. Но, однос публике према кардиналу може бити само делимично амбивалентан. Иако би племићска ароганција могла произвести извесне симпатије за кардинала, баш као, касније, и некролог који Грифит изговара пред краљицом Катарином, сплетке, недела, похлепа, интереси и наговештени разврат веома негативно сенче његов лик. Извесну амбиваленцију може да произведе и његов сопствени опис властитог успона:

„У току ових многих лета
Смело ја сам, као они несташни
Дечаци што на надуваним бешикама
Пливају, отискив'о се на море
Славе, далеко преко граница
Мојих моћи; моја пренадувена
Охолост најзад прсла је пода мном,
И оставља ме, стара и уморна
Од службе, на милост и немилост
Хучних валова који склопиће се
Нада мном заувек." (*XVIII*, III, ii, *CD*, Књига шеста, стр. 315—6)

„I have ventur'd
Like little wanton boys that swim on bladders,
This many summers in a sea of glory,
But far beyond my depth: my high-born pride
At length broke under me, and now has left me,
Weary and old with service, to the mercy
Of a rude stream that must for ever hide me." (*HVIII*, III, ii, 358—364).

Метафору 'надуваних бешика' Мекмален је истакао и у наслову свог текста. Са њима је повезана слика дечачке одважности, која би могла да буде и симпатична, да не постоји упоредо са грубим карневалским хумором прскања препуне бешике, што је у блажој форми већ било искоришћено код Холиншеда, а у драстичнијој у историографском спису који је у то време био јако популаран, а објављен свега осамнаест месеци пре него што је *Хенри VIII* први пут игран.[33]

---

[33] *Ibid*, стр. 219: Raphael Holinshed, *The Third volume of Chronicles, beginning at duke William the Norman*, London 1587, 837b; John Speed, *The Theatre of the Empire of Great Britain*, London 1611.

Мекмален закључује: „Ово *double entendre* (двоструко разумевање) представља средишњу ауторску стратегију, свесно дијалогизовање које оба аутора одржавају током читаве драме, што представља наум да се публика узнемири, и да јој се истина и извесност учине немогућим."[34] За њега је карневал — театар историје,[35] а велика тема представе која упризорује владавину Хенрија VIII је, по природи ствари — реформација. И није нелогично помислити да се шизма и реформа цркве, које као непосредан повод имају краљев развод и нов брак, могу указати у карневалском светлу. Мекмален показује како су у овој драми речи које чине језик реформације — *савест*, *конверзија* то јест промена вере, *вера* — па и сама реч *реформација* одвојене од њиховог вишег, духовног смисла и сведене на ниво материјалног. У трећој сцени првог чина, племићи који су били у краљевој пратњи у Француској користе језик реформације говорећи о моди:

> „Lovell: The *reformation* of our travell'd gallants,
> That fill the court with quarrels, talk and tailors" (*HVIII*, I, iii, 19—20)
> …
>
> „Lovell: …renouncing clean
> The *faith* they have in tennis and tall stockings…" (*HVIII*, I, iii, 29—30)
>
> „Sands: For sure there is no *converting* of 'em" (*HVIII*, I, iii, 43).[36]

У преводу на наш језик протестантске конотације се не могу пренети, тако да нема потребе цитирати та места на српском. Боривоје Недић је *reformation* превео са *поправка*, *converting*, које у енглеском има религиозну конотацију са *изменити*, које је у српском неутрално, док је *faith in tennis* остало *вера у тенис* и то производи потребан комични ефекат. Реформација је тако, у језику, сведена на ниво моде и њене пролазности. Реч *савест* је у још већој мери карневалски изобличена, повезана са материјалним, деградирана је и добила је еротске конотације. Када Ана Булин, дворска дама краљице Катарине и краљева нова изабраница, оклева да се огреши о своју господарицу и да заузме њено место, једна стара дворска дама јој каже:

> „Стара госпођа: Нека враг
> Ме носи ако ја не бих, и приде
> Девичанство ставила на коцку,
> Као што бисте учинили и ви

---

[34] *Ibid*.

[35] Ту се ослања на једног од аутора који су, насупрот Бахтину, доказивали да је драма дијалошки и карневалски жанр, Грејама Пичија (Graham Pechey) који, између осталог, каже да је „карневал (укратко) театар историје: широко популаран по свом садржају, а изузетан у свом одигравању и поводима". McMullan, стр. 216; Graham Pechey, „On the Borders of Bakhtin; Dialogisation, Decolonisation", у: Ken Hirschkop, David Shepherd, eds., *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester, стр. 39—67.

[36] Курзив у наводима — З. Б. Н.

Упркос привеску лицемерја тог
Вашег; ви што имате тол'ко лепих
Женских облика, и срце имате
Женско, а оно увек тежи сјају,
Богатству, господарењу; одиста,
То благодети су; и те дарове
— Да опрости ваше пренемагање —
Могла би да прими танушна ваша
Од шевроа савест, изволите ли
Само да је растегнете." (*XVIII*, II, iii, *CD*, Књига шеста, стр. 279)

„Old Lady: Beshrew me, I would,
And venture maidenhead for't, and so would you
For all this spice of your hipocrisy:
You that have so fair parts of woman on you,
Have too a woman's heart, which ever yet
Affected eminence, wealth, sovereignty;
Which, to say sooth, are blessings; and which gifts
(Saving your mincing) the capacity
Of your soft cheveril conscience would receive,
If you might please to stretch it." (*HVIII*, II, iii, 24—33)

Савест је, дакле, очигледно сведена на растегљиви материјал, на мекани шевро. Да не говоримо да је брак који је подразумевао једно такво *растезање савести* у Енглеску донео реформацију, па се онда, имплицитно, и реформација, са својим строгим моралним начелима и идејом исправљања изопачености у католичким срединама, овде појављује у карневалском светлу.

Мекмален сматра да су разлике између католичке краљице Катарине Арагонске и протестантске Ане Булин намерно учињене нејаснима, те да се и прелаз из католичке вере у протестантску, изазван а потом симболизован разводом и новим браком Хенрија VIII, у овој драми појављује као много проблематичнији него што је то нарочито тјудорска, па и стјуартовска, идеологија смела и могла да допусти. Катарина представља стару веру и католичку Енглеску, Ана нову веру и протестантску Енглеску. Катарина је у овој драми приказана као отеловљење честитости и стабилности, Ана је повезана са шизмом, нестабилношћу и непредвидљивошћу. Интересантан је, међутим, детаљ који Мекмален запажа — да је Катаринина визија пред смрт сачињена од визија и снова жена протестанткиња, од којих је најпознатија Маргарита од Ангелма (Margaret of Angoueleme), коју је преводила управо Ана Булин (или Bolein /*Boleyn*/).[37]

Када се има у виду да је драма играна 1613, дакле пошто су не само ове две Хенријеве супруге него и следеће четири постале далека историја, пошто су се на престолу израђала Хенријева деца: најпре кратковеки Едвард VI, потом кћерка Катарине Арагонске Мери Тјудор, која је била

[37] *„Swimming on bladders": the Dialogics of Reformation in Shakespeare's & Fletcher's* Henry VIII, стр. 222.

привремено обновила католицизам у Енглеској, потом Елизабета I, а онда и њен наследник Џејмс I Стјуарт, у чијој се држави драма и играла, историја се, сугерише Мекмален, може указати као једно прилично узалудно ткање без разрешења. То је, међутим, екстратекстуална импликација. Сам текст, пак, пружа исечак из тог ткања историје који нуди противречности: свечани ритуал Елизабетиног крштења, са Кранмеровим пророчанством судбине будуће владарке, које у извођачком чину постаје постхумна похвала, прати карневалско комешање на улици, са свим пратећим гротескним елементима. То, као и сви претходно наведени примери јукстапозиције свечано-званичног и гротескно-карневалског указују на једно очигледно дијалогизовање идеологије, у овом случају протестантске.

Доказ и подстицај за овакво читање Мекмален је, рекли смо већ, нашао у писму Хенрија Вотона. Том племићу се чинило да представа *All is True*, својим настојањем да верно представи двор Хенрија VIII, владарску величину чини „веома блиском, ако не и бесмислено смешном" — „*very familiar, if not ridiculous*". Он је са извесном амбиваленцијом описао нестајање у пожару како раскоши приказане у представи тако и позоришта које је починило хибрис представљања, а опис је завршио једним карневалским обртом — призором гледаоца који своје запаљене чакшире гаси пивом. Пошавши од тог примера амбивалентне рецепције образованог савременика, Мекмален је испитао спој текста и спектакла у овој драми, смену епоха и религија и одраз те смене у двогласним, амбивалентним исказима који се тичу религије и идеологије.

Приказом Макмаленовог текста завршава се за ову прилику сачињен преглед тумачења Шекспирових историјских драма у којима се као теоријско упориште за интерпретацију појављују Бахтинова схватања *карневализације*, *гротеске*, *дијалога*, *хетероглосије* и *полифоније*. Док је појмове карневализације и гротеске и сам Бахтин видео као интерпретативне стратегије примењиве на Шекспиров опус, у случају хетероглосије и полифоније изражавао је резерву када је у питању драма уопште, не само Шекспирова. Испоставило се, међутим, да су тумачи историјских драма били склони да хетероглосију, полифонију и унутрашњу дијалогичност исказа схвате — попут Цветана Тодорова — као општу одлику дискурса и анализирају је на нужно амбивалентном интерпретативном полигону Шекспирове историјске драме, која је, поред Бардове пословичне склоности ка поигравању смислом, додатно бременита многоструким амбигуитетима јер подразумева сложен однос према политичким импликацијама, како из прошлости коју приказује, тако и из сопствене савремености.

Zorica Bečanović-Nikolić

BACHTIN AND INTERPRETATIONS OF SHAKESPEARE'S HISTORICAL DRAMAS: CARNIVAL AND HETEROGLOSSIA

S u m m a r y

This paper examines a number of contemporary interpretations of Shakespeare's history plays based on M. M. Bakhtin's concepts of carnival, grotesque realism, dialogism and polyphony. All of the mentioned concepts proved to be productive hermeneutical strategies in the approaches to Shakespeare's history plays and have generated a number of insightful texts. However, there is a distinction between the authors who have commented on the carnival and grotesque realism, and the ones who have concentrated on the dialogism and polyphony. The former have followed Bakhtin's suggestions concerning Shakespeare given in *Rabelais and His World*, and the latter have interpreted and extended his theoretical concepts in a Bakhtinian sense, but against Bakhtin's own declarative statement concerning Shakespeare's drama and dramatic genres in general.

UDC 821.163.41.09 Skerlić J.
821.163.41.09„19”
821.163.41-95

СКЕРЛИЋЕВ ИСТОРИЗАМ — ВЕК ПОСЛЕ

Горана Раичевић

САЖЕТАК: У раду се разматра Скерлићева идеја о промени у историји књижевности, а начело реакције и смењивања стилова и епоха по супротности упоређује се са његовим варијацијама у схватањима Хајнриха Велфлина, Виктора Шкловског, Ханса Роберта Јауса и Стенлија Фиша.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја књижевности, теорије историје, промена, Богдан Поповић, Јован Скерлић, ренесанса-барок, руски формализам, естетика рецепције, критика заснована на читалачкој реакцији

Историја се одвија у антитезама, она „дише”.

Теодор Адорно

Све оне који се данас на овај или онај начин баве изучавањем српске књижевности, а нађу се у ситуацији када треба размотрити саме почетке модерне критике и историографије са почетка 20. века — очекују, углавном, два искушења. Наиме, имајући пред собом две гигантске, али и по начелу супротности саздане индивидуе које су овај почетак обележиле својим именом и радом, Богдана Поповића и Јована Скерлића, савремени књижевни историчар или критичар — следећи властито осећање или можда изграђену теоријску мисао — интимно (ако не и јавно) опредељује се за једнога од њих зато што то значи опредељење за један од двају универзалних модела приступања књижевним делима која, иако варирана и индивидуализована, сусрећемо у целокупној историји теоријске књижевне мисли. Друго искушење које нас вреба је да се са страшћу упустимо у оповргавање неких од њихових судова који нам се данас чине потпуно непримерени и „грешни”, тако да доводе у питање саму суштину књижевности. Ово друго углавном је резервисано за Скерлићеве оцене српских књижевника и њихових дела. О како и данас боле његове критике Бранковог сензуализма, Лазаревићеве „патријархалности”, Дисовог „лажног” езотеризма. Сетимо се само Црњанскових жалопојки да је у његовој младости цео српски романтизам проглашен за доба алкохоличарско — што је став иза којег се назирала Скерлићева сенка.

Намера овог рада, међутим, није да се опредељује за једног од двојице критичарских патријараха: за аристотеловца Богдана Поповића, који је веровао у миметички принцип у стварању, који садржи правилности и обрасце које је исто тако могуће подражавати, за естетичара и формалисту који је књижевност издвајао од других друштвених феномена, бранећи њену самосталност у складу са „десничарским" схватањем уметности пријемчиве само одабранима. Нити за Скерлића за којег књижевност није одраз неких вечних, непромењивих естетских категорија о којима се пишу теорије, него израз „народног духа" који влада у једном времену, Скерлића „левичара" за којег је права уметност разумљива свакоме. Нећемо полемисати ни са неком од многобројних Скерлићевих лоших процена. Оно што нас овде занима је да из савремене перспективе — имајући у виду сва глобална кретања која су обележила теоријску мисао о књижевности у 20. веку — сагледамо колико су Скерлићеви погледи и путеви саобразни са оним што се догађало после њега. Тачније речено, интересује нас који се од два дијаметрално супротна начина превладавања позитивизма — а које је неспорно уочљиво и код Богдана Поповића и код Јована Скерлића — данас чини више оправдан и примерен. Јер, иако је Скерлићу до дана данашњег врло често наметана етикета позитивисте, треба бити поштен (ако објективни не можемо бити) и признати да је он био итекако свестан свих мана позитивистичког метода. То је млади повратник са западњачких интелектуалних мека у својој просветитељској мисији у властитом народу показао већ у свом приступном предавању на Великој школи 1901. године, којем је дао наслов „Догматичка и импресионистичка критика". У овом тексту Скерлић се јасно дистанцира од двају опозитних и доминантних приступа књижевности, са којима је у Швајцарској и Француској имао прилике да се упозна, и покушава да пронађе неки трећи пут којим би требало да крене не само он сам него и књижевна критика, односно проучавање књижевности уопште.

Предочавајући публици пре свега позитивистичке методе у проучавању књижевних дела, Скерлић критикује Бринетјера и његово „ауторитативно", „апсолутно" преношење Дарвинових и Спенсерових еволуционистичких принципа из природних наука, које се баве материјалистичким законима света, на једну духовну сферу, али и Тенове теоријске постулате о „спољним узроцима" књижевног дела, те нарочито његову „манију за упрошћавањима и уопштавањима"[1] која су му послужила да чињенице из стварности уклопи у своју теоријску конструкцију, претварајући човека „у теорему која иде".[2] У оваквим покушајима страдају најпре оне неидентичности, јединствености и аутохтоности великих аутора и великих књижевних дела. „Његова теорија", закључује Скерлић поводом Тена, „одбацује пишчеву индивидуалност и унутрашњу вредност дела, а дело сматра само као један документ за објашњење једне епохе."[3]

---

[1] Јован Скерлић, *Критике* (Српска књижевност у 100 књига), Београд — Нови Сад 1971, стр. 12.

[2] *Исто*, стр. 12.

[3] *Исто*, стр. 12.

Управо је поводом Тена овај апостол српске критике и утемељивач модерне историје књижевности изрекао једно од својих начела које су истраживачи најчешће наводили и називали Скерлићевим *витализмом*, свалivши на њега — као на једну од вредносних категорија од којих је овај поклоник прогреса полазио у својим тумачењима књижевности — тежину свих оптужби за неке од најчувенијих критичких промашаја с почетка 20. века.

И највеће и најгенијалније филозофске и научне теорије редом су падале јер је живот и сувише сложен и сувише пространи, да би се дао закључати у празне формуле.[4]

Скерлић у истом тексту, међутим, не пропушта да укаже и на заблуде импресионистичке критике, која је, супротстављајући се позитивизму као методу и погледу на свет, вративши достојанство индивидуалном настојању, индивидуалној визији, ипак пропустила да запази „социјалну страну уметности", онај њен садржај који нам дозвољава да јој се дивимо и деценијама и вековима након њеног настанка, који нам буди осећања идентификације или бар препознавања, ону суштину која се дотиче неких универзалних питања човечанства. Солипсистичка заблуда критичара који поводом Шекспира, Расина, Паскала, Гетеа, хоће да говори искључиво о себи и сматра то могућим, није међутим спречила Скерлића да импресионистичкој критици искаже своје симпатије због њене „скромности" и „осећања релативности"; штавише он јој признаје да је „много ближа истинској науци но њена охола и самоуверена супарница".[5] Релативизам о којем Скерлић говори, појашњавајући га тезама од којих импресионисти полазе, произилази заправо из нечега што су и наш критичар и импресионисти могли да пронађу у позитивистичком историзму у којем се књижевно дело сагледава као саобразно времену и месту у којем је настало.

Скерлића је у суштини оправдано називати позитивистом само утолико што је он од овог данас „озлоглашеног" приступа књижевности преузео оно што је у њему било најбоље — његов *историзам*, одбацујући са друге стране нешто што је и поред оштрог супротстављања позитивистичком приступу (можда вођен мотивом да непријатеља треба побеђивати његовим оружјем) сачувала готово целокупна формалистичка и стилистичка реакција у 20. веку — а то је идеал *научности* у проучавању књижевности, т. ј. проналажење тзв. научног метода. Одбацујући, наиме, механички успостављене узрочно-последичне везе књижевног дела са контекстом у којем је настало или даље живи, прогласивши га аутономним „артефактом", формалистима је остајало да се баве само једним: језиком као књижевним медијумом, а тај филолошки, лингвистички критеријум — у основи и најчешће потпуно аниторијски — постао је нов научни идеал у проучавању књижевних феномена.[6]

---

[4] *Исто*, стр. 13.

[5] *Исто*, стр. 17.

[6] Критички рад Богдана Поповића може се посматрати управо у светлу стилистичких анализа које су у европској и америчкој „науци" о књижевности превладале у првој

Скерлић се, као што се из поменутог текста посебно види, није безрезервно препустио вери у научна објашњења уметничких дела. Став да „критика стоји на среди између уметности и науке", да се „у исти мах ослања и на разум и на осећање" и да је због тога „и питање чињенице и питање укуса"[7] чини се у први мах као умерен, компромисан и у суштини небитан као теоријско полазиште. Међутим, изгледа да је управо пут којим је Скерлић дошао до ове тезе (која се и данас не може оспорити) исти онај пут којим је овај повратник са Запада мисионарских амбиција дошао до оригиналне грандиозне грађевине у коју се претворио његов подухват сагледавања историје српске књижевности. Уместо да се окрене некој универзалној Естетици као универзалном арбитру лепог, или да настоји да самерава истине према неком апсолутном принципу, Скерлић се приклонио једном релативистичком тумачењу људских сазнања која служе човеку у једној пролазној и развојној фази његовог историјског развоја, која учествују у обликовању идеја и сензибилитета те епохе, и која ће у једном тренутку сменити један сасвим другачији, опет врло „људски", поглед на свет:

> Најзад, апсолутна истина и не постоји, она је само конструкција нашега духа, један висок идеал коме ваља тежити и управљати све напоре и борбе покољења. Постоје само пролазне, релативне, делимичне, човечанске истине. И сама математика тачна је у односу према нама, јер и бројеви и линије зависе од времена и простора који изван нас немају ничега реалног. Стари софисти, који су много више вредели но глас који им је остао, учили су да је „човек мера свију ствари", и њихово учење, са извесним променама и допунама, постало је једна од највећих идеја нашега доба: *релативност људских сазнања*.[8]

Ове речи данас звуче врло модерно, тако да се чини да оно што су наши критичари називали Скерлићевим витализмом није ништа друго до форма филозофског прагматизма у знаку којег је окончан 20. век у светској филозофској и књижевнотеоријској перспективи. Инсистирање на витализму увек је бацало у засенак једно другачије могуће тумачење Скерлићевих начела као прагматичара, односно антитеоретичара, које нам се намеће као сведоцима бурних „антитеоријских", или чак „антифилозофских" интелектуалних протеста као видова једне нове „субјективне" парадигме у 20. веку.

Као и савремени филозофи прагматисти, Скерлић верује да теорија не може да мења праксу нити да њоме управља, него да јој је вредност ограничена на трајање прагматичних функција које никада нису вечите. Променљивост човековог мишљења, његовог схватања живота, животних феномена, естетских категорија, променљивост људских *идеја* у свету — основни су постулати Скерлићевог начина поимања књижевности. То што није детаљно и исцрпно писао о теоријским схватањима од ко-

---

половини 20. века. Било би занимљиво поређење Поповићеве теорије „реда-по-ред" и метода „close reading" америчке нове критике, као и његове „афективне стилистике" са психолошком теоријом вредности А. А. Ричардса.

[7] Јован Скерлић, *цит. дело*, стр. 7.

[8] *Исто*, стр. 4.

јих је полазио (а ако се има у виду и његов однос према теоријама уопште), не чини од Скерлића лошијег теоретичара. Па ипак, у нашој књижевнокритичкој историографији уврежено је управо мишљење да аутор *Историје нове српске књижевности* није био велики теоретичар, па ни теоретичар историје. Наши савременици потрудили су се да укажу на неоригиналност и маргиналност идеја, које је, како се обично тврди, овај Европејац по образовању „некритички преузимао" од својих француских учитеља. Ипак, склонији смо уверењу да Скерлићева неоригиналност није била епигонска, нити да је његов еклектицизам био површан и пригодан. Он је на школовању био изложен утицају и многих других, другачијих теорија и идеја са којима се сусретао. Могао се рецимо приклонити беновско-поповићевској експерименталној естетици (о којој такође као о једном могућем излазу из позитивистичко-импресионистичког круга говори у излагању о догматској и импресионистичкој критици), која истражује „под којим се психолошким законима јављају поједине књижевне емоције"? Скерлић је највероватније прихватао оне идеје које су биле његов избор по сродности, које су одговарале његовом сензибилитету и основним полазиштима када је о проучавању књижевности реч. Отуда не можемо рећи да је њихово транспоновање имало вид механичке примене, него, радије, да је у размишљањима о књижевности са којима се сусретао (а у то време једине вредне подстицаје могао је да види ван граница сопственог језика) Скерлић добио неку врсту „инспиративне матрице" која му је помогла да се снађе у хаосу емпирије, да сагледа и систематише једну дотада скоро аморфну или, ако не такву, оно бар по суштински за књижевност неиманентним критеријумима систематизовану грађу. Ми ћемо се овде укратко осврнути на неке од ових идеја јер верујемо да су управо оне допринеле ономе што је најпрецизније формулисао професор Светозар Петровић када је Скерлића назвао човеком „на чије очи још увијек сви углавном видимо повијест српске књижевности".[9]

Мада ову чињеницу ни у ком случају не треба тумачити као знак Скерлићеве непогрешивости, не треба заборавити ни то да се, чак и када се примене корекције, то и данас чини „у односу према Скерлићу". Ту врсту базичности, модела, односне тачке према којој се у проучавању историје српске књижевности одређујемо, постигао је Скерлић свакако примењујући на домаће стање називе епоха и стилова који су се препознавали и дефинисали, према заједничким унутарњим обележјима, у европским књижевностима. Међутим, понављамо, није се радило о некаквом механичком преношењу. Скерлић је имао моћ, историјски осећај, да пластично и уверљиво реконструише дух једне епохе. Успеха у томе имао је између осталог и због пасионираног интересовања за скуп идеја које доминирају једним добом, једном епохом, као и за узроке њиховог појављивања односно нестајања и смењивања другима. По речима Слободана Јовановића, Скерлић се, будући „идеалист на дну душе... интересовао за оне колективне идеале, митове, који друштво у његовом

[9] Светозар Петровић, *Природа критике*, Загреб 1972, стр. 184.

развитку руководе и који пре или после савлађују све материјалне сметње овог остварења".[10] Тај „социјални идеализам", како га назива Јовановић, дакле начело приказивања историје идеја у друштвеном контексту, можда је био онај полазни принцип захваљујући којем су стилске епохе под Скерлићевим пером постајале тако „живе" и „пластичне". Оне у Скерлићевој визији нису никада биле само то, него афективно обојен вид духовног живота српског народа у одређеним друштвеним и историјским условима. „Проучавајући идеје по њиховом социјалном дејству" — описује Јовановић свога савременика — „са ретким тактом је погађао њихов осећајни тон, јер у свим тим идејама које су утицале на публику, мишљење је било повезано са много осећања."[11]

За обликовање и реконструкцију ових епоха,[12] али и за њихову периодизацију, за начело њиховог смењивања, била је по нашем мишљењу од пресудног значаја идеја која се односи на једно од најважнијих питања теорије књижевне историје, а то је питање *историјске промене*, начина и начела по којима се та промена одвија. Начин на који је Скерлић покушао да реши загонетку смењивања књижевних епоха није, додуше, био ни нов ни оригиналан. Наши критичари који су писали о Скерлићу и његовом методу прелазили су олако преко ове наоко безначајне „позајмице" и због њене сведености, схематичности која се не може адекватно применити на сложени комплекс књижевних чињеница. Полазећи од схватања да су понекад и сасвим „мале" и наоко безначајне идеје зачетак великих визија, покушаћемо да сагледамо како је једна од њих, као оријентир и путоказ, Скерлићу помогла да сагледа српску књижевност на начин који ће га почетком 21. века чинити много савременијим и од рецимо његовог учитеља и савременика Богдана Поповића.

У предавању које је одржао 10. децембра 1910. године у Друштву за српски језик и књижевност на тему „Подела нове српске књижевности на периоде" Скерлић каже:

> Најбољи начин да се среде књижевни појави и да се групишу књижевни радници, — то је истаћи главне идеје једнога времена, истаћи оно што је писцима мање или више било заједничко. *Закон ритмичности* у књижевној историји од пресуднога је значаја: књижевност у својој целини клати се као клатно шеталице од лева на десно и од десна на лево, од периода у којима влада разум до периода у којима влада осећање и обратно. Ма како да је наша књижевност млада и још неразвијена, ипак се у њој могу спазити и обележити одређени интелектуални и књижевни правци, са свима преливима и прелазима.[13]

---

[10] Слободан Јовановић, „Јован Скерлић као историчар", *Из историје и књижевности* I, Београд 1991, стр. 701.

[11] *Исто*, стр. 702.

[12] Као што је познато, Јован Скерлић је нову српску књижевност поделио на пет раздобља, од којих су три (рационализам, романтизам, реализам) названа према стилским и идејним одликама епоха кроз које је пролазила и већина европских књижевности. Прелазно раздобље између рационализма и романтизма Скерлић је назвао описним термином „Од рационализма ка романтизму", а описног је карактера и назив њему савремених кретања формулисан као „Данашња књижевност".

[13] Јован Скерлић, *Писци и књиге I* (Сабрана дела Јована Скерлића), Београд 1964, стр. 45.

Ова, рекло би се, симплификована идеја о промени, дочарана сликом клатна које се креће од пола разума до пола осећајности, није дакако оригинална, него је наш историк преузео од свог лозанског професора Жоржа Ренара, што се да видети и из приказа Ренарове књиге *Научни метод књижевне историје*, који је Скерлић писао још у Лозани 1900. године. Књижевни историчар, преноси Скерлић Ренарову тезу, треба да излаже књижевна факта са три различите тачке гледишта: у простору, у времену и наизменичном развићу, да у датом тренутку опише одлике једне књижевности, да опише њене односе са другим феноменима и да „пошто најопштије посматрање констатује да та књижевност није иста за сто, тридесет, десет година", одговори „откуда и зашто то мењање?"[14] Промене у књижевности тесно су везане са променама у друштву. Промена је „нужност" и „закон живота". А промене једне књижевне епохе у другу дају се, по Ренару и Скерлићу, свести на два принципа: „једна епоха произлази из раније *реакцијом и развијањем*".[15] Овај принцип промене заснован на наизменичном смењивању супротности, који је био неизбежан чинилац Спенсерове еволуционистичке теорије, коригован је на крају верovањем које су делили и Скерлић и Богдан Поповић, а које је чак било и пресудно за оно што им је и поред свих разлика било заједничко. Вера у прогрес која је била у корену њихових педагошких аспирација није дозвољавала да се смењивање књижевних епоха сведе на промену без квалитативног предзнака — она је увек морала да иде ка вишим нивоима, да значи усавршавање, еволуцију. Зато је такво кретање представљено спиралном путањом која је заменила слику шетајућег клатна. Пут који књижевност пролази „личи на оне планинске стазе које се вијугају као змија; када се човек пење њима, изгледа му да се непрестано враћа на исто место, док се у ствари све више и више приближава врху".

Данас је углавном идеја о прогресивном развијању књижевних стилова и врста замењена идејом о „алтеритету", који губи вредносни предзнак у односу на књижевне појаве које му претходе или следе. Али, питање књижевне промене чини се да и даље представља једно од најтежих питања теорије књижевне историје, на које чини нам се ни данас није дат адекватан одговор. Чак и ако нам ово решење које је Скерлић преузео од Ренара, а овај опет из позитивистичке историјске традиције (али и идеалистичке хегеловске филозофије), чини сувише поједностављено и теоријски безначајно, само летимичан поглед на неке друге покушаје да се до решења овог проблема дође показаће да ни 20. век, са својом антипозитивистичком побуном и њеним превладавањем, није успео да дође до много оригиналнијих, радикално другачијих решења. Осврнућемо се само на неке које сматрамо најиндикативнијима.

Најпре поменимо случај Хајнриха Велфлина, историчара уметности који је покренуо проблем барока у уметности, преносећи га уједно и на

---

[14] Јован Скерлић, *Писци и књиге VI* (Сабрана дела Јована Скерлића), Београд 1964, стр. 200.

[15] *Исто*, стр. 208.

књижевност, а који се у теоријама књижевности наводи као модерни настављач теорије о опозитним стилским системима. (Поред Шилерове поделе на наивно и сентиментално песништво, разликовања класичног и романтичног код браће Шлегел и Ничеовог аполонијског и дионизијског у песништву, говори се о Велфлиновој подели на ренесансу и барок као о два основна стилска типа који се у историји уметности непрестано смењују). Формулишући пет основних супротних особина које карактеришу ова два супротна стила и поступка у својој веома утицајној књизи из 1915. године *Kunstgeschichtliche Grundbegrife*,[17] Велфлин је успоставио једну шему историјског развоја уметности која умногоме подсећа на Скерлићево начело смењивања епоха по начелу двају супротних принципа — разума и осећања. Иако у овој књизи немачки историчар уметности то не каже јасно и експлицитно, данас су нам као сведочанство о оваквим размишљањима остале недоумице изражене у његовом првом делу *Ренесанса и барок* (*Renaissance und Barock*), насталом чак четврт века раније (1888). У овој књизи Велфлин наговештава идеје којима ће касније покушати да формулише једну нову „унутрашњу" историју уметности, иако са још увек јасно видљивим страховима од симплификација које би из тога могле да произиђу. Колебајући се у проналажењу узрока промене, он налази једно „иманентно" и једно „контекстуално" решење: један је, како каже, „закон губитка осетљивости", када дође до замора осећаја за форму, а други, који назива психолошким, јесте последица промена у људском постојању, тако да сваки стил бива у суштини израз свог времена. Велфлин, међутим, наглашава да без обзира на претпостављена начела и даље остаје нејасно како нови стил заиста настаје. Идеја која му се намеће, а која му изгледа сувише једноставно, плаши га својом „схематичношћу" која је отвара за свакојака поједностављивања:

> Једино решење, *коме тешко да би неко прибегао* (курз. Г. Р.) било би у томе да се нови стил објасни *као нужна реакција на стари*. Тиме би се на хегеловски начин доспело до развоја у којем је супротност покретачки моменат. Само, историја уметности би се једва уклопила у ту конструкцију, док би над чињеницама било почињено насиље на сличан начин као и у случају када би историју филозофије требало протумачити на основу међусобног односа појмова у апстрактном мишљењу.[18]

Питање промене, дакле, код раног Велфлина остало је ипак недоречено и тек ће књига која говори о једном ритму смењивања у европској историји уметности, о ритму који се не представља као правилан, а стилови, односно епохе, најмање као кохерентни и симултани периоди уметничког развоја, коначно афирмисати идеју коју је Скерлић симболично приказао сликом клатна.

---

[16] *Исто*, стр. 210.

[17] У преводу Марије Ђорђевић: *Основни појмови историје уметности*, Сарајево 1965.

[18] Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок*, Сремски Карловци — Нови Сад 2000, стр. 81.

Други наш пример узећемо из школе руског формализма, једне од ретких формалних теоријских школа која је схватала проблемске аспекте књижевности у дијахронијској перспективи, која је, попут Велфлина, такође желела да конструише једну „унутрашњу", иманентну историју, независно од контекстуалних оквира, овог пута историју књижевности, код које се исто тако уочавају веома слични покушаји дефинисања еволутивних промена по принципу супротности. Обнављање књижевних форми, замену аутоматизованих поступака новима, перцептибилнима, захтева, у концепцији Шкловског, сама природа књижевности.[19] Иако формалисти схватају књижевну еволуцију као апсолутно аутономну у односу на развој осталих облика духовне делатности, принцип смењивања књижевних форми може се овде дефинисати потпуно истим принципом — принципом *реакције на аутоматизацију уметничких поступака* — који се у најубедљивијем виду указује као *онеобичавање супротно постојећим очекивањима*. И касније исправљање симплификоване схеме теоријом о канонизацији млађих, споредних књижевних врста и жанрова не може да засени основну и покретачку идеју овог покушаја да се на принципу реакције и контраста образложи једна иманентна теорија књижевне историје.

Ханс Роберт Јаус, немачки историчар, заговорник такозване естетике рецепције, указује на слабости овакве формалистичке теорије еволуције тврдећи да „пука супротност или естетичка варијација нису довољне да би се објаснио развој књижевности, да питање о правцу мењања књижевних форми остаје без одговора, да иновација сама за себе још не чини уметнички карактер и да се однос између књижевне еволуције и друштвене промене не брише пуким негирањем".[20] У намери да историју књижевности врати у друштвени контекст, али сада у светлу у којем промене у књижевним стиловима и раздобљима доживљавају читаоци, називајући ово становиште „естетиком рецепције" — Јаус у ствари жели да се одвоји од старог позитивистичког метода усредсређеног на питања настанка и продукције. Али, чак и тада када се новина не схвата више као „замор форме" него као резултат промена социјалноисторијских констелација које подразумевају промене читалачке „осетљивости", или како то Јаус каже „естетичке дистанце", као растојања између датог видокруга очекивања и појаве новог дела, ни овде не наилазимо на неко радикално ново решење проблема смењивања стилова и епоха и у историји књижевности. Ново у естетици рецепције опет долази као одговор, реакција, али сада се уместо реакције старе форме на нову, одговара на постојећи читалачки хоризонт очекивања, док промена значи његово пробијање и превазилажење.

Амерички пандан овој теорији, тзв. критика заснована на читалачкој реакцији, која се касније, следећи историзам као своју нужну консеквенцу, развила и преточила у чист прагматизам (који је опет уз подршку америчких деконструкциониста, преузео сва главна питања којима се бавила филозофија у ширем смислу), о историјској промени говори

---

[19] Владислава Рибникар Перишић, *Руски формализам и књижевна историја*, Београд 1976, стр. 47.

[20] Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецепције*, Београд 1978, стр. 74.

на начин који се не разликује много од поменутих. Овог пута проблематизовано је питање промене става критичара према неком делу из прошлости. Тако за Стенлија Фиша, једног од главних представника ове филозофске доктрине, до промене увек долази у некој врсти опозиције према старој интерпретативној стратегији, уз примедбу да је, иако реторички увек представља раскид са старом, нова интерпретативна стратегија у ствари од ње одлучно зависна, јер се у односу на њу одређује. Додајмо, баш као што се ми данас одређујемо у односу на Скерлићеве судове.

Како се да видети из ових примера који показују како су се теоријским питањима духовне историје у 20. веку, односно проблемом промене, бавили с једне стране они теоретичари који су инсистирали на унутрашњим односно формалистичким историјама уметности и књижевности, а са друге они који су се у својим књижевноисторијским истраживањима враћали оквирима ширег друштвеног контекста, видимо да су и сви нови покушаји решавања овог проблема донели мало тога новог. Чак и кад се принципу смене по реакцији и супротности приговарало на поједностављивању и схематизму, и поред свих неизбежних корекција које су се у први мах тицале указивања на комплексност и некохерентност диференцираних епоха, и формалистичка и контекстуалистичка решења сводила су се мање-више на једно исто. Наравно, овом тврдњом не желимо да преувеличавамо значај Скерлића и умањујемо значај поменутих аутора и школа у координатама светских теорија уметности и књижевности, него да укажемо да је и наш историчар и критичар био на трагу истих проблема и да се суочавао са истим питањима као и много чувенији европски ауторитети. То нам, верујемо, даје за право да на ову Скерлићеву перспективу не гледамо као на штетне резидууме једног превазиђеног позитивизма, него као на један од кључних параметара, носећих стубова на којима је саградио свој историјски систем, или да будемо мање претенциозни, своју историјску причу. А управо је та прича оно што представља гигантски корак даље од свих дотадашњих историја књижевности рађених по систему пуког хроничарског бележења писаца и књига, са периодизацијама у којима сегменти носе наслове: прво, друго, треће доба, а за чије се границе опет узимају догађаји који у суштини немају много везе са самим књижевним феноменом. Поделивши своју *Историју нове српске књижевности* на пет периода, епоха, према доминантним идејама, осећајности, или, гадамеровским језиком речено, специфичним предразумевањем људи њима захваћеним (Рационализам, Од рационализма ка романтизму, Романтизам, Реализам и Данашња књижевност), Скерлић је први пут у нашим књижевним изучавањима дао своју визију историјског значења књижевних догађаја у контексту — значења које је суштинско већини историјских приступа, а које се састоји од приче како је до тога дошло и које су њихове последице.

* * *

Данас, на почетку 21. века, када историјска парадигма чини се ипак превладава, будући да се у свим подручјима човековог духовног ангажовања опажа склоност ка историјском схватању појава и догађаја у свету,

чињеница на коју је Скерлић упућивао пре једног столећа — да је свако људско знање исторично — данас се чини много очигледнијом. Другим речима, ми смо данас свесни чињенице да значење догађаја у прошлости (па и оних у области књижевности), али и у садашњости, измиче трајним дефиницијама. Наша позиција у садашњости, властита укорењеност у историју, даје нам за право да превредњујемо судове које смо наследили из прошлости, да се присећамо неких заборављених писаца, да волимо оне за које њихови савременици или критика нису имали много похвалних речи. Овакви случајеви закаснеле позитивне рецепције покрећу питање авангардне или чак револуционарне природе уметности, која претходи променама у општој духовној клими (или их чак предводи) и доводи до појава које је Ханс Роберт Јаус називао пробијањем хоризонта очекивања. Поставља се питање да ли је и сам Скерлић био суочен са оваквим појавама и да ли се радило о одлучујућем чиниоцу код погрешних процена писаца-савременика које су вредност његових критичких подухвата поставили испод историјских? И ако има и зрнца истине у томе да је великог „кротитеља историје" историја превазишла и да се у том свом кретању нашла ван Скерлићевих спознајних и сензибилних домашаја, нудећи му нове, њему неразумљиве кодове кроз нове облике уметности, његове грешке данас нам се откривају пре свега као последице једног доследно спровођеног става примеренијег историјским истраживањима него критици савремене књижевне продукције. Полазећи од једног у основи романтичарског критеријума — *искрено проживљеног осећања* — као основне вредности поезије, Скерлић је себи давао за право да критикује „копирани", „подражавани", „увезени" песимизам Ракића, Пандуровића, а нарочито сомнамбуларне Дисове визије. Бити веран себи и искрено певати за Скерлића је значило црпети из властитих „расних" извора који су давали елементарну снагу једном Алекси Шантићу и Вељку Петровићу. Тек у критици друге Пандуровићеве збирке *Дани и ноћи* отворило се за Јована Скерлића „истинско песничко Ја" и за оне „тамне, неопредељиве осећаје субконсцијентних стања",[21] која су домаће „декаденте" могле да ослободе оптужаба за плагијаторство. Правило *историјске укорењености* изневеравано је пред Скерлићевим очима правилом *уметничке искорењености*, чије размере и домете овај одани слуга прогреса није могао да осети ни предвиди.

Због етичког принципа према којем се управљао у својој критици прозних записа Исидоре Секулић,[22] Скерлић је осуђиван као позитивиста који нарушава аутономност књижевности „спољашњим" мерилима. Радило се заправо о једном од парадигматичних историјских „сударa" уметности и живота, када ужас стварности доводи у питање све осим усредсређености на властито укидање. Међутим, то није било и једино Скерлићево етичко опредељење. Ово друго, за разлику од случаја „Главобоље" и *Сапутника*, донело му је поштовање које му је у неколико на-

---

[21] Јован Скерлић, *цит. дело*, стр. 164.

[22] Ради се о познатој Скерлићевој критици Исидориних *Сапутника* из 1913. године: *Две женске књиге*, Ј. Скерлић, *цит. дело*, стр. 395—405.

врата изразила чак и сама Исидора, додуше тек после његове изненадне и прерane смрти.[23]

Скерлићев свет релативних вредности, који је, као и наш данашњи постничеовски свет, остављен без сваког метафизичког упоришта и ослонца, без апсолута и вере у коначну истину, предочио нам је једну прилично језовиту могућност да се све на свету може доказати и оповргнути. Иако се позивање на *истину као аргумент*, насупрот *истини као ауторитету*, указује као једно од утешних решења, чини се да се разлика између уверења и демагогије открива јасније тек у историјској перспективи, у којој се много јасније сагледава да се одлука између две крајности у великој мери тиче *индивидуалне одговорности и личног етичког избора*. У том светлу се доследност сопственим уверењима, онако како се она очитовала код Јована Скерлића, указује као вредност достојна највишег уважавања, чиме коначно постају објашњива и признања која су долазила од људи са радикално другачијим ставовима и погледом на свет.[24]

Скерлић нам отуда данас изгледа много савременији, ближи него што га је домаћа књижевна критика и историја хтела да покаже, не само због сличних историцистичких тумачења човека и његових сазнајних и естетичких подухвата, него и пре свега зато што смо — спознавши да се у том смислу питање истине налази коначно у области личног етичког избора — могли да схватимо да нас он никада није „лагао", делујући са позиције уверења а не ауторитета који је неспорно имао. Тек са тим сазнањем могуће је заиста схватити његову величину, пред којом стојимо с поштовањем и која нас учи како да се данас боримо за своје истине.

---

[23] Три записа Исидоре Секулић о Јовану Скерлићу: један по његовој смрти из 1914. и два о десетогодишњици — из 1924. године сведоче о томе колико је једна изузетна личност, каква је била наша најобразованија књижевница 20. века, умела да разуме и види другог великог човека, упркос томе што је доживела да тај човек њеном делу упути озбиљну критику. Епифанијски узвик којим се завршава њен текст „На гробу Јована Скерлића": „Скерлићу, наш Скерлићу, неумрла, млада, дивна, снажна Наша Мисли, *ave*!" (*Из домаћих књижевности I*, стр. 78) један је од најузвишенијих тренутака у српској књижевности. Са друге стране, не треба заборавити овом приликом ни то како је ова списатељица пола века касније доживела једну другу критику, као ни катастрофалне последице које је ова критика изазвала.

[24] Чак и Милош Црњански, који Скерлићу никада није опростио негативне судове о српском романтизму, у свом осврту на послератну књижевност, сећањима која су 1929. излазила у *Летопису Матице српске*, на питање „шта би било да је Скерлић живео још и у времену од 1919. до 1929" одговара: „што се мене тиче... било би боље". Жалећи за његовом животворном енергијом, видевши га чак „као кулу" на путу послератне књижевности, Црњански верује да би се у тој „тешкој борби с њим интенције те књижевности" мање „деформисале, угушиле, него на мукама, ван борбе, с мајсторском празнином, подметнутом од других". У бурној борби „старих" и „нових" Милош Црњански очигледно није налазио достојног противника, али оно што му се у истом тексту „чини нарочито изгубљеним, то је његова (Скерлићева, прим. Г. Р.) жеља расног спокојства, примања наше интелектуалне судбине" (М. Црњански, *Есеји и чланци I*, Београд 1999, стр. 90).

Gorana Raičević

SKERLIĆ' HYSTORISM — AFTER A CENTURY

S u m m a r y

The author of the paper tries to perceive theoretical thought of Jovan Skerlić and his views concerning literary history and historical change in the perspective of the solutions stem from different European theories from 19th and especially from 20th century. Presenting Jovan Skerlić as the first modern literary historian in Serbian literature, the author tries to show which ideas had helped him to build his masterpiece work — *The History of Modern Serbian Literature* (1914) as well as to point out especially his conception of change which she recognizes also in the theories of Heinrich Wölflin, Viktor Šklovski, Hans Robert Jaus and Stanley Fish.

UDC 821.163.41-95.09 Leovac S.
821.163.41.09„19”
821.163.41-95

ЛЕОВЧЕВЕ МОНОГРАФИЈЕ О СРПСКИМ ПИСЦИМА XX ВЕКА

Радован Вучковић

САЖЕТАК: У тексту су анализиране Леовчеве монографије о српским писцима XX века. Истакнуте су сличности и разлике међу њима, између осталог и то да се у монографијама о Андрићу и Црњанском говори о једном сегменту њихових остварења, док су дела М. Настасијевића, Ј. Дучића и И. Секулић приказана у целини.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: критика, монографија, портрет, традиција, филозофско-психолошки метод, реализам, континуитет

Пола века трајала је књижевно-критичка делатност Славка Леовца (1929—2000). Он је први из своје генерације почетком педесетих година објавио књижевне осврте и есеје, а пред смрт је изашла и његова последња књига *Три знаменита српска песника*. У том полувековном периоду стварања Леовац је писао о већини истакнутих српских писаца. Писао је о њима као критичар, као теоретичар и историчар књижевности, настојећи да представи њихово укупно дело, али и да размишља о његовим особеностима и вредностима. Оно што је Леовчево мишљење о књижевности чинило специфичним свакако је озрачење, у његовој медитацији и стилу, које је долазило из класичне грчке и римске старине, чији је познавалац био. Студирајући, наиме, код Милоша Ђурића, Леовац је своје знање о изворштима европске књижевности и културе унео у своје целокупно књижевно-критичко дело. Само је једна његова књига, урађена прво као докторска дисертација, *Хеленска традиција и српска књижевност XX века*, наглашено компаративистичка. У осталима, поготову у раним есејима, античка мудрост уграђена је у само ткиво текста, а огледа се и у приступу теми, у позивању на одређене идеје и поетске максиме, у настојању да се хармонија истакне као идеал. Уткана је та мудрост и у Леовчева најпознатија монографска дела: *Портрети српских писаца XIX века*, *Јован Дучић*, *Приповедач Иво Андрић*, *Књижевно дело Исидоре Секулић*, *Романсијер Милош Црњански*, *Момчило Настасијевић*.

У раним делима, а и у књизи *Трактат о књижевности*, Леовац се бавио проблемима књижевности, особито поезије и критике. У теоријским есејима из тих књига (*Мит и поезија*, *Критика и креација*, *Метаморфозе*) Леовац је изложио властите погледе на књижевност. Посебно

му је било стало да назначи контуре критике коју је сам настојао да негује. Хтео је да критику ослободи искључивости и да јој наметне тон одмереног размишљања о делу и писцу које би избегло строге и аподиктичне судове. У есеју „Страст и женерозитет критичара" одбацио је грубог просуђивача писаца и дела и заложио се за критичара истанчаног духа и укуса, културе, обимне ерудиције и богатог искуства. А то је значило да критичар мора да буде „приправан да се спусти у те пределе у којима људска нога ретко гази и, ако пролази, онда с много досаде". И заиста, у есејима и освртима о савременицима Леовац се не залеће, не даје оштре судове. Пре би се могло рећи да описује анализирана дела са ноншалантном одмереношћу и суд о њима садржан је само у приказу појединости књижевне творевине и писца.

Леовац је и као критичар и као историчар књижевности писао портретистичке текстове. Он обично истакне неку изразиту пишчеву особину, а затим, полазећи од ње, извлачи основне линије стваралачког лика, његове метаморфозе из дела у дело, пратећи притом промене које су се дешавале у дужем временском периоду. Зато је и очекиван наслов једне Леовчеве књиге — *Метаморфозе*: из приказа метаморфоза стваралачког лика критичар на крају склапа укупну представу о њему и тако читаоца упућује да сагледа његову целину и важне детаље у њој.

Тако је Леовац поступао кад је писао краће текстове, али и у књизи *Портрети српских писаца XIX века*, што се може закључити и из наслова. Монографије о ауторима XX века рађене су на истом принципу портретског приказивања једног фрагмента или целокупног дела неког од стваралаца. Реч је, наиме, о монографијама које су излазиле у континуитету овим редом: *Приповедач Иво Андрић* (1979), *Романсијер Милош Црњански* (1981), *Момчило Настасијевић — књижевно дело* (1983), *Јован Дучић — књижевно дело* (1985) и *Књижевно дело Исидоре Секулић* (1986).

Славко Леовац спада међу оне критичаре који су се дуго и континуирано бавили Андрићевим књижевним делима. Прве текстове о Андрићу (о приповеткама и поезији) Леовац је написао још 1952. године.[1] Неколико година после тога (1956) публиковао је и први портретистички оглед о Андрићу, у којем је приказао целокупно његово књижевно дело (поезију, приповетке и романе, уз позивање на значајније есеје и критике).[2] Оглед је ушао у Леовчеву прву књигу *Светло и тамно* (*Преглед књижевности Босне и Херцеговине од 1918. до 1955*).[3] Тај оглед је Петар Џацић уврстио у књигу *Критичари о Андрићу* (1962). Делујући педесетих и шездесетих година као критичар и есејиста који је пратио и коментарисао појављивање нових или приређивање већ објављених књига, Леовац је писао о избору Андрићевих приповедака, насловљеном према новели *Жена на камену* (1962), и о првом издању његових *Сабраних дела* (1964).[4]

---

[1] С. Леовац, *Иво Андрић као приповедач*, Књижевност, књ. XV, св. 11, 1952; *О поезији Ива Андрића*, Стражилово, бр. 6, 1952.

[2] С. Леовац, *Иво Андрић*, Живот, књ. VIII, св. 6.

[3] С. Леовац, „Иво Андрић", *Светло и тамно (Преглед књижевности Босне и Херцеговине од 1918. до 1955)*, Сарајево 1957, стр. 25—54.

[4] С. Леовац, *Немир око савршенства*, Одјек, бр. 1, 1. X 1952; *Дијалог без краја*, Одјек, бр. 3, 1. X 1964.

У међувремену Леовац је, поводом седамдесетогодишњице пишчевог живота, публиковао још један краћи есејистички текст („Пред делом Иве Андрића").[5] Леовчева монографија *Приповедач Иво Андрић* (1979) појавила се више од деценије након тога — пошто су претходно у *Сабраним делима* изашли есеји и дела из заоставштине, од којих су посебно *Знакови поред пута* могли бити подстицајни за нове интерпретације Андрићевог стваралаштва. После тога је изашла још једна Леовчева књига, *Огледи о Андрићу* (1994), која се умногоме ослања на претходну.

Кључно место у Леовчевом писању о Андрићу има, нема сумње, оглед „Иво Андрић", где је профилисао властити приступ Андрићевом делу, али је пројектовао и свој модел портретског сликања остварења једног писца чија је суштина у томе да се анализирају појединачна дела (хронолошки или чешће према тематском или жанровском принципу), уз истовремено истицање основних карактеристика пишчеве поетике, психологије и филозофије живота.

У духу својих тадашњих схватања књижевности, која је касније образложио у теоријским есејима, Леовац се определио за тумачење Андрића које избегава да у том писцу види равнодушног естету и стваралаца којем је стало једино до мира и савршенства и до неутрализације противуречних тензија у бићу и делу. Кључна је ова мисао Леовчевог огледа: „Андрићева уметност само привидно, само за оне који гледају фасаду, афирмише Лукрецијев појам *serenitas*, појам који значи склад мудрости, јасноће, веселости и смирености. Иза те фасаде, међутим, тај се склад губи и уступа место једној хармонији која уметнички повезује прозрачне и тешке немире, мале и велике противуречности у један мозаик, који очи одмара само привремено а душу потпуно заокупља".[6]

Опредељујући се да Андрићево дело тумачи као савршенство испуњено немирима и контрадикцијама, као дело писца који није естета и хедониста, Леовац се дискретно ограђује и од тада доминантних тумачења Андрића у духу егзистенцијалистичке филозофије, па каже: „...Андрић није хтео да прими потпуно ни мучну филозофију Кјеркегора, да призна и уметнички потврди ову филозофију која налази и тражи само апсурде, а себе доводи до апсурда".[7] Ближи му је Андрић који општи са реалношћу и светом око себе, а и историју уметнички обухвата трезвеним погледом и настоји да се бави другима више него собом и на тај начин успоставља не само естетску него и психолошку и етичку равнотежу и у делима демонстрира поимања једног новог хуманизма.

Леовац је, другим речима, пишући о Андрићу педесетих година, заузео средину између старије генерације, која је апсолутизовала његов реализам и идеал атараксичног савршенства, и свог наштаја критичара који су га одвећ везивали за идеје егзистенцијализма и тумачила га из угла његовог трагичног осећања живота. Зато се при објашњавању појединих дела позивао и на социјалне и историјске разлоге. Наводи, на

---

[5] С. Леовац, *Пред делом Иве Андрића*, Израз, књ. XI, бр. 1, 1962.
[6] С. Леовац, *Иво Андрић*, у: П. Џаџић: *Критичари о Андрићу*, 1962, стр. 105.
[7] *Исто*, стр. 118.

пример, неке од докумената на основу којих је Мидхат Шамић реконструисао историјске изворе *Травничке хронике*.

Леовац и доцније, у монографији *Приповедач Иво Андрић*, у тумачењу Андрићевог књижевног дела бира „средњи пут". Међутим, више од две деценије које су протекле од појаве поменутог огледа, у току којих је Андрић био предмет интензивног студијског изучавања (захваљујући и појави дела из заоставштине и комплетираној биографији), утицале су на извесне модификације Леовчевог приступа познатом писцу и на продубљивање његовог метода портретистичке критике, поготову захваљујући наводима историјских података о појединим личностима и периодима историје, а исто тако пишчевих личних аутопоетичких рефлексија из књиге *Знакови поред пута* и разговора *Са Ивом Андрићем* (1977) које је водио Љубо Јандрић. Изоштрио се и угао процене Андрићевих дела која је Леовац вредновао сада држећи се одабране естетичке позиције и аксиолошких начела која је ова подразумевала.

У време кад је Леовац штампао монографију *Приповедач Иво Андрић* (нешто пре и после тога), појавило се више књига и зборника који су наговештавали промену у изучавању књижевног дела И. Андрића. Та промена била је последица смене две доминантне филозофске струје и метода критике у чијем оквиру се конституисао: егзистенцијализам је заменио структурализам. Тежиште интерпретације Андрићевих дела помера се од анализа садржајно-мисаоних елемената на проучавање глобалних структура. На значају добија изучавање митско-легендарне основе тих дела, као и оних њихових вредности које су неподударне са реалистичком поетиком, а спадају у домен фантастике или симболичких репрезентација и коинциденција.

Леовац је у монографији *Приповедач Иво Андрић* заузео критички однос према таквом тумачењу Андрића, поготову према претераном истицању фантастичних, алегоријских и симболичних вредности у делу. Није, притом, мењао ни раније дистанцирање од егзистенцијалистичког апсурда и трагичних безизлазности као суштинских одлика Андрићеве филозофије живота. Излаз из тих крајности пронашао је Леовац за себе тако што је у први план истурио реализам и ведрину Андрићевог приповедања као најупадљивије особености његовог дела. С тим у вези је и Андрићев традиционални приповедачки поступак који извире из наслеђа реалистичке приповетке.[8] У приступ Андрићу као претежно реалистичком писцу, којем је, уз меланхолично медитирање, близак хумор уграђен у ликове или чини сржи анегдотске конструкције новела и прича у романима, уклапа се и историјска документарност која одликује знатан део његових приповедака, а првенствено је својство хроничарски конструисаних романа. Леовац је зато, правећи портрет Андрића као приповедача, (у додатку своје место налазе анализе и два романа-хронике — састављени су од прича), продубио управо изучавање историјских осно-

[8] Можда је на Леовчево опредељење да Андрића анализира као претежно реалистичког приповедача утицала и околност што се претходно бавио српским писцима XIX века. Леовац је, наиме, годину дана пре монографије о Андрићу штампао књигу *Портрети српских писаца XIX века* (1978).

ва појединих дела, настојећи да подвуче битну разлику између грађе и њене приповедачке транспозиције.

Леовац је у анализи појединих дела и у закључку подвукао да је Андрић писац који се ослања првенствено на искуство стечено у реалном свету и на свестрану спознају крајности, што за последицу има ведар однос према животу и ведрину приповедања. Та два својства служила су му и као критериј за процену вредности појединих Андрићевих остварења. Рећи ће на једном месту: „Када год је Андрић желео да маштовито пређе границу свог искуства, он је давао слабија дела; исто тако и када је нешто свео на спољашње, непроживљено искуство, неоплемењено његовим бићем и његовом маштом".[9] Донекле је кориговао раније негативно гледање на атараксично својство ведрине у Андрићевим делима. Сада је то њихова првенствена вредност: „Једна од чари Андрићевог приповедања је управо његова ведрина приповедања. Ова serenitas имплицира карактеристичне вредности Андрићевог приповедања: збијеност, једноставност и јасност".[10]

Идући за том својом мишљу и желећи да је докаже на примерима, Леовац је подвукао улогу хумора у Андрићевим делима. И то хумора као ауторског погледа на животне феномене и хумора који одређује карактер појединих личности. И ако би се тражила нека особита црта у Леовчевим интерпретацијама Андрићевих приповедака и романа која га одваја од осталих, онда би то било наглашавање улоге хумора и *хуморноī* (то је Леовчев појам) као суштинске особености његовог приповедања и најпуније манифестације ведрине, смирености и нетрагичности. Леовац је показао посебан афинитет за личности које су носиоци тог својства, па је, делећи Андрићеве приповетке у циклусе и анализирајући их тако, са особеним афинитетом приступао онима у којима је упадљиво својство хумор.

Нису то само приче из фратарског живота, него и оне за које је критика сматрала да изражавају пишчево трагично осећање живота и немогућности људске јединке да се домогне виших, трансценденталних вредности. Леовац интерпретира, на пример, новелу „Пут Алије Ђерзелеза" као претежно хумористичку приповетку (у првом поглављу „Прве хуморне приповетке"). Ђерзелез спада, према Леовцу, у супстанцијално слабе личности. Андрић га није преузео из херојских легенди него из народних причања, у којима је тај јунак приказан као човек ниског порекла и ружног изгледа, па је то била претпоставка за расцеп у његовом бићу између стварних жеља и могућности, т. ј. за хумористичке нескладе. Разуме се, друге Андрићеве приповетке са почетка двадесетих година још наглашеније су хумористичке: „Веома су веселе, пуне су радосног реалистичког казивања, проткане су ведром поругом приповетке у којима је јунак Никола Крилетић".[11] У истој мери су то приповетке о фратрима („Циклус приповедака о фратрима") — Андрића су „занимали

---

[9] С. Леовац, *Приūоведач Иво Андрић*, Нови Сад 1979, стр. 203.
[10] *Исūо*, стр. 204.
[11] *Исūо*, стр. 22.

они фратри који су не само предмет смеха него су творци смеха и ведрине, стваралоци усмених предања озарених радошћу". Главни међу њима свакако је фра Петар: „Самом Андрићу је интимно ближи приповедач који ведро и реално, без већих претеривања, без фантастичних узлета, посматра живот и његове промене. Таквог приповедача Андрић види у фра Петру, који се појављује као приповедач и беседник у неколико приповедака и у приповести *Проклета авлија*".[12] Фра Петра а не Ћамила Леовац сматра главном личношћу *Проклете авлије*. То истиче одмах на почетку поглавља „Проклета авлија": „Тако смо добили ову приповест у којој је фра Петар главна личност зато што је главни приповедач у приповести, који, у исто време, саучествује у неким догађајима".[13] И у *Проклетој авлији* је најуверљивије оно што је у искуству приповедача и у границама реалног света: „Чини нам се, тада, да писац стиже до границе одакле започиње царство симбола и алегорија. Али, убрзо видимо, он ту међу не прелази, већ се враћа у деспотију реалности и конкретних могућности".[14]

Поред смеха и ведрине приповедања које је навео као упадљива својства Андрићевог дела и посветио им посебну пажњу у монографији *Приповедач Иво Андрић*, Леовац је истакао његову историчност и указао на место и улогу историјске грађе у њему. Где год је то било могуће, он је наводио изворе преузетих мотива и личности, укључујући ту историјска дела, али и мемоарску и дневничку литературу и пратио трансформацију забележеног податка у приповедачкој структури.

Присуство историје у делу једног писца може да буде доказ његове блискости романтизму или неоромантизму. Леовац је, међутим, Андрићеву историјску свест и ослонац на грађу из прошлости видео првенствено као доказ његове реалистичке књижевне концепције. Зато је, кад је анализирао приповетке, чији су јунаци историјске личности или су приказана стања важна за историју Босне или Сарајева, трагао за изворима. Изворе је истицао (историјске или доцније књижевне обраде) кад је анализирао новеле о Алији Ђерзелезу, Мустафи Мађару, кад је тумачио историјске прилике у којима се одиграва драма Маре милоснице, кад је објашњавао „Причу о везировом слону" и друге приповетке, а посебно романе *Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја*.

И то су, без сумње, најбоље странице у Леовчевој књизи о Андрићу — странице на којима се анализирају личности у конкретним историјским приликама и грађа на основу које су сачињене и уобличене. У новели „Мара милосница" Леовац уочава два тока приповедања: један, у којем су актери историјске личности, и други, чији су јунаци измишљени ликови. Леовац прати оба тока и тако убедљиво доказује повезаност Марине личне драме и времена из 1878. године, пресудног за Босну и Сарајево. Истовремено, сравњивањем са историјском грађом, показује како је Андрић представио познате личности које су учесници у тој дра-

---

[12] *Исто*, стр. 29/30.
[13] *Исто*, стр. 133.
[14] *Исто*, стр. 139.

ми: Али-пашу, фра Гргу Мартића, хаџи-Лоју и друге. На сличан начин Леовац открива и изворе новеле „Прича о везировом слону" и то оне који су сачувани у легенди (прича о слону Филу) и оне које је забележио Андрићев наставник и доцније добротвор Тугомир Алауповић, али и историјски лик крволока Џелаудин-паше. А интерпретације романа *Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја* спадају у најбоље делове књиге управо захваљујући томе што у њима Леовац комбинује приказ докумената и њихових уметничких и приповедачких преобразби у романсијерском делу. Притом, највише документарна, али и најуспелија је за Леовца *Травничка хроника*, док је у роману *На Дрини ћуприја* открио несавршенство структуре.

По себи се разуме да је Леовац показивао мање интересовања за (и оштрије их је вредновао) она Андрићева дела у којима се машта прелива преко рубова стварности или у којима писац маштом и комбинаториком уводи симболе и алегорије. Пример таквог дела је постхумно објављена збирка приповедака *Кућа на осами*, у којој, према Леовцу, изостаје приповедачки замах Андрићевог реалистичког пера и уместо њега на сцену ступају маштарске пируете посредством којих писац повезује дванаест краћих прича у целину књиге.[15] Леовац издваја као боље две приче: „Робиња" и „Зуја". Занимљиво је његово образложење суда о другој причи, о „Зуји" и истоименом лику у њој: „На реалистички начин писац описује тајанствене, непознате стрепње девојке Зује, а онда узбудљиво, доиста еротичко-хтонски тајанствени и стравични љубавни чин у којем је, због изузетне снаге и дивљине великог човека, доживела велики бол".[16]

Друга Леовчева књига о Андрићу, *Огледи о Андрићу*, објављена је петнаест година после прве. У њој је Леовац у први план истурио проблеме и теме о којима је расправљао у портретистичкој монографској студији — дакле, нужно описно. То су оне теме које су у том међувремену чест предмет расправа у критици: о причи и причаоцу, о односу хронике и романа, као и о проблему веродостојности у делу наглашене поетске духовности. Међутим, ни у огледима нове књиге Леовац те теме није теоријски проблематизовао и није у расправу о њима унео литературу о томе која је у међувремену веома нарасла. О њима је Леовац размишљао на свој есејистички начин и ослонио се првенствено на грађу из претходне монографије. Тако оглед „Прича и причалац" представља неку врсту реинтерпретације у новом светлу кључних прича и дилема из књиге *Приповедач Иво Андрић*. Други оглед, „Хроника и роман", на сличан начин се у потпуности ослања на анализе романа *Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја* које су придодате тој књизи. Веродостојност као проблем Андрићевог приповедања кључни је такође у концепцији какву је Леовац изложио о том писцу у истој монографији. Новина је што је Леовац у расправу о тој теми увео роман *Госпођица*, који раније није посебно анализирао, али га је у огледу „Иво Андрић" укратко приказао и

---

[15] Леовац ће рећи за приче из *Куће на осами*: „У њима Андрић као да није наш велики реалистички приповедач, него, често, нека његова сенка" (*Исто*, стр. 187).

[16] *Исто*, стр. 190.

оценио. Исто се може рећи и за први оглед, „Песма и душа" — у њему Леовац проширује разматрања Андрићеве лирике из младалачког текста „О поезији Ива Андрића" и из краћег осврта о истој теми раног есеја „Иво Андрић". Нову тему Леовац уводи једино у огледу „Есеј и критика", где хронолошким редом приказује Андрићеве критичке и есејистичке радове и објашњава њихове вредности и особености, а и специфичне разраде пишчеве експлицитне поетике која је оваплоћена у појединим делима. Андрић је, према Леовчевом тачном запажању, „своју поетику, своју имплицитну и интегралну поетику изнео пре свега у својим приповедачким и другим делима, а тек експлицитно у неким својим критичким радовима".[17]

Међутим, издвајајући у насловима својих огледа битне одреднице Андрићевог песничког, приповедачког, романсијерског и есејистичког дела, Леовац у књизи огледа прецизира и дорађује своје основне идеје о Андрићу, документујући их, као и раније, конкретним анализама и полетним стилом. Своди их на меру која би се могла узети и као дефинитивни поглед и суд једног критичара о делу познатог писца. Можда је сржна Леовчева мисао о Андрићу садржана у једном исказу у огледу „Прича и причалац": „Великим делом Андрићева приповедачка уметност није притиснута захтевима и регулама неке алегорезе, односно захтевима и ставовима извесне филозофије или идеологије. Андрићева дискретност није само плод његове личне суздржаности и скромности него и плод његових уметничких, поетских настојања и остварења. Андрићева иманентна поетика је и у овоме: аутентично приповедање је дискретно поетско-приповедно сведочење; приповедачева објективност је дискретна, увек у близини предмета приче, никада далеко; никада у поистовећењу са предметом, ни у тежњи да се алегорично или идеологично представи субјект и објект приповедања".[18]

У монографији *Приповедач Иво Андрић* Леовац је успоставио модел властитог монографског писања који се огледа у истоветној композиционој схеми, у поступку анализе дело по дело, у критеријумима вредновања и у давању предности реалистичкој убедљивости над апстракцијама, алегоризмима и конструкцијама авангардног дела. Остао је доследан у таквим опредељењима, иако је извесне модификације тог модела примењивао у доцнијим монографијама и прилагођавао га природи дела сваког аутора појединачно. Већ у наредној монографији, *Романсијер Милош Црњански*, Леовац је на другачији начин приступио делу Андрићевог савременика и блиског му писца. То *другачије* није се огледало у композицији и у критеријумима вредновања. Ту је остао исти, па је, на пример, роман *Дневник о Чарнојевићу* сагледавао више по ономе што је у њему повремено и натуралистичко и дато у колоквијалном стилу, а мање су га интересовале авангардистичка фрагментарност композиције, испретураност сцена и изненадност њиховог наглог појављивања, где их није требало очекивати, као и поетска визионарност стила. За остале романе Лео-

[17] С. Леовац, *Огледи о Андрићу*, Београд 1994, стр. 195.
[18] *Исто*, стр. 31.

вац је имао довољно разлога да их третира као реалистички уверљиве, поготову на историјским изворима засноване *Сеобе*, а и *Роман о Лондону* је аутентична слика емигрантског живота самог писца. Посебност монографије *Романсијер Милош Црњански* највише је у томе што се Леовац први пут у њој позабавио делом Црњанског — тек је непосредно пред њено објављивање штампао један краћи текст о поеми „Стражилово". Зато је та монографија ближа есејистичком стилу раних Леовчевих текстова и читаоца подсећа на његове тадашње критичарске радове и намеће потребу да се укратко рекапитулише његов развојни пут и укаже на место које он заузима међу српским критичарима друге половине XX века.[19]

Славко Леовац је, наиме, припадао оној генерацији критичара која се афирмисала средином педесетих година. Они су се истакли као заговорници нових књижевнокритичких тежњи и носиоци захтева за ревизијом дотадашњих вредносних мерила у литератури. После тога они су активно учествовали у јавном културном животу, пишући критичке осврте и есеје о савременим темама и проблемима. Жеља им је била да однегованим књижевним стилом, ерудицијом и оштром критичком оценом докажу своју улогу у једном временском тренутку. Кад је доцније дошло до губљења критерија вредности, до преовладавања интерпретативних метода и школских едукативних приступа литерарним феноменима, они су се прилагођавали новој ситуацији и укључили се у истраживања књижевне прошлости. Чинили су то свако на свој специфичан начин, настојећи да обједине захтеве књижевне критике и литерарне историје.

Леовац је средином шездесетих година написао теоријски есеј „Критика историје књижевности", у којем се заложио за писање критичке историје књижевности. Парадигма Леовчеве историје литературе била би да је пише критичар којем нису туђа шира преиспитивања књижевне традиције. У делима која је после тога створио Леовац је настојао да практички докаже теоријске премисе. У томе му је помогло раније искуство при писању прегледа књижевности Босне и Херцеговине у књизи *Светло и тамно*. У студијама те књиге, у портретима појединих аутора, или у опису фрагмената њиховог дела, Леовац је показао способност за концизно портретисање писаца једне књижевне средине, у којој се драма настајања естетског манифестује као људска драма. Улога интерпретатора састојала би се у томе да је опише начином једне недогматски и естетски схваћене психолошке критике и да је вреднује на основама личне импресије и без неке строго изведене и теоријски засноване аксиолошке систематике.

Таквим начином Леовац је писао и монографију *Романсијер Милош Црњански*. Наслов зазвучи у духу неке врсте портретске критике. Не пише се о романима него о романсијеру. Никола Милошевић насловљава монографију о *Дневнику о Чарнојевићу* и *Сеобама* са *Роман Милоша Цр-*

[19] О Леовцу као тадашњем критичару опширније сам писао у тексту „Могућности стваралачке критике" (*Судбина критичара*, Сарајево 1968, стр. 147—159).

њанскоī, при чему је пошао од поставке о универзалном исказу.[20] Леовац романима Милоша Црњанског прилази као делима једног писца који је истовремено и човек одређеног психолошког и историјског искуства. Он не жели, међутим, да прихвати генетички метод чистог књижевног историчара који би романе Црњанског студирао као обликовно-естетске форме израсле из епохе и осведочене у времену снагом индивидуалног дејства. Зато Леовац не ставља истраживања извора романа Црњанског у функцију таквог метода, нити их пореди са сличним настојањима других његових савременика, како би поступио историчар књижевности са строже фиксираним научним методом. Њему проучавање документарне грађе служи за тачније описивање јунака дела и за прецизније уочавање њихових доминантних својстава. Изван је, према томе, једне строже научне историјске критике.

Чини се да је Леовчево писање портрета писаца произашло из опозиције осетљивог есејисте и критичара према претераним, теоријским и књижевно-историјским схематизацијама у новијој науци о књижевности. Он жели присније и непосредније контакт са писцем и делом, па му је и анализа романа Црњанског најуспешнија кад је дата из угла књижевно схваћене психолошке критике. На тај начин, он се враћа класичном методу приказивања дела путем анализа личности и портретисања њихових основних стилских и књижевних вредности, дајући у ширем закључку, као што то чини у књизи *Романсијер Милош Црњански*, опште романсијерске константе и битна својства ликова, стила и извора. Тако Леовац успева да непосредно и живо представи личности романа Милоша Црњанског, почев од Рајића, преко Вука и Павла Исаковича, јунака мање познатих романа *Сузни крокодил* и *Кап шпанске крви*, до Рјепнина из *Романа о Лондону*. Исто тако, он тачно и ефектно описује сваки роман посебно, указујући на особине неоромантичарског стила, оплођеног новијим књижевним достигнућима, а и традицијом реализма и ликовима, у којима се пројектује пишчева личност, али и нека заједничка психолошка својства (охолост, самољубивост и таштина, лепота, концентрација на духовну димензију живота, еротска суздржаност и слично).

У описивању јунака романа Милоша Црњанског и квалификацијама стила Леовац се служи једноставнијом терминологијом и говорним начином којим жели да неутралише сувоћу књижевноисторијских експертиза. Жеља му је да сталним додиром са текстом остане у оквирима самога дела и да, на свој начин, продужи пишчеве опсервације, заузимајући дистанцу према књижевној творевини, загревајући излагање повременим реторичким импресијама (па и местимичним понављањима), или ироничким инвективама. Оба та квалитета у функцији су на традиционалнији начин схваћене књижевне критике која истиче вредност, али и маркира промашаје или литерарне недовољности. У романсијерском делу Црњанског Леовац их види у извесној артифицијелности, у козерском утанчавању приповедачког исказа или пак у прелажењу епско-историјске интерпретације догађаја у хроничарско набрајање. У генералној оце-

[20] Н. Милошевић, *Роман Милоша Црњанскоī*, Београд 1970.

ни романа М. Црњанског Леовац ипак не ремети досадашње судове, према којима посебан квалитет чини прва књига *Сеоба* и први део других, као и донекле *Роман о Лондону*.

Али Леовац се при анализи сваког појединачног романа Милоша Црњанског није руководио једино критеријумом вредности. Пре је свој задатак видео у томе да га представи и објасни што потпуније и истакне специфичности које га одвајају од осталих. Тако је *Дневник о Чарнојевићу* видео као роман лирског стила и исповедне интонације, у којем је „понекад пренаглашена субјективност приповедача, онога ко се исповеда”[21] и у чијим најбољим деловима „Црњански није слабуњави денди и прециозни, блазирани поета, него истински сликар раздеране душе, песник једне генерације која се нашла на раскршћу, која је настојала да огољено, и сурово и поетски нежно говори о животу и о судбини човека”.[22]

Вредност Леовчевих анализа прве и друге књиге *Сеоба* није само у приказу личности, њихових физичких и моралних профила и међусобних односа, него и у указивању на историјску позадину романескне радње у *Мемоарима* Симеона Пишчевића и других сличних списа. Ово је утолико важније што је у то време, и нешто раније, а траје и до данас, анализа *Сеоба* претежно окренута истраживању и описивању пишчеве универзалне филозофије и митова, а запостављена је њена национална, локална и историјска компонента. Леовац јој је у својој монографији посветио знатан простор. Он је у другој књизи *Сеоба*, на пример, детаљно приказао двојицу аустријских војних великодостојника, Енгелсхофена и Гарсулија, које у *Мемоарима* помиње Симеон Пишчевић. На том примеру Леовац је показао мајсторску реалистичку технику Црњанског у сликању портрета личности и у верности њиховим историјским профилима садржаним у Пишчевићевом делу. Тиме је, исто тако, поготову детаљном анализом првог поглавља, доказао у којој су мери *Сеобе* пре свега прича о трагичној судбини једног малог народа расутог на великим пространствима и изложеног притиску опаких господара, па је тек после тога, и из тога произашла универзална филозофија човековог страдања на земљи.

Роман о Лондону Леовац је сагледао као причу о једној доминирајућој личности: о великом самотнику руском емигранту Рјепнину и поред тога што је окружен многим ликовима и љубављу своје супруге Нађе. Он се осећа изгубљеним у мамутском Лондону, чија му слика изгледа сабласнија него слике ранијих великих градова — зато што је без посла и бори се на све могуће начине да се одржи и спасе се беде; „Он је трагична личност пошто одбија да живи зато што би морао ’корисно’ да живи, без части. Он је и трагикомичан лик због страха од беде, због тога што одбија разна настојања других да га спасу. Рјепнин је осветљен као поносна, чак охола личност, подређена традицији и својој класи, свом завичају, чак и повести својих сеоба. Он презире средњу класу, буржоазију. Он је чудна ’пасивна’ личност, јер се активно бори против оних

[21] С. Леовац, *Романсијер Милош Црњански*, Сарајево 1981, стр. 14.
[22] *Исто*, стр. 36.

који желе да га претворе у активног човека, у друштвено активно биће унутар средње класе и групе руских емиграната. Ни његова Нађа не може да га скрене са путање што га води ка потпуној пасивности, смрти".[23]

Заслуга је Леовчева што је у својој монографији успешно анализирао и два мање позната покушаја писања романа Црњанског: *Сузни крокодил* и *Кап шпанске крви*. Свакако, стављање у контекст у којем су настајали почетком тридесетих година још би се боље указало на књижевно-историјско значење та два дела.

Но и овако Леовац је живо представио ликове и радње два романа, тематски гледано врло удаљена један од другог, а стилски, особито једноставним приповедањем, узбудљивом фабулизацијом и љубавним заплетима међусобно сродна. *Сузни крокодил* (1931), као и роман Бошка Токина *Теразије*, објављен готово истовремено, говори о централном делу Београда у који је Црњански сместио трагикомичну причу о београдским богаташима и неизбежном љубавном троуглу који је познат из прве књиге *Сеоба*, а сада се одиграва у савременом градском амбијенту.

Други роман, *Кап шпанске крви* (објављен у листу *Време*, 1932, а тек много касније као књига), говори о шпанској авантуристкињи Лоли Монтез (стварној историјској личности) која је средином XIX века боравила у Минхену и успела да заведе баварског краља Лудвига I, а да се брзо после тога изгуби. Леовац каже да је Лола Монтез „углавном витална жена неумољиве еротске енергије, непресушне самоувучености и себичности".[24] Није онда чудно што је њен лик инспирисао једног другог војвођанског писца (као и актуелни Београд друга Црњанског из темишварске гимназије Токина) Тодора Манојловића да неколико година касније (1936) напише о Лоли Монтез драму *Опчињени краљ*. Манојловић је увео студента Зенгера и противставио га католичком клеру и конзервативним професорима како би потенцирао драмске и комичне сукобе и неспоразуме и објаснио студентску побуну у Минхену.[25]

Леовац је био инспирисан романима Милоша Црњанског и није му било тешко да свестрано прикаже ликове, романсијерску радњу и технику сваког од њих. Као прозна дела великог замаха, романи га нису спутавали да се ослободи обазривости коју показује при анализи песама и да их прикаже класичним поступком анализе ликова, тема и филозофије, да опише њихове типолошке и наративне карактеристике и да их међусобно диференцира, вредносно и структурно. Зато се може рећи да је монографија *Романсијер Милош Црњански* најчитљивије Леовчево монографско дело.

Са монографијом *Момчило Настасијевић — књижевно дело* Леовац је почео да пише нови тип монографске студије у којој, за разлику од две претходне књиге о Андрићу и Црњанском, где захвата један сегмент њиховог укупног дела, анализира целокупно Настасијевићево књижевно

---

[23] *Исто*, стр. 173.
[24] *Исто*, стр. 134.
[25] Р. Вучковић, *Модерна драма*, Сарајево 1984, стр. 629—632.

дело.[26] У две монографије које су следиле после тога, о Ј. Дучићу и И. Секулић, поступио је на исти начин као и у овој о М. Настасијевићу. Овакав приступ је оправдан јер је дело И. Андрића и М. Црњанског веома обимно и разноврсно, жанровски и структурно, па га није било лако обухватити у целини. Књижевно дело Момчила Настасијевића је знатно мањег обима (две књиге поезије, две приповедака и пет драмских текстова, као и више есеја) и није га било тешко приказати у једној монографској студији мањег обима. У монографијама о Андрићу и Црњанском Леовац је успоставио композициону схему коју ће следити и у осталим монографским студијама, па и у овој о Настасијевићу. Редовно се у уводу (некад га означава као „Пролегомена") полази од општих ознака дела које су у вези са пишчевом поетиком. Затим следи анализа (жанровски раслојена) дела по дела, да би се у обимним завршним разматрањима сажеле претходне анализе и указало на основна својства писца и његових књижевних остварења.

Оваква композициона схема најуочљивија је управо у монографији *Момчило Настасијевић — књижевно дело*. У уводном делу Леовац расправља о Настасијевићевим критичким и поетичким идејама, формулисаним у кратким есејима и записима особеног индивидуалног стила и језика, што указује на његов специфичан положај у међуратној српској књижевности, поготову у њеном авангардном делу. Леовац, наиме, тачно каже да је Настасијевић са својим генерацијским сапутницима био мишљења о неопходности да нови књижевно-уметнички концепт треба да замени стари, али да је разраду нових идеја о књижевности извео „друкчије од њих". Полазећи од те тврдње, Леовац је, можда и превише, што је у критици о Настасијевићу и опште место, потенцирао самородност Настасијевићевог књижевног дела и њега као писца. Међутим, да је монографска истраживања поставио на ширим основама и продубљеније изучавао књижевни контекст и уважавао неке биографске детаље, видео би да је Настасијевић на специфичан начин и оригиналним стилом у поезији, есејистици, прози и драми следио општи заокрет тадашње књижевности, поетичко-естетичких и филозофских концепата и интернационалистичког духа прве половине двадесетих година према специфичностима националне родне мелодије и према инспирацијама теолошким идејама доцније. Леовац је уочио да су Настасијевићеви редукционистички поступци блиски феноменолошкој и егзистенцијалистичкој филозофији, која у другој половини доживљава процват у делима два најзначајнија представника у Немачкој, Едмонда Хусерла и Мартина Хајдегера, али ту тему није разрадио.

Леовац се, исто тако, мало послужио документарно-биографском грађом која би му помогла да следи промене у Настасијевићевом начину писања. Он је добро уочио и тачно представио како је Настасијевић све негде до почетка двадесетих година писао конвенционалним начином

---

[26] Зато Радомир Ивановић Леовчеве монографије о писцима раздваја у две посебне групе (Р. Ивановић „О односу поетике и критике", *Зборник радова у част академика Славка Леовца*, Београд 1999, стр. 21—25).

предратне романтичарско-реалистичке књижевности и стандардним песничким језиком. Указао је и на везу његовог дела са традицијом коју су засновали писци XIX века и редовно је настојао да укаже на одјеке и рефлексе њихове поетике у појединим Настасијевићевим остварењима пре и после преображаја. Међутим, изостало је објашњење шта га је изазвало и у каквој је вези био тај преображај са књижевним концепцијама двадесетих и тридесетих година XX века, односно како објаснити неочекивана нараторска решења у свим његовим делима. Приређивач Настасијевићевих *Целокупних дела* (1938/39) уочио је промену у Настасијевићевом писању и приметио да је пре тога писао „обичним стилом": „Стил је тада био обичан. Ничим не одаје свој будући смер, иако накнадно можемо препознати Момчилову магију српског језика. Тек око 1922. настаје обрат у изразу. То је и доба стварања првих прича из *Тамноѓ вилајеѓа*."[27]

Негде у то време Настасијевић је боравио у Паризу, о чему је писао у чланку „Белешке са боравка у Паризу" (1923), и тим поводом је поставио и питање нових изражајних средстава: „Како је онда могуће, при толиким променама унутрашњег живота, задовољити се ранијим изражајним средствима и не тежити сложенијем и бржем темпу изражавања?"[28] Могуће је, дакле, и на основу биографских појединости закључити да је пресудне импулсе за промену својих уметничких концепција и стилског манира Настасијевић добио споља из свога времена, а да је грађу за поетичка и стилска решења проналазио у српској књижевној и културној традицији, о чему је Леовац исцрпно говорио. Занемарио је ипак овај први моменат и биографско-књижевноисторијске чиниоце, па је у анализи појединачних дела морао да се задовољи описима песама, приповедака и драма есејистичким начином, претежно филозофске терминологије.

Могло би се рећи да је поступак есејистичког описивања и вредновања садржан у основи свих Леовчевих анализа. Стало му је да укаже на разлике, кад је реч о поезији, између појединих типова Настасијевићевог песништва заступљених у песмама једног времена, књиге или циклуса. За књигу *Пеѓ лирских кругова* рећи ће да је то „изванредна хомогена збирка песама", у којој се „кругови песама додирују и прожимају да би заокружили целу збирку музиком поетске мелодије и неслућеном кружницом неке битне, поетске мисли".[29] За циклус „Јутарње" у тој збирци казаће да припада типу пасторалне поезије инспирисане народном лириком и песмама песника претходног столећа. Повући ће и вредносну линију Настасијевићеве поезије почев од две познате песме из поменутог циклуса „Јутарње" („Фрула" и „Јасика"), преко циклуса „Туга у камену" и „Речи у камену", до поема у циклусу „Магновења".

---

[27] М. Радојчић, „О рукопису и сређењу ових мисли", у: М. Настасијевић, *Целокупна дела — Мисли*, Београд 1938, стр. 10.

[28] М. Настасијевић, *Целокупна дела — Есеји*, Београд 1939, стр. 135.

[29] С. Леовац, *Момчило Наспасијевић — књижевно дело*, Горњи Милановац 1938, стр. 120.

На сличан начин приступиће Леовац и анализи две књиге Настасијевићевих приповедака: *Из тамноґ вилајеша* и *Хроника моје варошши*. Овде ће га мање занимати целовитост тих књига, а више поједине новеле у њима. За збирку *Из тамноґ вилајеша* рећи ће да је стилски хетерогена, да је чине приче које су писане класичним стилским маниром и неколике (као што су „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија", „Запис о недозваној госпођи и гладном путнику", „Реч о животу оца Тодора овога и онога света", „Запис о даровима моје рођаке Марије" и „Лагарије по ноћи") које репрезентују Настасијевићев нови стил и представљају врхунац његовог новелистичког стварања. Две најбоље и најдуже Настасијевићеве новеле („Запис о даровима моје рођаке Марије" и „Лагарије по ноћи") давале су есејисти могућности да се размаше и да слободно, указујући на класичне и фолклорне узоре, расправља о различитим аспектима њиховог садржаја и структуре, а особито о типовима приповедача који се у њима јављају и о необичним ликовима, о њиховим чежњама и тајнама инцеста и немогућности задовољења потиснутих страсти. Посебно је успешно Леовац анализирао лик Каче из „Лагарија по ноћи" — лик сјајног причаоца и лажова који има своје сроднике у Сремчевом Калчи, Станковићевом Миткеу, а нарочито у Кочићевом Симеуну ђаку.

При анализи збирке *Хроника моје варошши* Леовац није трагао за јединством наговештеним насловом: да је то хроничарска прича о једној вароши. Интересовало га је више поетско јединство у њој, изражено у пишчевој жељи да пише „поетско приповедне и приповедачке записе о тајновитим, судбинским везама бића, о њиховим дубоким коренима у свету".[30] У вези са овом збирком посебно му се наметао проблем приповедача и њиховог настојања да сведоче и у фингираној хроници пренесу истину, да буду истинољупци, а приповедачко лице их искористи како би исказало многострукост лица истине и више и ниже стварности. Леовац је, истовремено, издвајао фрагменте посебних жанровских обележја и функција у књизи, а паралелно је истицао новелистичке целине које би чиниле антологијске вредности овог песника, приповедача и драмског писца. То су: „Ане Кадије реч о ћир Захиној коби", „Истинословац о међулушкој слутњи", „Наход".

На сличан начин Леовац је поступио и при анализи драма. Поделио их је у две групе. У првој групи су музичке драме, *Међулушко благо* и *Ђурађ Бранковић*, а у другој су, како их је означио, „реалистичке драме прожете симболистичким тоновима", *Недозвани*, *Госпо̄дар Младенова кћер* и *Код „Вечите славине"*. Анализирао их је исцрпно, са изузетком музичке драме историјске садржине *Ђурађ Бранковић*, за коју сматра да је слаба, што је, можда, престрога оцена. Најуспелије су, према Леовчевој оцени, две драме класичне конструкције и безмало натуралистичке грађе: *Недозвани* и *Госпо̄дар Младенова кћер*. Ова оцена је на линији Леовчевог опирања апстрактним, исконструисаним и нападно симболичким решењима у делима наших модерних писаца. Проналазио их је у

[30] *Исто̄*, стр. 71.

Андрићевим и Црњансковим делима, а и у драмама Момчила Настасијевића. Зато ће рећи: „Чини нам се, због тога, да су драме *Недозвани* и *Господар Младенова кћер* драмски аутентичнији, импресивнији, кохерентнији, и поетски конкретнији текстови, него што је то драма *Код 'Вечите славине'."* И закључује да „*Недозвани* и *Господар Младенова кћер* улазе у корпус наших добрих и најбољих драмских дела".[31]

То заиста изгледа тако ако се књижевно дело сагледава у оквиру стваралаштва једног писца и вреднује класичним драмским мерилима. Друкчије би било да је Леовац оцењивао и експериментални карактер такве драме као што је *Код „Вечите славине"*. Или кад би, на пример, *Међулушко благо* посматрао компаративно, односно кад би се исцрпне Леовчеве анализе тог дела допуниле његовим поређењем са Вагнеровим *Холанђанином луталицом* — тада би се видело колико је наш писац преузео многе ликове и теме од немачког композитора, али их је употребио на свој специфичан начин.[32]

У обимним завршним разматрањима Леовац понавља много тога што је раније рекао, али настоји да речено развије синтетички и допуни накнадним размишљањима. У закључној оцени Леовац, као о ретко којем од писаца који су били предмет његових монографских анализа, истиче посебне вредности Настасијевићевог књижевног дела: „Настасијевићево обимом невелико књижевно дело антологијско је и својим експериментима и својим остварењима. Могуће је чак рећи да су његова најбоља дела управо она у којима није дошло до обичног 'насилног' померања граница нашег искуства и неке традиције, она у којима је традиционална грађа преображена и у делу дата тако да *проговара* човек, *оглашава* се поетска мелодија изникла из родне мелодије, *зрачи* језик ширих граница. У њима је Настасијевић песник *виђења* и *сржи*. Како време пролази, како долазе нови читаоци и писци ослобођени предрасуда, тако све више увиђамо да је Настасијевић не само особен и чудан песник него и наш велики песник, истакнути приповедач и занимљив драмски писац".[33]

Као што се види, Леовац је високо оценио вредност Настасијевићевог књижевног дела. Међутим, највише је тешкоћа имао управо при његовој анализи. Експериментална поезија каква је Настасијевићева, а и део новела и драма, захтевали су другачији приступ да би се пронашао јединствен кључ његовог разумевања. Таквом делу ближи је начин генерализованог интерпретативног метода од критичког описивања сегмената дела и њиховог међусобног вредновања. Међутим, новост Леовчевог тумачења Настасијевићевог остварења садржана је у указивању на хумор као његов најважнији и одређујући састојак. Рећи ће: „Управо у том хумору, а не у идејама и намерама, треба тражити високу етику поезије".[34] Хумор открива Леовац подједнако у поезији, у новелама и драмским текстовима. Види га свуда: у изразито меланхоличним пасажима, а и у детаљима у којима је видљив већ на први поглед.

---

[31] *Исто*, стр. 110/111.
[32] Р. Вучковић, *Модерна драма*, стр. 614—620.
[33] Исто, стр. 142.
[34] Исто, стр. 131.

Више је разлога могло бити да се Славко Леовац определи да Јован Дучић буде предмет изучавања његове четврте монографије о истакнутим српским писцима XX века. На првом месту је, без сумње, изузетна вредност поезије тог песника, као и његових путописа, филозофских есеја и критичких осврта о домаћим писцима. Не мање подстицајно за Леовца било је то што је Дучић полазиште за своје поетичке, етичке и филозофске идеје и идеале пронашао у хеленистичкој култури. Исто тако, Дучић је рођен у Требињу, што је за Мостарца Леовца било заједничко духовно окриље, у којем се додирују медитеранско и хеленистичко поднебље и укрштају различита културна и духовна струјања. Уосталом, Леовац је већ у књизи *Хеленска традиција и српска књижевност XX века* (1963) исцрпно анализирао Дучићев однос према старогрчкој књижевности и филозофској баштини и било је могућности да у монографској студији ранија истраживачка сазнања прошири и продуби, што је и учинио. Све је то могло утицати на Леовца да у монографији о књижевном делу Јована Дучића, као и у претходној о Момчилу Настасијевићу и у следећој о Исидори Секулић, анализира целокупно његово стваралаштво. Више од пола књиге Леовац је посветио анализи поезије, а остатак приказивању путописа, филозофских есеја и критика о савременицима, и тако је монографски представио све што је Дучић публиковао у књигама и уобличио целовит песников књижевни лик или портрет.

Изостале су једино ствари које су објављене само у листовима и часописима и писац их није унео у *Сабрана дела*, нити су то доцније издавачи учинили. Анализу Дучићеве поезије Леовац је почео са првом збирком песама из 1901. године, јер у време када је писао своју студију нису биле сабране све Дучићеве ране песме које су остале ван корица те књиге, а њих је много, што је учињено знатно доцније.[35] Из угла критичке анализе, коју Леовац примењује, осврт на те песме и није од већег значаја, јер оне вредношћу и не заслужују да се о њима пише опширније, али је врло важно узети у обзир и тај део Дучићевог песничког стваралаштва ако се говори о генези и променама његове поезије, што Леовац делимично и чини. Нарочито су занимљиве Дучићеве ране патриотске песме, дуге елегије и српске баладе. У њима се види да је Дучић, поред склоности ка имитацији, о чему Леовац говори поводом прве збирке стихова, био и у раном периоду велики експериментатор у оквирима везаног стиха. Настојао је да за сваку врсту песама и циклуса пронађе одговарајућу форму и да примени најразноврсније метричке комбинације стихова, строфа и облика песама. Даљи Дучићев пут састојао се у елиминацији тог метричког богатства и напуштања дугих романтичарских форми, да би у најбољим песмама крајем тридесетих година проговорио песнички у једноставним облицима, често кратког стиха, у којима се проблем форме готово и не поставља.[36]

На основу раних песама које су ушле у прву збирку Леовац прати метаморфозе Дучићеве поезије, њено преображавање од романтичарских

---

[35] М. Милошевић, *Рани Дучић*, Нови Сад/Подгорица 1993.

[36] Р. Вучковић, „Развојне промене и модели Дучићеве поезије", у: *У знаку традиције и авангарде*, Београд 2004, стр. 100—132.

и неоромантичарских решења у првој збирци, преко парнасовачко-симболичких структура у другој из 1908, до најзрелије и највредније етапе стваралачког рада после Првог светског рата. Опште узевши, Леовац прихвата оцене које су усвојене у критици новијег времена, а које је први најјасније формулисао Миодраг Павловић у расправи о Дучићу у *Осам песника* (1964). Према том мишљењу Дучић је досегао врхунац песничке зрелости у позним песмама, а да би се све остало могло схватити као припрема за коначну афирмацију великог песника. Леовац, међутим, успева да у оквиру прихваћене оцене о Дучићевој поезији истакне квалитете појединих песама у свим фазама Дучићевог певања. Тако је у првој књизи посебно акцентовао вредност циклуса „Јадрански сонети", у којем је песник у десет песама доследно применио сонетну форму коју је освојио релативно касно и први пут песнички заокружено увео медитерански географски и историјски предео у своју поезију, а што ће представљати увод у Дучићев приклон хеленизму и митологији радости и хармоније.

У другој књизи Дучић ће покушати, како каже Леовац, „да оствари поезију форме у којој живи и поезија симбола, настојаће да парнасовску поезију прожме симболистичком мисаоношћу и осећајношћу". У песмама из најзрелијег периода стварања двадесетих и тридесетих година Дучић ће превазићи парнасовачко-симболистички култ форме, а преовлађујући ће постати душевни фактор и метафизика осећања, чиме се облик подређује вишој инстанци, а метрика се ставља у функцију метаметрике. На крају, критичком редукцијом Леовац долази до закључка да је Дучић досегао свој песнички зенит у „Јадранским сонетима" и у циклусима „Сунчане песме" и „Вечерње песме". Такав закључак Леовац је извео после дуге и исцрпне анализе укупног Дучићевог песничког стваралаштва и то анализе књиге за књигом и песме за песмом.

Иако се бавио теоријским проблемима књижевности, Леовац се није интересовао за питања интерпретације текста, нити за методологију анализе песничких структура коју је шездесетих и седамдесетих година наметнуо структурализам. Он се рано, чим је ступио на књижевну сцену, определио за један облик филозофско-психолошке критике која је више окренута анализи аутора и његових проблема у процесу стварања него техници писања. Тој врсти критике пре одговарају синтетички осврти него прецизније аналитичке операције. Кад је принуђен, као у овој књизи о Дучићу, да их практикује, Леовац, уз узгредно указивање на техничке појединости песме, процењује вредности сваке појединачно, указује на однос према претходницима и на успеле и мање вредне стихове, што постаје помало заморно за читаоца који би очекивао свођење анализа на карактеристичније песме и њихово уклапање у шире оквире и извођење јединствене песничке формуле или модела.

Зато се чини да су Леовчева тумачења Дучићевих путописа и филозофских есеја успелија него тумачења поезије. Једноставно, у додиру са таквим штивом, у којем превасходну улогу има аутор, нескривен иза маске неког неодређеног песничког субјекта и отворен у испољавању својих идеја, мисли и емоција, Леовац је добијао идеалне могућности да

портретише великог песника и да о њему говори исто толико колико и о путописним делима и филозофским есејима, да анализира кретање Дучићеве мисли по различитим пределима и културним миљеима и притом да слика градове и поднебља. Леовац и у интерпретацији ове врсте путописно-есејистичког штива примењује метод анализе рада по рада, али, пошто је реч о дугим текстовима, излагање није заморно и сведено на техничке детаље, него аналитичару даје могућност да шире развије своје идеје и богатство властитог стила и познавања различитих култура и аутора из разних времена. Посебно је за Леовца, критичара класичног образовања, било инспиративно да говори о Дучићевим надахнућима хеленистичком културом, која је била фундамент његовог образовања, али и његових поетичких и филозофских идеја и психологије радости стварања. Своје хеленистичко знање и осећање Дучић је уносио у све своје текстове и поводом ових могуће је било откривати њихове дубоке хеленистичке корене, што је Леовац и чинио.

Леовац је при анализи ове врсте путописно есејистичког штива оцењивао и појединачна остварења, али и њихове успеле и мање успеле фрагменте. Притом је употребљавао различите квалификације да би оно што је најбоље диференцирао од мање вредног или од промашаја. Те квалификације су садржане у речима песник, ретор, козер, што су све појмови којима Леовац вреднује Дучићево писање о градовима и земљама. Прво су била писма из Швајцарске, па из Грчке, Италије, Француске, Шпаније, Палестине и Египта. Леовац у свим овим писмима приказује Дучићеве специфичне утиске о тим земљама, поготову величанствени сусрет са руинама Хеладе и пејзажима који делују помало нестварно. Уочава и контрасте, који су последица доминантне културе у некој земљи, а најразличитији су они у сунчаној и пуној радости Грчкој и мрачној језуитској Шпанији, где га импресионира лик свете Терезе која се љубавнички односила према визији Исуса Христа.

На сличан начин Леовац пише о Дучићевим филозофско-литерарним есејима у књигама *Благо цара Радована* и *Јутра са Леутара.* У њима се Дучић највише ослонио на хеленску традицију и кад је профилисао свој естетски идеал и етичке идеје. У есеју „О песнику" Дучић је, уз размишљања о смислу лепог, говорио о критици и залагао се за један облик песничке критике, а говорио је и о ограничењима стандардне критике. Исте мисли разрадио је и у есеју о Исидори Секулић, па је на тој релацији Дучићевог есејистичког писања и есејизма Исидоре Секулић смештен и идеал тзв. песничко-филозофске критике, о којој је Леовац расправљао у својим раним текстовима.

Друге теме ових књига о љубави, о жени, о пријатељству, о херојима, о пророцима, о уљудности и слично незамисливе су без подстицаја које је Дучић добијао из старогрчке књижевности и филозофије, што је Леовцу давало повода за компаративистички приступ. Разуме се, и кад је реч о анализи Дучићевих есејистичких и критичких текстова, особито есеја о Станковићу, Кочићу, Секулићевој, Војновићу, Видрићу, Ракићу и другима, Леовац је настојао да их вреднује и да истакне на крају оне нај-

боље, а међу филозофским есејима то су, према Леовцу, „О песнику" и „О младости и старости".

У синтетичком закључку Леовац подвлачи вредност Дучићевог есејистичко-путописног дела. „Дучић је изванредан писац путописних есеја, интересантан и луцидан писац књижевно-филозофских огледа и занимљив и проницљив аутор есеја о другим писцима, најчешће о савременим писцима. Најбољи Дучићеви огледи показују не само блиставо спољашње богатство језика — његову велику речитост, него и унутрашње богатство стила, поетску и мисаону изражајност. У њима је артифицијелан, елегантан и отмен начин саопштавања потиснут или претворен у нешто много значајније, сугестивније — у маштовити, интуитивно и луцидно богат стил, који на најбољим местима даје највише поетско-мисаоне визије. Такви огледи Јована Дучића су значајне тековине наше литературе, посебно оствареним складом мисаоности и поетске изражајности, реторске духовитости и критичке проницљивости".[37]

Исидора Секулић, заједно са Ивом Андрићем, спада у ауторе о којима је Леовац писао на самом почетку свог критичког рада, па није изненађујуће што јој је доцније посветио своју најбољу и најобимнију монографску студију којом је окончао писање таквих текстова. Још 1953. године, наиме, Леовац је у *Стражилову* објавио чланак наслова који ће се наћи исписан и на корицама доцније монографије: „О књижевном делу Исидоре Секулић". Три године после тога Леовац је приказао њену књигу *Говор и језик, културна смотра народа* (1956). Почетком шездесетих година штампаће расправу „Хеленска мисао Исидоре Секулић" (1962) која ће се наћи у књизи *Хеленска традиција и српска књижевност XX века*. Највећи напор у изучавању дела Исидоре Секулић, а уједно и припрему за доцнију монографију, учинио је Леовац када је приредио избор *Критички радови Исидоре Секулић* за колекцију „Српска књижевна критика" у Институту за књижевност и уметност у Београду 1977. године са обимним предговором.

Предговор и избор радова из те књиге одредили су композицију и садржај доцније монографије. Предговор је готово у целости ушао у монографију и то у њен уводни и закључни део, а распоред изабраних радова поклопио се са композиционим следом излагања у монографији *Књижевно дело Исидоре Секулић* у оном делу у којем анализира есејистику и критику. У *Критичким радовима Исидоре Секулић* у првом делу су текстови општег карактера, затим о домаћим, па о страним писцима. Што је и очекивано, у монографији је композиција проширена утолико што се говори и о ономе што је остало изван оквира изабраних радова или што се није могло поменути у предговору: о проблему есеја, о Његошу, о темама из других уметности и језика, стила и превођења.

Основна новост монографије у односу на избор критичких радова свакако је у томе што је Леовац сада анализирао и белетристички део рада Исидоре Секулић, а то значи књигу кратких проза *Сапутници* (1913), путопис *Писма из Норвешке* (1914), роман *Ђакон Богородичине*

---

[37] С. Леовац, *Јован Дучић — књижевно дело*, Сарајево 1985, стр. 310.

цркве (1919), новеле у збиркама *Из прошлости* (1919), *Кроника паланачког гробља* (1940/58) и *Записи о моме народу* (1948). Те анализе су исцрпне и посвећене сваком сегменту појединачно, а усмерене увек према истом циљу: да се прикаже физиономија књиге као целине и одреди њено место у укупном раду Исидоре Секулић. Промене у темама и стилу белетристичких дела Исидоре Секулић Леовац не објашњава спољашњим узроцима (мênама доминантног укуса, стила и идеја епохе), него индивидуалним сазревањем аутора и критичким превазилажењем ранијих слабости. И овде се, као и када је реч о Андрићу, или прозама других аутора, осећа да је Леовац пре ових монографских портрета писаца XX века написао краће портрете већине српских аутора XIX столећа, па показује посебно интересовање за оно што је ближе реалистичкој књижевности, а мање за апстракције и конструкције авангарде. Зато је Леовац био строжији у оцени прве књиге *Сапутници* или романа *Ђакон Богородичине цркве*. *Сапутнике* је исцрпно анализирао, али их је критички вредновао, при чему је посебну пажњу посветио жанровским класификацијама раних записа Исидоре Секулић и односу есејистичког и лирско-наративног дискурса у њима. Сматрајући да је Исидора Секулић првенствено есејиста истанчаног нерва, који успева и лирско-наративно да обради личне, егзистенцијалне и друштвене проблеме, Леовац ће процењивати њена белетристичка дела из угла интензитета искорака из оквира једног жанра у други. Рећи ће за текстове у *Сапутницима*: „Најзанимљивији су и најбољи они записи Исидоре Секулић у којима лирик добија подршку есејисте, у којима долази до сретног споја лирског и есејистичког казивања”.[38]

Леовац је, инспирисан њиховом реалистичком фактуром и документарним карактером, посебну пажњу посветио књигама *Из прошлости* и *Записи о моме народу*. Рећи ће, свакако, да је Исидора Секулић „аутор који бележи и записује, да је она, у тим текстовима, сведок-записивач, а онда тек приповедач, стваралац”. Међутим, таква оцена њихове вредности није му сметала да ове новеле пажљиво анализира, поготову што се у њима „првенствено говори о ослободилачкој идеји”, а у стилу „доминира традиционални начин реалистичког приповедања”.[39]

На сличан начин рећи ће и за најбољу књигу новела *Кроника паланачког гробља* да ју је писала са „скромношћу и са амбицијом сведока наратора, да би у неким хроникама, а посебно у ’Госпи Ноли’, била приповедач, аутор приповести аутентичних говора, призора и мисли”.[40] Уз свестрану анализу личности у књизи *Кроника паланачког гробља*, маловарошког амбијента и његовог утицаја на људе и проблеме које намеће својим дејством, Леовац је и овде расправљао о уделу есејистичког и наративног у појединим приповеткама и о томе како се превласт једнога или другога одражава на квалитет приповедачких структура. Говорио је о улози наратора и о односу између летописачког и хроничарског при-

---

[38] С. Леовац, *Књижевно дело Исидоре Секулић*, Београд 1986, стр. 21.
[39] *Исто*, стр. 73.
[40] *Исто*, стр. 119.

поведања — како би ово добило уметнички смисао. Већ од почетка, сматра Леовац, новеле И. Секулић губе привидну или стварну објективност летописа, а хроничарско приповедање прераста у духовито и трагикомично причање.

Међутим, највећи део монографије *Књижевно дело Исидоре Секулић* Леовац је посветио есејистичко-критичким радовима И. Секулић (више од две трећине простора). То је и очекивано, будући да Леовац сматра да је Исидора Секулић првенствено сјајни есејист, а приповедач у оној мери у којој имагинарно приповедање прелази у суптилно есејизирање. У приступу том делу текстова познате есејисткиње Леовац је настојао да проблематизује њене теоријске идеје о критици, о есеју, о језику и приповедању, а да паралелно прикаже све радове које је написала у свом дугом стваралачком веку. Тој намери је прилагодио и начин критичке интерпретације: у првом случају писао је проблемски текст, у којем је настојао да прикаже природу критике И. Секулић, а у другом је аналитички описивао типове радова о домаћој и већини европских књижевности, укључујући хеленску и римску.

Према Леовцу, Исидора Секулић је разликовала појам анализе и интерпретације утолико што први појам подразумева разлагање и испитивање техничких елемената дела, а интерпретација је виши ступањ његовог тумачења за који је способан критичар који ствари гледа изнутра. Другим речима, критика је стваралачка мисао о делима и она тумачи тешкоће које савладавају њихови творци и резултате које притом постижу. За такве подухвате потребни су обимна култура, памћење и суверено познавање различитих књижевности који им омогућавају слободно кретање и асоцијативно повезивање многих појава. Била би то визија филозофске стваралачке критике која се не ослања на било који систем, као што то није чинила ни Исидора Секулић. Она је писала таквим начином и о делима аутора филозофске усмерености који својом мишљу исказују драму људске егзистенције и сударе космичких контраста (свети Августин, Кјеркегор).

Из угла импресионистичке критике високог интелектуалног нивоа Исидора Секулић је, према Леовцу, разматрала питање језика, стила и превођења. Из тог домена написала је и многобројне текстове, које Леовац појединачно анализира, од којих су најзначајнији *Говор и језик културна смотра народа* (1956) и есеј „Београдски стил". О језику је размишљала као стваралац а не као истраживач и у њему видела рудник у којем се налазе сва духовна блага једног народа. Зато је веровала да је немогуће буквално преводити, особито ако је у питању поезија, са једног језика на други: могуће је једино трансформисати примарни текст, препевати га. Она је говорила о језику не само као стваралац изузетног језичког осећања, него и као преводилац са руског, енглеског, немачког, шведског који је стекао непосредан увид у ту врсту рада и могао је компетентно да говори каква му је природа.

Исидора Секулић се, захваљујући знању многих језика, напајала свим изворима европске културе, почев од оне старих Хелена и Римљана до њене савремености. О вези И. Секулић са хеленском традицијом

Леовац је говорио у помињаној докторској дисертацији, а у овој монографској студији указао је на то да је старе Хелене спомињала и према њима се односила са дивљењем, али је писала само о Пиндару. На сличан начин се односила и према старим Римљанима: истицала их је као пример, особито Лукреција, а написала је краће текстове једино о Вергилију и Проперцију. Највећи део, уз текстове о светом Августину, Франьи из Асиза и Јакобу де Тоди, написала је о стваралоцима који су деловали од краја XVIII века до њених дана. Велик је списак имена у есејима Исидоре Секулић које Леовац анализира у монографији *Књижевно дело Исидоре Секулић*. То су Сервантес, Гете, Кијтс, Пушкин, По, Андерсен, Кјеркегор, Ибзен, Толстој, Горки, Пирандело, Валери, Хаксли, Вулфова, Чехов и многобројни уметници. У делима тих стваралаца из домена шире схваћене европске културе она је узгред коментарисала и теме хеленства, класике, универзалности, националног и слично. Уз дела њу је интересовала и судбина стваралаца и свима је прилазила обазриво, са жељом да открије оно што је изазовно у њиховом делу и судбоносно у животу. Веома ретко је нешто карикирала, па није написала ни један рад о комедиографима и сатиричарима.

На сличан начин је писала и о српској, делом хрватској књижевности и узгред о неким словеначким писцима (на пример о Жупанчичу). Углавном се највише задржавала на писцима XIX и XX века, ако се изузму два њена одлична есеја о Марку Марулићу и Ивану Гундулићу. У репертоару текстова Исидоре Секулић о српским писцима XIX и XX века налазе се све позната имена тог времена: Караџић, Његош, Радичевић, Јакшић, Костић, Кочић, Станковић, Ракић, Андрић, Настасијевић и други. Ту су и хрватски писци попут Војновића, Ујевића и Шопа. Леовац сматра да, са изузетком монографије о Његошу, која је написана са емфатичном оданошћу, у свим осталим есејима Исидора Секулић указује на тешкоће њиховог писања. О томе у закључку каже следеће: „Она не жели да реформише нашу историју књижевности, али хоће да интерпретира проблемске тачке гледишта, концепте и личности писаца у делима и да тако дискретно критикује књижевна остварења, њихове форме. Интересовале су је првенствено спиритуалне тешкоће и постигнућа, мање историјски узроци, ситуације, односи између дела и писаца, разне класификације и — изрицања судова”.[41]

Леовцу је Исидора Секулић била узор као критичар и есејиста и у раним радовима, поготову. Он је следио њену визију стваралачке критике која анализира пишчеве тешкоће и указује на слабости дела и писца, али избегава да суди. Не треба зато ни да чуди што је Леовац тако рано почео да пише о њеном делу и што му се често враћао, док га коначно у монографији није сагледао у целини и свестрано осветлио проблеме који су у њему преовлађујући, као и природу лирско-есејистичког стила, и приказао све њене текстове. У анализу дела Исидоре Секулић Леовац је уложио највише енергије и написао најдужу и најпотпунију класичну монографију о једном писцу XX века. Као што и доликује раду тога ти-

[41] *Исто*, стр. 384/85.

па, Леовац је у уводу дао податке о животу и делу Исидоре Секулић, до којих је дошао делом и истраживачким путем и, према прихватљивој класификацији белетристичких и есејистичких текстова, свестрано анализирао њено књижевно дело. Поред специфичног увода, Леовац је једино ову монографију снабдео регистром имена, чиме је, вероватно, хтео да потврди њен више научни него есејистички карактер. Зато се може рећи да је монографија *Књижевно дело Исидоре Секулић* његов најбољи текст те врсте.

Леовац је после књиге *Портрети српских писаца XIX века* у размаку од седам година (1979—1986) објавио пет монографских студија о писцима XX века. Вероватно је портретистички метод писања у тој књизи одредио приступ у монографијама које значе и њен наставак на примеру неколико изабраних и карактеристичних аутора, чији главни део стваралаштва припада првој половини XX века. Тиме је Леовац остварио одређени континуитет портретистичког сликања писаца и дела, али га је обогатио обухватнијим разматрањима, прилагођеним сваком аутору посебно. После сегментарног приступа Андрићу и Црњанском, у наредним монографијама Леовац је тумачио целокупно књижевно дело М. Настасијевића, Ј. Дучића и И. Секулић и процењивао његов значај и вредност. Нису га интересовале толико новине које је собом доносило колико елементи традиције и историје, као и континуитет у односу на књижевност XIX века. Настојао је да писање документује са што више података и да извуче доминантне вредности по којима је дело неког писца препознатљиво. По томе Леовчеве монографске студије о ауторима XX века заузимају особено место у српској књижевно-научној критици његове последње четвртине.

Radovan Vučković

LEOVAC'S MONOGRAPHS ABOUT THE SERBIAN 20th CENTURY WRITERS

S u m m a r y

The text analyzes S. Leovac's monographs about the Serbian 20th century writers. It underlines the similarities and differences between them, among other things the fact that the monographs about Andrić and Crnjanski discuss one segment of their opus, while the works of M. Nastasijević, J. Dučić and I. Sekulić are presented in their entirety.

UDC 821.163.41.09(439)„18/19”
821.163.4.09(439)„18/19”
821.511.141-95

МАЂАРСКЕ ИСТОРИЈЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ/СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Шандор Пал

САЖЕТАК: Аутор у овом раду разматра приказ српске/југословенске књижевности по мађарским енциклопедијама, историјама светске књижевности, прве синтезе усмерене на систематичан приказ књижевних збивања и токова код Срба. Посебну је пажњу посветио *Историји књижевности југословенских народа* (1963) Золтана Чуке, односно *Историји српске књижевности* (1998) Петра Милошевића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја књижевности, југословенска књижевност, српска књижевност, мађарска књижевност, периодизација, књижевни правци, Золтан Чука, Петар Милошевић

1.

Крајем XIX и почетком XX века у Мађарској се јављају, углавном по енциклопедијама и прегледима светске књижевности, први прикази српске (односно јужнословенских) књижевности. Аутори су били (већ према потребама и расположивим снагама) сами Мађари, али и најбољи стручњаци дотичних народа. Да поменемо само неке. Иван Бојничић, познатији као нумизматичар и архивиста, иначе професор мађарског језика на Филозофском факултету у Загребу, дао је (1893) свој преглед јужнословенских књижевности у лексикону *Палас*.[1] Иван Поповић, професор гимназије (1895—1910) и експортне академије (1910—1918), те од 1918. директор Текелијанума, аутор је сличног прегледа (1912) у лексикону *Реваи*.[2] Почетком XX века на мађарском је објављена обимна, четворотомна историја светске књижевности. Павле Поповић је за њу написао (1911) преглед историје књижевности Срба и Хрвата.[3] Подела на

[1] Ivan Bojničić: *Délszláv nyelvek és irodalmak*. In: *Pallas Nagy Lexicona*. — Budapest 1983. V. kötet, 154—158.

[2] Popovics Iván: *Délszláv nyelvek és irodalmak*. In: *Révai Nagy Lexicona*. — Budapest 1912, V. kötet, 407—411.

[3] Popovič Pál: *Szerbek és horvátok*. In: *Egyetemes Irodalomtörténet*, IV. kötet. Szerkeszti: Heinrich Gusztáv. — Budapest 1911, 653—707.

периоде му је сасвим уобичајена (стара, средња, нова књижевност), али је даља подела у оквиру њих сасвим нова:

I стара: књижевност писана ћирилицом, глагољашка књижевност, народна књижевност

II средња: дубровачка књижевност, књижевност у Далмацији, Босни и Хрватској

III нова: књижевност писана ћирилицом, књижевност писана латиницом.

За потребе књижевног лексикона Марцела Бенедека (Benedek Marcell), на основу најкомпетентније литературе свог доба,[4] чланак о „српскохрватској" књижевности написао је Шандор Бонкало (Bonkáló Sándor),[5] иначе стручњак за источнословенске књижевности.

У другој половини 20. века настала су два релевантна прегледа српске/југословенске књижевности. Аутор првог (1963) под насловом *Историја књижевности југословенских народа* је знаменити преводилац књижевности Јужних Словена на мађарски језик Золтан Чука (Csuka Zoltán),[6] а другог (1998) Петар Милошевић,[7] професор Катедре за славистику Универзитета Лоранд Етвеш у Будимпешти. Дакле, аутор првог је Мађар, компетентни зналац јужнословенске књижевне проблематике, који на подстицај издавача пише своју књигу (у истој серији је објављена историја чешке, румунске, арапске и бугарске књижевности), а другог Србин из Мађарске, мањинац европских хоризоната.

Треба овде бар узгредно поменути да постоји и један трећи, досада чак и у славистичким круговима непознат, преглед под називом *Југословенска књижевност* чији је аутор Арон Тобијаш (Tóbiás Áron).[8] То је заправо један редак, нискотиражни (свега 200 примерака) библиотекарски приручник за унутрашњу употребу у библиотеци „Ервин Сабо" у Будимпешти. По речима самог аутора, није му била намера да пише историју Југословенске књижевности; желео је пре свега да библиотекарима (помажући њихов рад са читаоцима) пружи више информација о југословенској књижевности, искључиво на основу књига које су преведене на мађарски. Срећом, тај избор је до средине шездесетих година био довољно репрезентативан. Могли бисмо рећи да нема значајнијег писца а да није преведен на мађарски.

Прва је очигледно настала у доба повећаног интересовања због тек добијене Нобелове награде, што је политички праћено „светском побе-

---

[4] M. Marko: *Geschichte der alteren südslawischen Literaturen*. — Leipzig 1908; J. Skerlić: *Istorija nove srpske književnosti*. — Beograd 1922; T. Ostojić: *Istorija srpske književnosti*. — Beograd 1923; D. Prohaska: *Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti*. — Zagreb 1921; M. S. Stanoyevich: *Early Jugo-Slaw Literature* (1000—1800). — Oxford 1922.

[5] Bonkáló Sándor: *Szerb-horvát irodalom*. In: *Irodalmi Lexicon*. Szerk.: Benedek Marcell. — Budapest 1927, V. kötet, 1104—1110.

[6] Csuka Zoltán: *A jugoszláv népek irodalmának története*. — Budapest 1963, 556.

[7] Milosevits Péter: *A szerb irodalom története*. — Budapest 998, 540.

[8] Tóbiás Áron: *Jugoszláv irodalom*. A mai jugoszláv irodalom rövid áttekintése. — Budapest 1964, 56.

дом покрета несврстаности", али и из реалне потребе мађарске културе да има поуздан преглед књижевних збивања на Балкану. Друга је настала 1998, значи у доба потпуне политичке дисимилације југословенске државе, и прати развој српске књижевности од 9. века до 7. новембра 1997. г. Са њим руку под руку иде и њена мађарска посестрима *Историја хрватске књижевности* Иштвана Лекеша (Lőkös István).[9]

2.

Књига Золтана Чуке је по свему традиционална, и то у позитивном смислу значења речи. Писана на основу најбоље литературе свога доба, следећи њене резултате и интенције, сасвим у духу свога времена и погледа на југословенске књижевности, она без великих жеља за иновацијом у систематизацији и подели, мирно, хронолошки слаже писце и доба. Могли бисмо, с обзиром на методолошки поступак, рећи да је то историја српске књижевности допуњена хрватском, македонском и словеначком књижевношћу, пре свега због тога што се све друге књижевности равнају према српској, према периодизацији која је у основи преузета од Јована Скерлића односно Антуна Барца. Када из њеног садржаја изоставимо делове који сада нису предмет разматрања, преглед српске књижевности се може сумирати на доста јасан начин.

У првом поглављу Чука даје основне информације везане за геополитички положај јужнословенских народа, те преглед развоја језика и дијалеката. Друго поглавље је посвећено књижевности средњег века, уз навођење најзначајнијих писаца и жанрова, а посебан одељак у којем разматра прве српске штампарије несумњиво говори о ширим културолошким намерама аутора. Просвећеност, а за њега је ту најкарактеристичнија експанзија поезије по угледу на народну, такође се разматра у посебном поглављу. Хронолошки не баш сасвим беспрекорно, Чука прво говори (разматрајући делатност Д. Обрадовића) о српском књижевном препороду, а тек потом о проблему језика односно његовој трострукој метаморфози током 18. века (српскословенски, рускословенски, славеносербски). Пажњу су му привукле српска историографија (гроф. Ђ. Бранковић, Ј. Рајић) тога доба, али и претече српске уметничке поезије А. Везилића и Х. Жефаровића. По њему, *Кратко написание о спокојној жизни* (Беч 1788) А. Везилића означава почетак српске уметничке поезије новијег доба. Подела народне књижевности му је стандардна (на врсте и циклусе), као и место њеног разматрања (углавном пре Вуковог наступа). Српску књижевност прве половине 19. века обрадио је у поглављу под насловом *Почеци националног романтизма и препород књижевности југословенских народа*. Скицирао је основне токове друштвеног, политичког и културног развоја, али су му у центру пажње Ј. Вујић, М. Витковић, оснивачи Матице српске (Ђ. Магарашевић, М. Хаџић-Светић), Вук, Б. Радичевић, те П. П. Његош. Стерију је сврстао у за-

[9] Lőkös István: *A horvát irodalom története*. — Budapest 1996, 351.

себно, по свему прелазно поглавље под насловом *Од сентименталистичког романа до сатиричног реализма*. И следеће поглавље има „прелазне" карактеристике. Не романтизам, како би можда могао гласати његов назив, него *Од романтизма до процвата реализма*. У њему су, сасвим логично, Змај, Ђ. Јакшић, Вл. Ст. Каћански, али и В. Илић односно Л. Костић, који је умро 1910, у време када је „процват реализма" ствар већ давно минулих времена.

У поглављу Реализам обухвата часописе српског реализма (Отаџбина, Дело, Српски преглед, Враголан, Рад итд.) те рад револуционарног демократе Св. Марковића и врло опширно живот и дело Ј. Игњатовића. Сасвим разумљиво, Чука је њега посебно ценио, сматрао га је правим примером, узором, југословенско-мађарске књижевне узајамности. О њему је, уосталом, написао и посебну књигу под насловом *A szentendrei rebellis* (1968). Своје су место ту добили писци српског сеоског реализма (М. Глишић, Л. Лазаревић, Ј. Веселиновић), затим С. Сремац, Р. Домановић, С. Матавуљ (отац модерне српске прозе), Св. Ранковић (представник руске школе), В. Илић (реформатор српске реалистичке поезије), али на прилично чудан начин и са прецењеним литерарно-историјским значењем К. Абрашевић — песник српског радничког покрета.

Књижевност 20. века почиње разматрањем прозападних утицаја односно делатношћу „српских модерниста" (Ј. Дучић, А. Шантић, М. Ракић) и стваралаштвом песника екстремног песимизма: С. Пандуровића и Вл. Петковића-Диса.

Стваралаштво '20-их, '30-их и '40-их година једноставно означава као књижевност *Између два рата*, без навођења стилских карактеристика (од чега је изузетак само надреализам). Остале тезе су му без специфично књижевно-теоријских термина и ознака (Књижевни живот епохе, Критичари и историчари књижевности). Андрић, Црњански, Ст. Винавер, Р. Петровић сврстани су у групу са ознаком Новија српска књижевност. Интересантно је напоменути да је српским и хрватским писцима из Босне и Херцеговине (И. Самоковлија, Б. Ћопић. Х. Хумо, Р. Чолаковић) посветио посебну целину и да их није разматрао у оквиру њихових матичних књижевности, што свакако упућује на његово схватање да је та литература нешто посебно.

Преглед литературе после Другог светског рата дао је у поглављу *Књижевност демократске Југославије* и ту је у одељку „Најмлађи српски писци" дао сумарне карактеристике и основне тенденције српске књижевности до средине '60-их година, до момента објављивања књиге (1964).

Посебна вредност Чукине књиге је тзв. мађарска библиографија југословенске књижевности, што ће рећи библиографија југословенске белетристике на мађарском чији су аутори Шандор Козоча (Kozocsa Sándor) и Ђерђ Радо (Radó György). Она даје врло инструктиван преглед антологија народне књижевности, књига уметничке прозе и поезије, односно у ауторском делу библиографију превода појединих писаца. Књига се завршава списком коришћене литературе, а има и врло вредан регистар имена и наслова књига.

Золтан Чука није писању своје историје југословенске/српске књижевности приступио изненада, без икаквих припрема. Из корпуса његове потпуно заборављене и запостављене критичко-публицистичке делатности ваља поменути бар четири студије. Прва је *A háború utáni délszláv irodalom*[10] (Послератна јужнословенска књижевност) из 1935, у којој даје опширан приказ српске и хрватске књижевности од Љубомира Мицића и Бошка Токина преко Бранимира Ћосића, Ива Андрића и Вељка Петровића до Мирослава Крлеже и Тина Ујевића. (Интересантно је напоменути да чак ни узгредно не помиње Милоша Црњанског.) Студија *A magyarországi szerb irodalom*[11] (Српска књижевност у Угарској) из 1944. је заправо специфичан преглед њеног развоја од Доситеја Обрадовића до Вељка Петровића кроз призму живота и рада само оних писаца који су рођени у Угарској. Трећа вредна помена је *Szerb-horvát irodalom*[12] (Српско-хрватска књижевност), што је заправо дело читавог циклуса објављеног у часопису *Nagyvilág*. То је по својој природи збирка неколико медаљона које је он оформио у засебну целину (Срби и Мађари, Витковић српски и мађарски песник, Један млади четрдесетосмаш, Први велики српски преводилац — члан Кишфалудијевог друштва, Пријатељство Т. Манојловића и Адија, Ласло Немет и Мирослав Крлежа, Петнаест година после ослобођења). Својом студиозношћу издваја се рад под називом *A délszláv irodalom alap vonalai*[13] (Основне црте југословенске књижевности) из 1947. Многобројним информацијама и структуром подсећа на енциклопедијски чланак. У њему Чука указује на класичну поделу: стара, средња, нова и народна књижевност. Врло зналачки разматра проблем језика, дијалеката, писама, те верске и националне припадности самих писаца. И данас је веома интригантна његова следећа оцена: „У суштини и Вук Караџић и Људевит Гај, те други првоборци Илирског покрета желели су исто — увођење штокавског наречја као књижевног", са напоменом да је Вук за писмо одабрао ћирилицу, док је код Илираца за њу био само Игњат Брлић; али да су и Срби и Хрвати били сагласни у томе да се књижевни језик има формирати од говора на народној основи, чиме су избегли замке провинцијализма, као и стварање вештачког, класног, сталешког језика. Са добрим прегледом писаца и епоха и мноштвом информација студију закључује речима: „Оно што се у прошлости догодило, још увек је (на жалост) пред мађарском публиком непознато и док се југословенска књижевност у овом свом периоду припрема за стварање нових дела, наш је превасходни задатак да (остављајући по страни грешке и неспоразуме прошлости) што детаљније представимо истакнута достигнућа књижевности југословенских народа..." Ту своју девизу остварио је огромном преводилачком делатношћу али и историјом југословенске књижевности коју је написао.

---

[10] Csuka Zoltán: *A háború utáni délszláv irodalom*. — Válasz (Debrecen—Budapest), 2. évf. 1935, 541—544.

[11] Csuka Zoltán: *A magyarországi szerb irodalom*. — Délvidéki Szemle (Szeged), III. évf., 1944. január, 1. sz., 1—7.

[12] Csuka Zoltán: *Szerb-horvát irodalom*. — Nagyvilág (Budapest), 5. évf, 1960, 8. sz., 1231—1236.

[13] Csuka Zoltán: *A délszláv irodalom alapvonalai*. — Valóság (Budapest), 3. évf, 1947, 3. sz., 225—232.

Рецензије књига су биле многобројне (преко десет), потичу из пера добрих зналаца српске односно југословенске књижевности (Геза Хегедиш — Hegedűs Géza,[14] Шандор Илеш — Illés Sándor,[15] Тамаш Катона — Katona Tamás,[16] Јанош Херцег — Herceg János,[17] Иштван Лекеш — Lőkös István,[18] Ендре Анђал — Angyal Endre,[19] Иштван Пот — Póth István[20]) и објављене су у најугледнијим листовима и часописима (Élet és irodalom, Magyar Nemzet, A könyv, Jelenkor, Alföld, Nagyvilág, Helikon итд.).

На основу свега реченог, основне карактеристике књиге Золтана Чуке биле би следеће:

1. Писана је без фуснота у тексту, али се ослања на обимну литературу која је наведена у додатку.

2. То је књига без довољног броја специфично књижевних термина и у ситуацијама када су стилске ознаке јасне, што за собом повлачи периодизацију по систему „од — до", т. ј. на основу ванкњижевних критеријума (Књижевност између два рата). Проблем дисконтинуитета у развоју српске књижевности, напоредног, истовременог трајања и преплитања књижевних праваца решен је линеарним, једнодимензионалним приказом њеног развоја, што нужно води симплификацији.

3. Кад год је то било могуће указује на везе српске и мађарске књижевности (Сибињанин Јанко, М. Витковић, Ј. Игњатовић, Змај итд.).

4. Уз имена писаца по правилу даје године рођења и смрти, кратке биографске податке, те најважнија дела са преводом наслова на мађарски и годином издања.

Историја књижевности југословенских народа Золтана Чуке писана је пре свега за мађарског читаоца са намером да му пружи поуздан преглед књижевне делатности Јужних Словена, а то значи не са задатком да предухитри југословенске историчаре књижевности, нити да обави посао уместо њих, а још мање да изврши ревалоризацију књижевних вредности. Она данас изгледа сасвим анахроно, али када једном, уместо дезинтегративних тенденција међу књижевностима истог језика и народима сличног етничког порекла на Балкану, дођу времена конвергентних политичких и културолошких процеса, она може послужити као добар модел писања прегледа њихових књижевности, без сувишних (страном читаоцу непотребних), микрофилолошких детаља.

3.

Историја српске књижевности Петра Милошевића по свему је једна модерна, занимљива и зналачки писана књига. По признању самог аутора, са позивом на Адорна, она је заправо прича о српској књижевно-

---

[14] *Élet és irodalom*. Budapest, 7. évf., 49. sz., 1963. dec. 7, 6.
[15] *Magyar Nemzet*, Budapest, 20. évf., 19. sz., 1964. jan. 24, 4.
[16] *A könyv*, Budapest, 4. évf., 1964, 2. sz., 29.
[17] *Jelenkor*, Pécs, 7. évf., 1964, 3. sz., 285—287.
[18] *Alföld*, Debrecen, 15. évf., 1964, 9. sz., 954—855.
[19] *Nagyvilág*, Budapest, 9. évf., 1964, 10. sz., 1567—1568.
[20] *Helikon*, Budapest, 10. évf., 1964, 2—3. sz., 335—357.

сти, јер сама *прича* је суштина постојања историје, а причати значи рећи нешто особено, створити нешто особено, као што је ова књига. Два основна постулата њеног настанка су овде и сада. Овде, а то значи баш у Мађарској крајем 20. века, а сада, од почетка, од 9. века до 7. новембра 1997 (датума завршетка рукописа). Резултат би требало да буде: систематичан, класичан приручник, књига солидног компаративног, интегративног и асоцијативног контекста, са снажним мађарским акцентом. Прича о историји српске књижевности остварена је на сасвим особен начин.

Књига нема класичан увод јер оно што се налази у првом поглављу под називом *Анализа стања* није то. У њему он расправља о проблемима везаним за ситуирање српске књижевности, како у контексту светске литературе, тако и у односу на саму историју и историјску науку. Па ипак, нешто више (и то имплицитно) сазнајемо из његовог приказа *Историје хрватске књижевности* Иштвана Лекеша.[21] Пре свега, он разбија дилему да ли за мађарску читалачку публику треба или не треба писати посебну историју српске/хрватске књижевности или је најбоље превести неку од већ постојећих књига, одговарајући да је превођење заблуда јер „хрватски преглед хрватске књижевности много тога не мора да каже, од онога што публика и онако зна", односно тај преглед мора да каже и много више о људима и појавама који ван домаћег контекста „немају ни значај ни значење". Због тога је „сваки инострани преглед неке књижевности увек ново огледало или рефлектор, који открива нову контекстуалну тежину, а и неке нове појединости, нарочито у компаративном погледу". Историја књижевности би требало да буде класична књижевно-историјска монографија заснована на хронологији, материјал би морао бити распоређен по историјским раздобљима, а књижевни правци, писци и дела да се налазе у тим оквирима. Историја књижевности треба да буде поуздан приручник (чак и у буквалном значењу: књига при руци) којој се стручњак и лаик могу обратити за било какву „не сувише микрофилолошку информацију". Расподела материјала, терминолошке недоумице и проблеми периодизације посебно су изражени у новијој српској књижевности, чему се П. Милошевић са успехом супротставио избегавајући заобилазне, метафоричне, некњижевне, календарске и историјске термине. (Примера ради: од романтизма ка реализму, књижевност између два рата, послератна књижевност, од Другог светског рата до краја '60-их година итд.) Ситуација српске књижевности се по њему најјасније види у координатном систему, где једну осу чини светска књижевност а другу историја. Природни партнер српске књижевности код наших северних суседа је мађарска књижевност, која појачана интерференцијом светске књижевности (нужно артикулисане на мађарском) изгледа снажнија и моћнија, суверенија у односу на српску, тим пре што и Одисеј и Хамлет и Фауст, па чак и Кременко и Каменко говоре мађарски. Срби су ван тог контекста и језички и визуелно ограничени углавном на оба-

---

[21] Petar Milošević: *Mađarska istorija hrvatske književnosti*. (Lőkös István: A horvát irodalom története. — Budapest 1996). — Almanah, Srpske narodne novine, Budimpešta 1997, 71—74.

везну школску литературу и скучену кућну употребу језика. А историја? Она је по Милошевићу прича за себе јер је историја Срба серија драстичних прекида, стагнације, наглих скокова и усиљених маршева. Дисконтинуитети у развоју су огромни. Падом српске средњевековне феудалне државе настаје хијат од скоро пет векова без историје, каже он, а то је као када код Мађара између Матије Корвина и Сечењија не би било ничега; или на другом примеру: као да се после Мохачке битке (1526) Мађарска 1990. није ослободила Руса него Турака. Први помена вредан корак је тек са почетка 19. века, али се тада већ мора трчати за историјом: „На Уставу нове монархије још се ни мастило није осушило, турбан последњег одлазећег Турчина још се назире иза брда, а већ је стигао и Први светски рат. Србија је из њега изашла као победница: укинула је саму себе и нашла се усред једне нове државе која је под именом Југославија додуше била под жезлом српског краља, има само братства и јединства, равноправности, социјалистичког интернационализма и самоуправљања, што је једва после 40 година резултирало самоукинућем и грађанским ратом. Земље чланице се осамостаљују изузев Србије која је са црногорским алибијем сама себи савез држава у трећој Југославији." Осим тако природних апсурда, основна карактеристика положаја српске културе у целини, па и књижевности, је, што добро уочава Петар Милошевић, двојност, рекли бисмо контрасти који се тешко мире, а кад се мире и усаглашавају праве огромну шкрипу, буку и потресе. Српска је култура на средини пута, на ветрометини између обала као и мађарска. Сам Ади је за Мађарску рекао да је држава-скела на сталном путу тамо-амо, од истока ка западу, којој је много милији супротни смер. У једном интервјуу П. Милошевић то своје схватање историје објашњава на следећи начин: „Та двојност, истовременост две ствари, припадност двема цивилизацијама, уденутост између два велика антрополошка, географска, метеоролошка, политичка, економска, верска, културна и језичка круга, и једном и другом на периферији, а на њиховој заједничкој граници која је час мост, а час ров, и зато у ствари и центар — додирна тачка периферија као центар — све то, тако да кажем, није мачији кашаљ. Најкрупније ствари српске националне историје су се догађале напољу или су долазиле споља. Темељи српске државе, цркве и националне свести су постављени у иностранству (Света гора, Хиландар), круну за првог српског краља је послао католички папа из Рима, а у ново доба камен-темељац самосталне српске државе је био турски документ за који и не постоји српска реч (Хатишериф, 1830). Стара српска култура се спасла у Сентандреји, а савете здравога разума за нову српску културу је Доситеј скупљао у Бечу, Лајпцигу и Лондону... Све се то своди на ону основну двојност, двоструког српске ситуације и свести. А двојност је сложена, компликована ствар, дакле није лака. И заиста, није нам лако, ни самима са собом, ни другима са нама. Припадамо нечему и нешто смо сасвим друго, и јесмо и нисмо, и хоћемо и нећемо. Бунимо се ако нас трпају у шаблон, а срдимо се или кукамо ако изостанемо. Због те недефинисаности према себи и према свету, између комуникативне отворености и затворене самосвојности се осећа или прави супротност,

као да се та два појма међусобно искључују, из чега настаје лажна дилема космополитизам или патриотизам".[22] И сада долазимо до кључног момента: скела ће бауљати тамо-амо по многим обалама, успут што-шта скупити, али је питање да ли ће то бити тежак терет или благо? Да ли ће култура постати богата или шизофрена? Са тим дилемама приступио је писању своје књиге.

Прво пада у очи да је учинио напор да се у периодизацији код стилских ознака употребљавају специфично књижевни термини. То је напор вредан пажње и он би сам по себи могао бити тема посебног рада. Пропорције између појединих поглавља су одговарајуће, примерене предмету и потребама приказа. У просеку имају 20 до 30 страна. Једини изузетак је поглавље о романтизму, које се издваја обимом од 151 стране, што је сасвим разумљиво ако узмемо у обзир да он траје од средине 19. века (а можда и 1814. од Вукове прве књиге) до 1910 — до смрти Лазе Костића. Међутим, то није једини разлог. Петар Милошевић је извршио сопствену ревизију и периодизацију српске књижевности и то баш у овом поглављу, што се неминовно одразило на обим. По њему, осим писаца које уобичајено сврставамо у лирику романтизма ту спадају још и: српска грађанска поезија (коју разматра пре Бранка Радичевића), Војислав Илић и Алекса Шантић. Да подсетимо, Ј. Скерлић је В. Илића и А. Шантића сврстао у поглавље реализма док грађанску лирику није ни поменуо. Јован Деретић је у случају Војислава Илића прихватио Скерлићеву систематизацију а А. Шантић је сврстан у поглавље Парнасо-симболистичке поезије српске модерне заједно са Ј. Дучићем, М. Ракићем, Вл. Петковићем-Дисом, С. Пандуровићем, М. Ђуричиним итд. Код њега грађанска поезија припада литератури просвећености, и то сентименталистичкој поезији. Питање које се неминовно поставља је: да ли је овакав поступак П. Милошевића оправдан? Пре свега, мишљења смо да грађанска поезија нужно мора наћи своје место у историји српске књижевности. За В. Илића сам П. Милошевић каже да их има бар тројица: први, парнасовац и песимиста на основу изабраних песама; други, романтичар на основу целокупне његове поезије; трећи, реалиста на основу датума рођења и смрти. Пошто није „у потпуности" романтичар али није ни модерниста испао је набеђени песник реализма, јер је једини значајни песник у доба експанзије реалистичког романа и приповетке. В. Илић је „родољубив и револуционаран као Петефи, Змај и Ђ. Јакшић, простонародан и враголаст као Бранко, громак као Ђ. Јакшић, мек и сентименталан као Змај, патетичан и сетан као Ђ. Јакшић и Л. Костић, пригодан и сатиричан као Змај, широких хоризоната као Л. Костић" — каже П. Милошевић. Код њега престаје доминација десетерца, враћа се класицистичким формама и антиципира популарни дванаестерац тек наступајуће модерне. В. Илић је песник који развија, унапређује поетске реквизите романтизма, а не једноставно сапутник. А. Шантић, који чак и на самртној постељи 1924. пише позно-романтичарске песме,

---

[22] Milan Stepanov: *Ne smeta nam latinica u ćirilici*. Intervju: Petar Milošević. O romanu „London, Pomaz". — Almanah, Srpske narodne novine, Budimpešta 1995, 79—84.

за њега је настављач конвенција националног романтизма. Из епохе романтизма испао је због криптомодернистичких карактеристика своје поезије и отуда тешкоће у његовом правилном сагледавању. По рођењу би морао бити модерниста, тим пре што наступа заједно са Дучићем. Због описних песама и протеста против социјалних и друштвених неправди је постао реалиста, због класицистичких форми парнасовац, а чежњу за бегом од стварности опева у песмама са сецесионистичким украсом — сматра П. Милошевић. И да пресудимо: чини нам се да је разматрање грађанске поезије у епохи романтизма а пре Бранка Радичевића оправдан потез, као и ревалоризација дела и припадности В. Илића и А. Шантића.

Друга значајна новост је такође везана за романтизам. П. Милошевић је Јакова Игњатовића, отварајући једно ново поглавље, „романтичарски роман", прекомандовао у романтизам и разматрао иза Б. Атанацковића. Са пуним правом, јер су његова најзначајнија дела настала равно четврт века касније. По рођењу припада генерацији Б. Радичевића, почетак литерарног рада му пада у другу половину 19. века (када и делатност Змаја и Ђ. Јакшића) а своја зрела остварења даје кад и Л. Лазаревић те М. Глишић. Тако је остао међу реалистима и код Ј. Скерлића и код Ј. Деретића. Драгиша Живковић са правом говори о „бидермајерском романтизму" Ј. Игњатовића, али то није било довољно за другачију систематизацију његовог дела. Он није рођак Балзака него Јокаија и А. Шеное. Привиду реализма одлучујући допринос даје књижевна врста: роман. Међутим, права је истина: романтичарски роман.

Трећа значајна новина књиге П. Милошевића се састоји у томе што је у одељак неоавангарде уврстио и поглавље о рок-поезији. Потез за многе необичан, а за још више њих неоправдан, јер „Боже мој, каква је то литература"? Колико је нама познато, нема га ни у једном другом прегледу српске књижевности. Разлоге оваквог поступка је лако наћи: ако је проза у фармерицама стекла право грађанства, зашто не би и рок-поезија? Она није ништа друго до врло успешна и популарна неоавангардна вербо-воко-визуелно-театрална врста. Другде су то Грегори Корсо (Gregori Korsó), Џек Керуак (Jack Kerouack), Џим Морисон (Jim Morrison), Џон Ленон (John Lennon), да поменемо само неке, а код нас примера ради: Бора Ђорђевић, Ђорђе Балашевић, Бранимир-Џони Штулић, Момчило Бајагић. Колико нас данас зна напамет неку Ракићеву, Дучићеву, Змајеву песму или ћемо се лакше сетити Лутке са насловне стране, Добро јутро џезери, Све ће то мила моја прекрити ружмарин, снегови и шаш.

Четврта, заправо очекивана новина је увођење сентандрејског меандра у поезију неоавангарде на чијим нас обалама дочекују Стојан Д. Вујичић, главом и брадом сам аутор, Војислав Галић, Драгомир Дујмов, Милан Степанов. Прозне писце Срба из Мађарске (Предраг Степановић, Петар Милошевић) није сврстао у посебну целину него их је разматрао у поглављу прозе у траперицама.

Осим новина у периодизацији, књига има и неколико методолошки интересантних решења:

1. Безброј кратких поднаслова као у новинарству. Они нису ништа друго до кључне речи, сижеи, шифре за одговарајућу поруку. (Лаза Костић: тесно одело народне поезије, пештански ђак, политичар, трезвени особењак, фабрикант речи, итд.; Борисав Станковић: страсни реализам, роман пропадања, повреда кастинског система, неадекватне реакције, роман мешавина, пре смрти — један трагични народски комад, севдалинка.)

2. Велик број меандара, могло би се рећи минијатурних есеја, поводом неке од разматраних тема (севдалинка, Мостар и сецесија, Чонтвари — у поглављу о А. Шантићу; мала енциклопедија просветитељства у поглављу о Д. Обрадовићу; тројански стаклени коњ, Библија, прича о Немањићима у поглављу о средњевековној књижевности).

3. Иако користи фусноте почесто литературу разматра у самом тексту, код одређене теме (Ђ. Трифуновић: Азбучник српских средњовековних књижевних појмова, стр. 25; Иштван Пот: Неки мађарски односи политичке поезије Ј. Ј. Змаја, стр. 169, итд.).

4. Казивање му понегде постаје гномско, телеграфско, сведено само на најосновније тезе. Могли бисмо рећи да је одомаћио својеврстан енциклопедијски стил. Уз име, по правилу наводи годину рођења и смрти, основне карактеристике, најзначајније библиографске податке. То навођење назива самих дела (логично са годином издања) носи и неке „тајне" информације. Ако се иза назива на српском мађарски превод наводи у загради курзивом, то значи да постоји његов превод, а ако је под знацима навода то је сигнал читаоцу да га на мађарском нема. На истом месту даје ознаку књижевне врсте: новела, роман, песма, итд.

5. Закључци и дефиниције чак и узгредне констатације су му веома смеле, необичне, успешне и понекад шокантне. Ево само неких примера: „После распада Велике Југославије захваљујући ревности и дефиницији српског културног простора избило је на површину дотада прикривено и у знатној мери вицкасто схватање да је дубровачка књижевност део (и) српске књижевности... За време Велике Југославије оно се могло заобићи — наш велики песник Гундулић. Ако је Гундулић заиста српског порекла (појма немам да ли је то стварно тако и не знам и да ли то ико поуздано зна) Срби мирне душе могу рећи: наш велики песник Гундулић је најзначајнија личност хрватског барока. И Румуни могу рећи: наш велики писац Јонеско најзначајнији је представник француске драме апсурда. Битно је, наиме, то што Гундулић по својој уметности припада (а ти су правци интегрални део и славна епоха хрватске културне историје) ренесанси и бароку медитеранске, италијанске провенијенције. У српској књижевности, због других историјских околности, они се нису ни развили осим што је понешто преузето у приморском бароку Црне Горе. Гундулић, те дубровачка ренесанса и барок у овој књизи остају у равни светске књижевности, баш онако као што ту књижевност за српску не сматрају ни Скерлић (1912), ни Деретић (1938), ни Павић (1970, 1991)". Андрића рецимо представља на следећи начин: „Андрић је дакле по пореклу Хрват родом из Босне и југословенски оријентисани српски писац". Политичке околности владавине Турака пак овако: „Без обзира

на оштру супротстављеност, тих 500 година не треба замишљати као перманентну кланицу. То је више личило на некакав Кадаров режим, на меку диктатуру, са том разликом што су окупаторске трупе тамо биле видљивије него руске код нас". О Октоиху каже: „Један од примерака прве српске књиге штампане 1494. године у првој српској штампарији може се видети (live) на изложби Црквено-уметничке збирке СПЦ у Сентандреји (отворено сваког дана од 10,00 до 18,00 сати, понедељком затворено)". За неке писце једноставно каже: „Жртве недостатка простора: Божидар Тимотијевић, Радослав Војводић, Вук Крњевић, Драган Колунџија, Божидар Милидраговић, Бошко Богетић, Мирко Магарашевић, Драгомир Брајковић, Љубица Милетић, Звонимир Костић".

Писање *Историје књижевности* Петар Милошевић је, осим као задатак нове систематизације и реваловизације, сасвим исправно схватио и као потребу њеног разматрања у координатама светске књижевности. Могли бисмо рећи да је тај компаратистички контекст снажан, да је готово свугде присутан, али истовремено и да је ненаметљив. На индексу најчешћег помињања који смо сачинили у самом врху се налазе: Гете, Толстој, Т. Ман, Ш. Бодлер, С. Бекет, Достојевски... „Ади примера ради долази после Бодлера, Верлена и Рембоа, а Васко Попа својом поезијом апсурда ствара једновремено са појавом апсурдних драма."

Посебно место у том компаратистичком свету припада мађарској књижевности. Тај бисмо слој могли назвати мађарским асоцијативним контекстом. Доказ више нам пружа већ помињани индекс најчешћег помињања, где је без обзира на предмет саме књиге (српска књижевност), најчешће помињани писац Ендре Ади. Гете је на другом месту, а треће деле Петефи и Вук „...*Santa Maria della Salute* рођена је баш у време кад српски модернисти (Дучић и Ракић), можда баш за Адијевим столом, у Паризу пијуцкају апсинт, а тамо негде у углу седи Хрват Матош".

Трећа, и најнеобичнија, карактеристика његове књиге (која неминовно произилази из схватања да је све само прича) је: лични тон, субјективни дискурс (понегде потпуно ироничан). Књига тако и почиње: „Будимпешта, Трг ружа, ходник Српско-хрватске гимназије, јун 1970, дан усмених матурских испита:

— Шта су ти те огромне спиралом увезане свеске?

— Испитна питања из мађарског.

— А ови папирићи?

— То су питања из српскохрватског.

— Јел то доста за српскохрватски?

— Наравно. Српскохрватска књижевност је у односу на мађарску мачији кашаљ.

— Шта је то српскохрватска књижевност?

— Добро, ајде да се шегачимо, нема српскохрватске књижевности, постоје само српска и хрватска, али је српскохрватски један предмет. Истовремено одговарам и једну и другу. Могу извући Андрића или Крлежу, свеједно.

— Зар две посебне књижевности одједном, па да буду мачији кашаљ?

— Да. Обе узете заједно или посебно, и све то тако како јесте, све је то у односу на мађарску мачији кашаљ.”

Или:

„Филозофски факултет, зимски испитни рок: Господе, само да сад прођем, цмиздрио сам пре испита из старословенског. Ако ме не оборе запалићу свећу у цркви, уосталом и Божић је ту... Пре легања ћу поновити рођење Исусово из Јеванђеља, и онако ћу га сутра 7. јануара рецитовати на божићној миси. На старословенском.”

Могуће је, наравно, поставити питање да ли је овакво писање оправдано? Ма колико било необично, тај лични тон, у којем и читалац може пронаћи себе, своје паралеле и своје љубави, то је боја које нема на палетама других писаца историје српске књижевности.

4.

У прошлом веку мађарска историографија југословенске/српске књижевности прошла је природни пут од појединачних студија и енциклопедијских чланака преко Чукиног прегледа југословенске књижевности до историје српске књижевности Петра Милошевића. Мађарски читалац има на располагању практичан, поуздан и компетентно писан приручник. Са уживањем га могу читати и сви други слависти, треба само научити мађарски. Ма колико деловало апсурдно, ова се књига не сме преводити. Без контекста, она би била палма на Северном полу.

Прилог 1.

Золтан Чука: Историја књижевности југословенских народа

1. **Почеци историје југословенских народа и формирање језика**

Између Рима и Византије, Економска развијеност, Борба за ослобођење и уједињење, Југословенски народ и њихови језици, Јужнословенска језичка заједница, српско-хрватски дијалекти и говори.

2. **Књижевност средњег века**

Ћирило и Методије, Панонске легенде, Формирање ћирилице, Средњовековна књижевност — као одраз феудалног система, Житија, Похвале и хронике, Беседе, Песме, Легенде, Апокрифи и романи, Остали жанрови, Прве српске штампарије.

5. **Просвећеност, експанзија пучке књижевности**

Препород српске књижевности, Трострука метаморфоза српског књижевног језика, Почеци нове српске историографије, Претече српске уметничке поезије: А. Везилић и Х. Жефаровић, Захарије Орфелин.

6. **Народна поезија**

Лирске песме, Јуначке песме, Периоди и циклуси епске поезије, Значај народне поезије.

7. **Почеци националног романтизма и препород књижевности југословенских народа**

Економски, друштвени и политички односи, Културне околности, Књижевност прелазног периода, Почеци српског позоришта: Јоаким Вујић, Оснивачи Матице српске: Ђ. Магарашевић и М. Хаџић-Светић, Двојезични писац: М. Витковић, Борба за језичку обнову, Вук Стефановић Караџић, Нови Завјет, Вуков значај, Велики песник српског романтизма: Б. Радичевић, П. П. Његош: владика и песник, „Горски вијенац": класични драмски спев српске књижевности.

8. **Од сентименталистичког романа до сатиричног реализма Јован Стерија Поповић**

10. **Од романтизма до процвата реализма**

Српски романтизам

Ј. Ј. Змај, Ђ. Јакшић; песник — сликар, Илић и Каћански, Проза романтизма, К. Трифковић: комедиограф, Л. Костић: последњи романтичар.

11. **Реализам**

Часописи српског реализма, Св. Марковић: револуционарни демократа, Ј. Игњатовић: први српски реалиста. Одјек мађарске револуције у роману Васа Решпект и Мемоарима, Вечити младожења и Чудан свет, Писци српског сеоског реализма, Ст. Сремац: хроничар давно минулих времена; Р. Домановић, С. Матавуљ: отац модерне српске прозе, Св. Ранковић: представник руске школе; В. Илић: реформатор српске реалистичке поезије, К. Абрашевић: песник српског радничког покрета.

12. **20. век**

Западни уметнички утицаји и оријентације, Прозападни правци српске књижевности, „Српски модернисти", Два песника екстремног песимизма.

Између два светска рата, Књижевни живот епохе, Критичари и историчари књижевности, Новија српска књижевност, Надреалисти, Српски и хрватски писци у БиХ.

13. **Књижевност демократске Југославије**

Најмлађи српски писци.

Прилог 2.

Петар Милошевић: **Историја српске књижевности**

1. **Анализа стања**

2. **Старословенски**

Ћирило и Методије

3. **Средњи век**

Свети Сава, Стефан Првовенчани, Доментијан, Теодосије, Архиепископ Данило, Јефимија, Григорије Цамблак, Стефан Лазаревић, Константин Филозоф

4. **Барок**

Сентандреја

Арсеније Чарнојевић, Јеротеј Рачанин, Кипријан Рачанин, Гаврил Стефановић Венцловић

Проблеми барока

Историчари

Ђорђе Бранковић, Христифор Жефаровић

Књижевност барока црногорског приморја

Андрија Змајевић

5. **Просветитељство**

Доситеј Обрадовић

6. **Класицизам**

Метрика, Захарија Орфелин, Јован Рајић, Атанасије Стојковић, Павле Соларић, Јован Пачић, Никанор Грујић, Лукијан Мушицки, Јован Стерија Поповић

7. **Сентиментализам**

Милован Видаковић, Михаило Витковић

8. **Реформа језика, доба националног препорода**

Вук Стефановић Караџић

9. **Народна поезија**

Фолклор и митологија, Лирске песме, Епске песме

10. **Романтизам**

Романтичарска епика

Петар Петровић Његош

Романтичарска поезија

Откровење поетског „ја”. Грађанска поезија, Бранко Радичевић, Јован Јовановић Змај, Ђура Јакшић, Лаза Костић, Војислав Илић, Алекса Шантић

Романтичарски роман

Богобој Атанацковић, Јаков Игњатовић

11. **Реализам**

Сеоска реалистичка приповетка

Милован Глишић, Лаза Лазаревић, Јанко Веселиновић, Светолик Ранковић, Симо Матавуљ, Петар Кочић

Сатирични реализам

Радоје Домановић, Бранислав Нушић

Урбани реализам — романи севдалинке

Стеван Сремац, Борисав Станковић

12. **Модерна**

Симболистичко-сецесионистички модернизам

Јован Дучић, Милан Ракић, Сима Пандуровић, Владислав Петковић-Дис

Традиционална (романтична) модерна

Милутин Бојић, Душан Васиљев, Исидора Секулић, Велько Петровић, Десанка Максимовић

13. **Авангарда**

Слободни стих

Милан Ћурчин, Сибе Миличић, Тодор Манојловић, Милош Црњански, Растко Петровић, Иво Андрић, Станислав Винавер, Момчило Настасијевић

Поезија слика

Љубомир Мицић, Бранко Ве Пољански, Маријан Микац, Раде Драинац, Монин Де Були

Надреализам

Марко Ристић, Александар Вучо, Милан Дединац, Душан Матић, Оскар Давичо

14. **Социјалистички реализам**

Социјална литература, Званични соцреализам

Ратни романи

Михаило Лалић, Меша Селимовић, Антоније Исаковић, Вук Драшковић, Бранко Ћопић, Милован Ђилас, Добрица Ћосић, Књижевност Голог отока

15. **Антишематизам**

16. **Поезија апсурда**

Васко Попа

17. **Поезија мита**

Миодраг Павловић

18. **Неомодернизам**

Романтични модернизам

Слободан Марковић, Мира Алечковић, Бранко В. Радичевић, Мирослав Андрић, Стеван Раичковић

Неопарнасизам

Јован Христић, Иван В. Лалић, Милорад Павић

Неосимболизам

Борисав Радовић, Александар Ристовић, Бранко Миљковић

19. **Неоавангарда**

Директна поезија

Милован Данојлић, Бранислав Петровић, Божидар Шујица, Душко Трифуновић, Рајко Петров Ного, Милан Миличић, Гојко Ђого, Предраг Чудић

Сатирична драма

Душан Ковачевић

Сигнализам

Мирољуб Тодоровић, Љубиша Јоцић, Миодраг Шуваковић, Славко Матковић, Балинт Гомбати, Милорад Грујић, Каталин Ладик, Јудита Шалго, Влада Стојиљковић

Перформанс

Славко Богдановић, Слободан Тишма, Мирослав Мандић

Рок поезија

Горан Бреговић, Бора Ђорђевић, Ђорђе Балашевић, Бранимир-Џони Штулић, Небојша Чонкић, Милан Младеновић, Момчило Бајагић-Бајага, Радоман Кањевац, Неле Карајлић, Бранислав Бабић Кебра, Рамбо Амадеус, Зоран Костић-Цане

Поезија националне судбине

Матија Бећковић, Љубомир Симовић, Слободан Ракитић, Алек Вукадиновић, Вито Марковић, Мирослав Тешић (Божидар Тимотијевић, Радослав Војводић, Вук Крњевић, Драган Колунџија, Божидар Милидраговић, Бошко Богетић, Мирко Магарашевић, Драгомир Брајковић, Љубица Милетић, Звонимир Костић)

Сентандрејски меандар

Стојан Д. Вујичић, Петар Милошевић, Војислав Галић, Драгомир Дујмов, Милан Степанов

20. **Постмодерна поезија**

Милутин Петровић, Симон Симоновић, Слободан Зубановић, Јован Зивлак, Раша Ливада, Новица Тадић, Владимир Копицл, Војислав Деспотов, Милован Марчетић, Небојша Васовић, Иван Негришорац, Драган Јовановић Данилов, Ласло Блашковић

21. **Нови роман**

Проза апсурда/егзистенцијализма

Радомир Константиновић, Миодраг Булатовић, Бора Ћосић, Филип Давид, Бранимир Шћепановић

Стварносна проза

Мома Димић, Драгослав Михаиловић, Милован Данојлић, Предраг Чудић, Душан Ковачевић

Књижевност у траперицама

Видосав Стевановић, Милисав Савић, Мирослав Јосић Вишњић, Момо Капор, Милан Оклопџић, Предраг Степановић, Петар Милошевић

Традиционални (регионални) реализам

Владан Десница, Александар Тишма, Ћамил Сијарић, Бошко Петровић, Младен Марков, Иван Ивановић, Мирослав Поповић, Данко Поповић

Аутобиографски роман

Праве аутобиографије (мемоари): Борисав Михаиловић Михиз, Дејан Медаковић

Роман са елементима аутобиографије: Мирко Ковач, Павле Угринов

Роман двојног постмодерног, ја": Давид Албахари, Владимир Арсенијевић

Постмодерни, псеудодокументарни роман
Данило Киш, Борисав Пекић, Радослав Петковић, Светлана Велмар-Јанковић
Постмодерни трик-роман
Милорад Павић, Слободан Селенић, Драган Великић, Светислав Басара

Sandor Pal

HUNGARIAN HISTORIES OF YUGOSLAV/SERBIAN LITERATURE

S u m m a r y

At the end of the 19th and the beginning of the 20th century, in Hungary — mostly in encyclopedias and reviews about world literature — there appeared the first reviews about Serbian (that is South Slavic) literature. The authors (according to the needs and available resources) were the Hungarians themselves, but also the best experts from the nations in question (P. Popović). Taking into account the entire corpus, special attention should be paid to two books. The author of the first book titled *History of Literature of the Yugoslav Nations* (*A jugoszláv népek irodalmának története*, 1963) is Zoltan Csuka, an outstanding translator from Serbian into Hungarian, while the second one was written by Petar Milošević: *History of the Serbian Literature* (*A szerb irodalom története*, 1988). In this article, the author discusses both books in detail, specially emphasizing the problems of periodization, double nationality of some of the authors, as well as numerous specificities related to the Hungarian literature.

Zoltan Csuka did not start to write his history of the Yugoslav/Serbian literature suddenly, without any preparation. Within the corpus of his completely forgotten and neglected critical-journalist activity, one should mention at least four studies. The first is *A háború utáni délszláv irodalom* (*Postwar South Slavic Literature*) from 1935 in which he presents an extensive review of the Serbian and Croatian literature from Ljubomir Micić and Boško Tokin through Branimir Ćosić, Ivo Andrić and Veljko Petrović, to Miroslav Krleža and Tin Ujević. The Study *A magyarországi szerb irodalom* (*Serbian Literature in Hungary*) from 1944 is actually a specific review of the development from Dositej Obradović to Veljko Petrović, through the prism of life and work of only those writers who were born in Hungary. The third study worth mentioning is *Szerb-horvát irodalom* (*Serbo-Croatian Literature*) which actually represents an entire cycle published in the journal *Nagyvilág*. By its studiousness, there stands out the work titled *A délszláv irodalom alapvonalai* (*The Basic Features of Yugoslav Literature*) from 1947. Due to its numerous facts and its structure, it resembles an encyclopedic article. The history of literature by Z. Csuka was written without footnotes, but was based on extensive references; it also lacks specific literary terms related to periodization, but points to numerous Serbian-Hungarian ties. Z. Csuka's book is traditional, without great intentions for innovation and systematization. Written calmly, it chronologically presents the writers and the age. Taking into account the methodological procedure, one could say that it is a history of Serbian literature supplemented by the Croatian, Macedonian and Slovenian literature.

Taking into account all its features, P. Milošević's *History of Serbian Literature* is a modern, interesting and skillfully written book. The first thing to be observed is the effort to use specific literary terms in the periodization and in the stylistic labels for literary phenomena and processes. The second innovation is related to the discussion of romanticism (which lasts much longer than in other authors), and the third the intro-

duction of rock-poetry in the chapter on neo-avantgarde. It also brings several methodological innovations: a) it has countless short subtitles, like in journalism (they are just key words, summary phrases, codes for a specific message), b) it has a great number of meanders (one could say miniature essays), c) even though it uses footnotes, it quite often offers comments on references in the very text, d) narration is somewhere gnomic, telegraphic, e) the conclusions are bold, shocking, unusual. P. Milošević quite correctly understood that writing the history of literature — in addition to the need of a new systematization and revalorization — also implies a need to discuss it within the coordinates of world literature. One could say that the comparativist context is strong, that is present almost everywhere, but unobtrusive at the same time. A special place in this comparativist world belongs to the Hungarian literature. That layer could be called the Hungarian associative context. The third and the most unusual characteristic of his book (which inevitably stems from the concept that everything is just a story) is a personal tone, subjective discourse (somewhere completely ironic).

A Hungarian reader has at its disposal a practical, reliable and competently written reference-book.

UDC 821.163.41.09„1970/2005”
821.163.3.09„1970/2005”
821.163.41-95

КЊИЖЕВНО-ИСТОРИЈСКИ ДОМЕТИ У СРПСКОЈ И МАКЕДОНСКОЈ НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ (1970—2005)

— Прилог теорији књижевне историје —

Радомир В. Ивановић

САЖЕТАК: Рад је подељен на два дела. У *првом* делу („Предисторија и историја”, стр. 1—7) аутор је основну пажњу посветио теоријској равни, тачније вишевековном рађању историје књижевности у оквирима историографије, историјата идеја и историје уметности (од XVI до XVIII века); у *другом* делу („Методи и домети”, стр. 8—15) примењеној равни, наглом усавршавању књижевне историје као врсте духовне делатности, као делу културноисторијских наука и науке о књижевности (од XIX до XXI века).

Пратећи генерирање књижевнонаучних идеја и нагао пораст *научности* у XIX, XX и XXI веку, аутор се помно бавио односима продукционог и рецептивног модела, свесрдно прихватајући поделу пољског научника Хенрика Маркјевича на: а) историјску науку о књижевности, б) теоријску науку о књижевности и в) метанауку књижевности.

Вреднујући домете појединих књижевних историја у наведеном периоду (1970—2005), аутор је издвојио опште, посебне и специјалистичке историје Д. Богдановића (1980), Ј. Деретића (1983), М. Павића (1983) и П. Палавестре (1986), у српској науци о књижевности, као и следеће, историодне књиге: *Македонска књижевност* групе аутора (1988), *Усмена народна књижевност* Т. Саздова (1997) и двотомна *Историја* Г. Сталева Поповског, којом је обухваћен период 1800—1945 (Скопје 2001. и 2003), у македонској науци о књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја, историја уметности, историја идеја, историја књижевности, методологија, научност, однос продукционог и рецептивног модела, опште, посебне и специјалистичке историје

„Историја књижевности, ако треба да буде наука, мора имати искључиво сазнајне циљеве.”

К. Гурски

ПРЕД-ИСТОРИЈА И ИСТОРИЈА

Преузевши глобалну идеју филозофа материјалиста — да је човек временит по својој природи, француски научник Лисјен Февр с правом тврди да је историја „наука о човеку у времену", те да историја књижевности, као део науке о књижевности, која припада кругу културно-историјских наука, представља истинску „науку о књижевном делу у времену".[1] Оваквим начином размишљања Февр је посведочио одраније познату и прихваћену идеју о постојању четири поретка који чине основу сваког цивилизацијског или националног културног модела: 1. *историјског*, 2. *друштвеног*, 3. *културног* и 4. *књижевног*. Посредно и непосредно, набројани пореци указују на суштински важне категорије, неопходне у свакој врсти расправе о тематици и проблематици ове провенијенције: „филозофији времена" (коју је увео Волтер), „историју уметности" (коју је усталио Винкелман), и „историју песништва" (коју је предложио Хердер).

Проучаваоци историјата духа или историјата идеја деценијама тврде да XIX век представља „нову ренесансу" (М. Јањион) и да њиме влада „историзација свести", док XX век представља период „нових открића" (Ђ. Лукач) и да њиме влада „теоретизација свести", при чему неки од научника исписују оде овом процесу (Х. Г. Гадамер), док га други у потпуности оспоравају (А. Компањон). Како је сва историографија и историја књижевности заснована на теорији сазнања (гносеологији или епистемологији), то је јасно што она најчешће почива на принципима бинарне логике. На једном полу опозиције је *општа историја* (General History), а на другом *посебна историја* (Special History), када се ради о историографији; односно на једном полу је *словесност* (као збир свих производа духа) а на другој *лепа уметност* (белетристика), као врста уметности којом еманира целокупна национална духовна енергија.

Расправљајући о дијалектици стварања (poesis) и дијалектици мишљења (poesis), пољски научник Хенрик Маркјевич у хвале вредној књизи *Главни проблеми науке о књижевности* (Краков 1970) најпре тврди да је историја науке о књижевности релативно млада научна дисциплина, а потом додаје да се ова врста духовне делатности или модел обликовања света у последњим деценијама разгранала у три релативно обухватне области: а) историјску науку о књижевности, б) теоријску науку о књижевности и в) метанауку књижевности.[2] Очигледно, сврха предложене

---

[1] О томе смо опширно и систематично писали у огледима и студијама: „О научности науке о књижевности", „О односу књижевности и историје", „Историјскокњижевни и књижевнокритички систем Павла Поповића", „Допринос превазилажењу кризе историзма и књижевна критика", „Поетска и поетолошка апоретика" и „Наука и уметност као облици моделовања стварности", објављеним у нашим књигама: *Обнова поетског говора* (Подгорица 1997, стр. 281—306), *Факта и фигуре* (Подгорица 1997, стр. 429—438), *Виђења и сновиђења* (Сремски Карловци 1999, стр. 217—237 и 259—288), *Сродство по избору* (Подгорица 1999, стр. 277—289) и *Књижевно обликовање стварности* (Лепосавић 2003, стр. 173—194).

[2] Знатан број драгоцених и проверених података нашли смо у књизи *Наука о књижевности* Хенрика Маркјевича (Нолит, Београд 1974, превео Стојан Суботин). Скрећемо пажњу читаоцу на прву — „Опсег и правци савремених књижевних изучавања" (стр.

поделе састоји се у наглашавању процеса интерференције трију научних области: историје књижевности, теорије књижевности и књижевне критике, с једне, као и у остваривању хипотетичног аналитичког идеала који Маркјевич дефинише као „синтетичко обухватање историјске стварности", с друге стране. За разлику од соларовски схваћене „методичке сумње", овај аутор ни једног секунда не сумња у научност науке о књижевности, јер су њене емпиријске основе већ утврђене (З. Ј. Шмит и Х. Хауптман). На специфичан начин Мацкјевичева тријада кореспондира са познатом тријадом коју је предложио В. Шерер: *Ererbtes* (оно што је наслеђено), *Erlerntes* (оно што је научено) и *Erlebtes* (оно што је доживљено), што неминовно захтева допунску аргументацију.[3]

Други идеографски круг посвећен је односу историзма и аисторизма, односно детерминизма и индетерминизма, што се може тумачити на различите начине и са различитих „тачака гледишта". Опште је прихваћено мишљење да прва половина петовековне егзистенције историје књижевности почива на њеној *предисторији* — универзалној, статичкој и синкретичкој (која траје од XV до XVIII века), а да се њена историја, као дисциплина духовних делатности која претендује на научност, на повећани степен егзактности, развија тек у XIX и, нарочито, у XX и XXI веку (као национална, развојна и специфична историја књижевности).[4] Степен егзактности или повећани „критеријум ефикасности" у подједнакој мери прожима и супстанцијалну и релацијску теорију, јер је сопствена егзактност интензивирана егзактношћу других облика духовних делатности (од филозофије, психологије, социологије и антропологије до лингвистике, математике, кибернетике и информатике).[5]

Видан преокрет у становиштима научника који су се озбиљно бавили овом тематиком и проблематиком у теоријској и примењеној равни настао је почетком XX века, када су природњачки материјализам, пози-

---

15—46) и девету главу — „Научни закони у историји књижевности" (стр. 209—250), као и на „Хронолошки преглед историје науке о књижевности 1851—1968" (стр. 271—320).

Упутно је видети и обухватан оглед „Историја књижевности" Душана Пухала, саопштен као лексикографска одредница у *Речнику књижевних термина* (Институт за књижевност и уметност и Нолит, Београд 1985, стр. 279—286).

[3] Јужнословенске историје XIX и XX века инициране су у највећој могућој мери водећим историјама књижевности тога времена: *Histoire de la littérature anglaise* И. Тена (1863—1864), *Storia della litteratura italiana* Ф. де Санктиса (1870), *Geschichte der deutschen Literatur* В. Шерера (1883), *Evolution des genres dans l'istoire de la littérature* Ф. Бринетјера (1890), по први пут посвећену жанровима, *Histoire de la littérature française* Г. Лансона (1894) и другим.

[4] У наведеном огледу Пухало педантно наводи ауторе и њихова дела која су на различите начине доприносила заснивању и афирмацији историје књижевности: К. Геснер (16. век); Бекон, Декарт и Вико (17. век), Ф. Рајман, француски фратри бенедиктинци, Т. Вортон, С, Џонсон, Ј. Андрес, Џ. Тирабоски (18. век); Ф. Шлегел, Сисмонд, П. Е. Ђудичи, Гервинус (прва половина 19. века), као и већ наведених пет значајних историчара књижевности (друга половина 19. века). Посебне заслуге у заснивању историје књижевности као духовне историје (Geistgeschichte) имали су В. Дилтај и Х. Велфлин, особито када се ради о развоју релацијских теорија и историја уметности.

[5] На значај супстанцијалне теорије, која се негује у овој научној дисциплини, исправно указује Конрад Гурски тврдећи: „Историја књижевности није део никакве друге гране историјских изучавања, ни једној од њих није подређена, него представља дисциплину аналогну историји других уметности".

тивизам и филолошка критика замењени херменеутиком, интуиционизмом и феноменологијом. Америчка естетичарка К. Е. Гилберт и немачки естетичар Х. Кун објавили су на енглеском језику познату књигу — *A History of Esthetics (Revised and enlarged)*, 1954, у којој пишу о антипозитивистичкој побуни коју предводе Дилтај, Вилденбалд и Рикерт, уз драгоцену помоћ Бергсона, Крочеа и Хусерла. Најкраће речено, нови аналитички модели преносе средиште интересовања са позитивистичког „зборника факата" на модерно засновану анализу „историје проблема" (Х. А. Корф) и „историју идеја" (А. Лавџој), чиме се у нов однос поставља пар „системско" и „проблемско".

У новом времену, по нашем мишљењу, смањује се удео историјскокњижевних истраживања у дијахроној равни, а повећава у корист синхроне равни. На ту законитост књижевнонаучног развоја указује филозофски интонирана Маркјевичева апофтегма, по којој новија историја науке о књижевности показује несумњиве амбиције да обједини „резултате свих начина сазнајног бављења књижевношћу", као и сродна апофтегма К. Гурског: „Историја књижевности, ако треба да буде наука, мора имати искључиво сазнајне циљеве", који се крију и у другим, сродним дисциплинама (превасходно у науци о језику, фолклористици и компаративистици). Бинарну опозицију *дијахронија—синхронија* најпримереније је решио Х. Р. Јаус пишући о њиховом природном и логичком укрштању. Јаус је потпуно у праву када се залаже за тријаду: *синхронија-дијахронија-историја*, док сâм процес њихове интерференције дефинише као „историјске актуелизације".

Преокрет о којем је реч, хронолошки и типолошки посматрано, најпре је сугерисао Гистав Лансон (1903). Да би избегао дотадашње „лагодне схематичности" и „научни паразитизам", Лансон пророчки предлаже да се осим *историје књижевности* напише и *књижевна историја*, под којом подразумева слику књижевног живота нације, историје и активности оне непознате „гомиле која је читала, као и чувених писаца који су писали". Истоветну идеју бранио је три деценије касније и Лисјен Февр (1941) залажући се за „историјску историју књижевности", којом би требало „реконструисати целину". Слично мишљење заступа и Ж. Женет (1967), предлажући да први и последњи предмет књижевности буде „историја књижевности која се бави самом књижевношћу", док Маркјевич (1970) тим поводом лаконски закључује: „Једини јунак науке о књижевности је књижевно дело". Као што се види, само наизглед безазлена замена лексема у синтагми („*историје књижевности*" у „*књижевну историју*") показује видну аналитичку преоријентацију — од „спољашње историје књижевности" на „унутрашњу историју књижевности", што значи да је принцип *ендотопије* (бити у стварима) у свему постао надређен принципу *егзотопије* (бити изван ствари).

Трећи и завршни идеографски круг у овом делу рада започели бисмо од хвале вредне књиге Агнес Халер — *Теорија историје* (код нас преведене 1984).[6] Пажљиво пробраним парадигматским осама она омо-

---

[6] Научницима који су се бавили односом историје, историчности, историографије и историје књижевности од велике су користи била мишљења Ж. Ле Гофа о „историјској

гуђава разматрање књижевне историје у релативно новом контексту, јер се показује како свака врста *афирмације* историзма и историјата идеја истовремено значи и *реафирмацију* књижевне историје. Нагли „прилив знања", који се, како тврде у науци о науци, јавља сваких петнаестак година, неминовно је довео најпре до снажења процеса *дивергенције* појединих научних области, што значи и до рађања нових дисциплина, а затим и до јачања процеса *конвергенције*. Почетком осамдесетих година XX века, осим сопствене *историје*, књижевна историја је добила значајно освежење у виду програмски прецизно засноване *„теорије књижевне историје*". Две су репрезентативне књиге ове провенијенције — *Literature as System (Essays Towards the Theory of Literary History)* Клаудија Гиљена (1971) и *Theorie der Literaturhistorie. Prinzipien und Paradigmen* (1982).

Међутим, не постоји потпуна сагласност теоретичара историје књижевности, ни у погледу методологије, ни у погледу домета. Та се законитост нарочито очитује у расправи о „методолошкој скепси". Тако, на пример, у „Уводу" већ поменуте књиге Гиљен саопштава следећи каталог циљева:

> Али, циљеви књижевне историје су упадљиво различити; „и нема правог историчара који издвојени предмет изучавања неће сместити у неки обухватнији образац догађаја — у образац одговарајућих конституентних премиса, алтернатива или схема неког посебног друштва или неке посебне цивилизације у извесном тренутку његове, односно њене историје" (стр. 13),

док Улих, такође у „Уводу" већ поменуте књиге, полази са противничког становишта и тим поводом пише:

> „Ко се подухвати да сачини нацрт једне теорије књижевне историје, мора пре свега поставити питање о статусу историје о науци о књижевности уопште. Међутим, ово питање је данас, у целини гледано, још увек све друго неголи популарно; никоме ваљда не би пало на ум да тврди како се историјске науке у наше време налазе у периоду процвата. Напротив: свуда се говори о кризи. Ова ситуација је јасна већ из саме модерне, односно савремене књижевности, у којој се на дуже стазе може запазити истински егзодус историје, повезан са нескривеним непријатељством према њој."

На тај начин Улих је потврдио Гиљеново мишљење да књижевна историја није само дисциплина увелико зависна од других области, него је истовремено и меланхолична дисциплина. Супротстављајући се сциентистичком скептицизму постмодернизма, Гиљен се оправдано пита — да ли књижевна историја нуди „једно привилеговано подручје искуства", при чему је ближи афирмативном него негаторском одговору.

антропологији", затим П. Шонија о „серијској историји", као и мишљења других научника о „квантитативној историји" или „историји менталитета" и другима, у теоријској равни; док су од непосредне користи проучаваоцима била издања попут *Историја на македонскиот народ* (Скопје 1972), десетотомна *Историја српског народа* (1932—1983), у чијој су изради учествовали и књижевни историчари (Павић и Богдановић, на пример) или *Историја Византије* Г. Острогорског, издата на српскохрватском, немачком и енглеском језику.

При томе он се узда у континуирани процес палингенезе „новог историзма", на шта доцније указују многобројни научници заступљени у два драгоцена зборника радова — *Теорија историје књижевности (Опште претпоставке)*, 1986, и *Методолошка мисао у пресеку (Садашњи тренутак науке о књижевности)*, 1990. године.

Када су у питању јужнословенске књижевности и њихов развој у последња два века, на њих се могу применити изречени судови и мишљења, уз напомену да свака од њих има дисконтинуирани уместо континуираног развоја. Стога у јужнословенским наукама о књижевности свака врста расправе посвећена односу историографије и историје књижевности, одвајању књижевне од некњижевне форме, дефинисању критеријума припадности појединој националној књижевности, као и истицању проблема периодизације (било у националној било у наднационалној књижевности), — вишеструко добија на значају и интензитету. Само мали број научника се, међутим, бави историјом историје књижевности. Један од њих је Петар Милосављевић,[7] који своју анализу започиње од знамените књиге П. Ј. Шафарика (написане 1826), преко мање или више познатих књига А. Пипина (1865). В. Јагића (1867), С. Новаковића (1867), Ђ. Шурмина (1898), И. Стојановића (1900), М. Мурка (1908), А. Гавриловића (1910), Ј. Грчића (1910) и Т. Остојића (1910). Упутно је поменути и касније настала дела: Ф. Кидрича (1921), А. Барца (1954), Ј. Јанежа (1959), М. Поповића (1968—1972), вишетомну *Историју словеначке књижевности* Ј. Погачника и Ф. Задравца (1968—1972), вишетомну *Повијест хрватске књижевности* (осамдесетих година), све до данашњих дана: М. Павића (1970), М. Кашанина (1975), Д. Богдановића (1980), Ј. Деретића, П. Палавестре (1986), М. Ј. Богавца (2004) и много других.

Када је у питању однос продукционог и рецептивног модела, без дилема се може закључити да су у претходних неколико деценија најснажнију радијациону моћ имале књиге — *Преглед српске књижевности* Павла Поповића (1909) и *Историја нове српске књижевности* Јована Скерлића (1914). Како се у последњим деценијама XX века синтагма „*књижевна критика*" користи као композитни појам за све дисциплине којима се бави наука о књижевности, прилика је да констатујемо да је Скерлићева улога много значајнија по целокупном дејству на научни развој, али и да је Поповићева улога била много значајнија у историји књижевности, особито уколико је реч о кругу књижевних историчара који припадају „универзитетској критици".

Није мали број научника који истичу надмоћ Поповићеве „историјске критике" у овом сегменту науке о књижевности над „вредносном критиком" Љ. Недића, „естетичком критиком" Б. Поповића и „импресионистичком критиком" Ј. Скерлића. Доминацију „историјске критике"

---

[7] У Милосављевићевој књизи *Српски национални програм и српска књижевност* (Приштина 1995) за нас најинтересантнији одељак представља „Историје и историјски прегледи српске књижевности" (стр. 43—66). Упутно је видети и Милосављевићев оглед „Књижевноисторијска мисао Јована Суботића", објављен у зборнику радова *Liber amicorum* (Нови Сад 2001, стр. 177—198), који припада кругу аналитичких прилога исте провенијенције.

над другим видовима критике тумачимо обухватношћу књижевноисторијске визије и разгранатошћу метода, јер се она дели на: 1. „критику текста", 2. „биографску критику", 3. „критику укуса" и 4. „компаративну критику". У књизи *Филозофија позитивизма* (1972) Лешек Колаковски тврди да позитивизам резимира чињенице. Поповићева „историјска критика", као спој позитивистичког („знање", „спознаја" и „информација") и нешто модернизованог аналитичког метода („иновација", „радикализација" и „модернизација"), показала се у XX веку веома функционалном, особито у примењеној равни. Она је задовољавала релативно разнородна аналитичка интересовања, новонастале духовне потребе и утврђене поступке провере, што се види по бројности научника који су свесрдно пригрлили и неговали овај аналитички метод.[8]

МЕТОДЕ И ДОМЕТИ

Општи прилив знања у свим областима духовних делатности, паралелни процеси конвергенције и дивергенције појединих дисциплина науке о књижевности (историје, теорије и критике), рађање нових дисциплина, усавршавање методологије књижевнонаучног истраживања у супстанцијалној и релацијској теорији — на разноврсне начине указују на потребе времена, практичне циљеве и потребе стваралачког духа, о чему су веома занимљиво писали Х. Р. Јаус и У. Еко. Читав калеидоскоп односа и међуодноса, интеракције различитих „поља духа", огледа се најпре у избору прикладног метода, потом циља или система циљева које књижевни историчар жели да оствари и новом вредновању сопствених и туђих аналитичких домета.

Амбициозност књижевних историчара који настоје да остваре *општу* књижевну историју (попут Деретића и Саздова), затим *посебних* историја књижевности (попут Павића и Сталева Поповског), као и *специјалистичких* књижевноисторијских и књижевнотеоријских пројекција, који на нов начин систематизују елаборирану грађу (попут Кашанина и Палавестре), без посредника указује на унутрашњу сложеност ове научне врсте, која наизменично или истовремено обавља више функција: од културолошке, преко историографске до едукативне. Уколико реченом додамо још и сложеност расправе о односу традиционалног и модерног у белетристици и науци о њој, затим неговање процеса вредновања и превредновања целокупне књижевне, научне и уметничке баштине, јасно се показује да је узорна само она књижевна историја која доприноси онтолошкој промени статуса појединих књижевних дела у националној

---

[8] У познатој вишетомној едицији *Српска књижевна критика*, као друга по реду, објављена је књига — *Павле Поповић и историјска критика* (Нови Сад—Београд 1979). Књигу је зналачки приредио П. Палавестра, написао инструктиван предговор „Павле Поповић и историјска критика у српској књижевности" (стр. 7—46), а осим десет Поповићевих, у њу је уврстио још и прилоге: Т. Остојића, П. Колендића, В. М. Јовановића, Д. Павловића, Ђ. Сп. Радојичића и М. Лесковца. Овом кругу књижевних историчара припадају још и Трифун Ђукић, Јевто М. Миловић, Хараламије Поленаковић, Мирослав Пантић и други.

или наднационалној књижевности. У тим ретким делима показује се сва сума образовања, знања и умења научника, укључивши и процес литераризације књижевне историје, јер њих истовремено стварају истински полиграфи (попут Павића и Сталева Поповског).

Из мноштва општих, посебних и специјалистичких књижевних историја у српској и македонској науци о књижевности издвојили бисмо овом приликом следеће:

а) волуминозну *Историју српске књижевности* Ј. Деретића (Београд 2002, стр. 1295), затим *Рађање нове српске књижевности* (*Историја нове српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*) М. Павића (Београд 1983, стр. 637), као и *Историју модерне српске књижевности (Златно доба, 1892—1918)* П. Палавестре (Београд 1986, стр. 540), у српској, и

б) *Македонску књижевност* чији су аутори: Т. Саздов, В. Стојчевска-Антић, Д. Стефанија, Г. Сталев Поповски и Б. Павловски (Загреб 1988, стр. 304), *Историја на македонската книжевност — средновековна и книжевност Вере Стојчевске-Антиќ* (Скопје 1997), и *Историја на македонската книжевност — Усна народна книжевност* Т. Саздова (Скопје 1997, стр. 467), *Историја на македонската книжевност — Македонската литература во 19. век* (прв дел), Скопје 2001, стр. 242 и *Историја на македонската книжевност — Првата половина на 20. век* втор дел (Скопје 2003, стр. 230), у македонској науци о књижевности.[9]

Без набројаних историја књижевности немогуће је замислити било какву расправу о књижевном и књижевнонаучном развоју двеју националних књижевности, будући да оне садрже неопходан теоријски ниво и регистар чињеница, систематично изложених, да су рађене по априорно рађеној композицијској и конструктивној схематици, да имају неопходан степен кохерентности и интеракције дијахронијских и синхронијских оса (тачније — парадигматских и синтагматских оса), било да је реч о целини приказа било о појединостима. На евидентно присутан степен кохерентности, пре свега осталог, указује процес генерирања књижевнонаучних идеја, што значи да се тек временом методолошки, хронолошки и типолошки у потпуности профилишу и реализују стваралачки пројекти ове врсте. Засновани на *анализи*, они без изузетка теже *синтези* као књижевнонаучном идеалу, без обзира на то да ли се ради о свеобухватном, уско одређеном или сасвим новом поступку. О основним премисама интенционалног и лингвистичког лука дела и књижевних историја

---

[9] Шири избор од предложеног морао би обухватити још и: приручник *Народна књижевност* (I) Вида Латковића у пет издања (1967—1991), тротомну *Историју српске књижевности — Романтизам* Миодрага Поповића (1968—1972), *Српску књижевност у средњем веку* Милана Кашанина (1975), *Историју старе српске књижевности* Димитрија Богдановића (1980), *Српско песништво 1901—1914.* Драгише Витошевића (1975), *Азбучник српске средњовековне књижевности* Ђорђа Трифуновића (1974), *Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века* Мирослава Пантића (1990), *Историју српске књижевности на Косову и Метохији, 1850—1941.* Милована Богавца (2004), као и четири књиге истакнутог критичара и историчара Миодрага Друговца: *Повоената македонска литература* (I), 1979, *Македонска литература од Мисирков до Рацин* (1986), *Преглед на македонската литературна критика* (1988) и *Историја на македонската книжевност XX век* (1990).

сведоче аутори најчешће у предговорима или поговорима, а неретко и у појединим главама или одељцима, постављајући себи као услов без којег се не може следеће захтеве: поузданост суда, научну заснованост открића, истинитост чињеница и исцрпност у разради критеристике посвећене најчешће: националној припадности, матерњем језику, периодизацији и компаративном односу.

Континуирано инсистирајући на *целовитости* приказа српске књижевности од њених почетака до краја XX века, што представља прави подвиг, Деретић исправно тврди да „језичко јединство литературе није ништа мање легитимно од националнога". Он је свесрдно прихватио идеју наших и страних књижевних историчара да се *језик* као изражајно средство књижевне уметности налази у средишту књижевнонаучног интересовања. Такву идеју пре њега прегнантно је формулисао 1952. године Карол Виетор: „Докле год не постоји добра историја писаног и књижевног језика — сан о историји књижевности као историји стилова није се остварио и не изгледа да ће се скоро остварити".[10] *Језик* као интегративни фактор несумњиво указује на повратак интегралној визији живота, па и интегралној књижевнонаучној визији, при чему јаз између различитих облика духовних делатности (уметности и науке, на пример) треба затрпавати а не продубљивати. Као превасходни циљ своје *Историје* Деретић дефинише „самосталност ове књиге као синтезе у којој је изложена целокупна материја у поретку и сразмери какве су ми се учинили најпримеренијим".[11]

Насупрот Деретићевој *интегралној*, М. Павић се залаже за *парцијалну* визију, али је она богатила сопствени „унутрашњи профил" ширењем ауторових интелектуалних интересовања. То настојање огледа се у покушају решавања великог броја аподиктички нерешивих проблема и апорија који припадају културологији, естетици, компаративистици, лингвистици, фолклористици и књижевној естетици. Основни циљ своје *Историје*, која такође има сопствену генезу, Павић дефинише као жељу да

---

[10] Та се законитост у македонској науци о језику и науци о књижевности може илустровати значајним књигама полиграфа Блажа Конеског: *Историјата на македонскиот јазик* (1965), *Македонскиот јазик во развојот на словенските литературни јазици* (1968) и *Јазикот на македонската народна поезија* (1971), између осталих.

Приручник *Македонска књижевност* (Београд 1968), који је приредио Б. Конески, а чији су аутори: Б. Конески, В. Иљоски, А. Спасов, Д. Митрев и Ј. Бошковски, у потпуности је испунио своју сврху, али не припада чак ни категорији „историјски преглед", због велике дисперзивности заступљених прилога.

[11] Категорија *синтеза* може се у Деретићевом начину мишљења посматрати у ужем и ширем значењу. Према сопственом сведочењу, *ужи* се односи на објављивање три издања исте књиге: *Историје српске књижевности* (1983), *Кратке историје српске књижевности* (1987) и *Историје српске књижевности* (2002), док се *шире* схватање односи на још неколико сродних издања, које аутор назива „пратећим књигама": *Пут српске књижевности* (1996) и *Поетика српске књижевности* (1998), у првом, а потом и: *Заговетка Марка Краљевића — О природи историчности у српској народној епици* (1995), *Српска народна епика* (2000) и *Етиде из старе српске књижевности* (2000), у другом реду. Значајнијом од неких набројаних књига сматрамо Деретићеву монографију *Српски роман 1800—1950* (1931), која је претходила издањима *Историје*, а у којој аутор експлицитно излаже сопствена књижевнонаучна начела (у одељку „Књижевна критика и историја књижевности", стр. 1224—1227).

извршити „чисто естетско преиспитивање целокупног материјала српске књижевности ове епохе, која захвата отприлике сто педесет година (од средине XVII готово до краја XVIII века)".

Павићева *Историја* у пуном светлу показује законитост *интерференције* културних модела (патријархалног и скриптивног), као и *интерференције* трију стилских формација: *барока* (1648—1774), *класицизма* (1750—1830) и *предромантизма* (1750—1830), при чему је последњу категорију преузео од Пола ван Тигена и по први пут је увео у периодизацију српске књижевности. Тиме се Павић удаљио од модела који му је нудио Скерлић књигом *Српска књижевност XVIII века* (1909), а видно приближио моделу који му је нудио Т. Остојић књигом *Српска књижевност од велике сеобе до Доситеја Обрадовића* (1905).[12] Делећи класицисте на три генерације, Павић је избегао грешку коју је начинио Деретић сврставши целокупно књижевно дело Петра II Петровића Његоша у *предромантизам*. По нашем мишљењу, саопштеном у монографији *Његошева поетика и естетика* (2002) Његош *класицизму* припада махом програмском поезијом (одама), предромантизму невеликим кругом „малих пјесама" и неким од спјевова, док високо развијеном *романтизму* припада поемом „Мисао" и космичким, филозофско-алегоријским епом *Луча микрокозма* (1845).

Сужавање круга интересовања на известан временски одсечак показан је *Историјом модерне српске књижевности* П. Палавестре. Ради се о уско одабраном али целовитом сегменту књижевности који је с правом назван „српском модерном", као и о покушају да се, и у теоријској и у примењеној равни проучавања, покажу процеси *европеизације* културе, науке и *уметности*, што бесумње представља „квалитативни скок" у развоју. Да би тај циљ био остварен, аутор је морао применити достигнућа модернизоване књижевнонаучне, у ширем, и књижевнотеоријске методологије истраживања, у ужем контексту посматрано. Више од двају анализираних историчара књижевности, Палавестра у одељку „Шта је златно доба" (стр. 5—21) инсистира на двама аналитичким опредељењима: „системској историји књижевности" и „системском књижевно-историјском методу". Наглашеном интерференцијом књижевне историје, теорије и критике аутор жели да оствари „непрекинути дијалог различитих система у јединственом следу културних, појава и настојања".

Сродан аналитички подухват остварио је Палавестра књигом *Послератна српска књижевност 1945—1970* (Београд 1972), али у њој, због обиља грађе, није успео да досегне ону гипкост и продорност аналитичког духа који је показао *Историјом*.[13] Близак филозофији књижевности,

---

[12] Три Павићеве књиге илустративно показују како одређен аналитички пројекат временом премашује сопствене границе, односно како постиже коначну профилацију. Као што је познато, најпре је издата Павићева *Историја српске књижевности барокног доба (XVII—XVIII век)*, 1970, потом *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма — Класицизам* (1979) и, на крају, комплетан пројекат — *Рађање нове српске књижевности — Историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма* (1983). Као „пратећа књига" послужио је Павићев избор — *Од барока до класицизма* (1968), који је претходио писању наведене *Историје*.

[13] Проблемима периодизације српске и опште књижевности систематично се бавио Драгиша Живковић у прилозима: „Теоријски нацрт за историјскокњижевну периодизаци-

аутор је посебан значај придао теорији сазнања (гносеологији или епистемологији), подигнувши читаву расправу на виши теоријски ниво. Управо стога он најпре тврди: „Свако историјско знање о књижевности увек је историјско", сагласан са оним мислиоцима који су *системско* сматрали доминантним над *проблемским* (за разлику од Жана Бофреа, који износи супротан став, на пример). Приметна је и Палавестрина сагласност са мишљењем Пола Рикера, саопштеним у трилогији *Време и прича* (I—III), у којој аутор на изузетно занимљив начин расправља о односу *темпоралности* и *наративности*. О калеидоскопу наведених тема и проблема аутор пише:

> „Поред спољашњег и унутрашњег приступа, који проучавање књижевности воде у две непомирљиве крајности — у историзам и аисторичност — у савременој науци о књижевности могућ је и трећи поступак. Он полази од контекстуалности књижевних творевина и унутрашње промене у ткиву књижевности види као промене у свести, као уметничку форму општег преображаја у разноврсном, широком и слојевитом времепространству духовне културе. Кад се примене таква *системска начела*, књижевноисторијске поделе, онда се увелико уклањају све тврде и несавитљиве границе појединих раздобља. Књижевна историја се тумачи као сусрет и претапање различитих стилова, који често трају упоредо и прекорачују преграде међу епохама. Промене у тексту оцењују се као део промена у духовима" (стр. 18).[14]

Неке од анализираних књига показују супротстављеност реторике наслова и априорно одабраног циља књижевног историчара. У Кашаниновој књизи *Српска књижевност у средњем веку*, која насловом, значајем и обимом упућује на већ познати књижевноисторијски концепт, наслов противречи изабраном циљу. У „Поговору" (стр. 495—497) аутор експлицитно наводи систем циљева, усложњавајући ионако сложену проблематику:

ју" (1970) и „Периодизација српске књижевности XVIII—XX века" (1972), објављеним у вишетомном издању *Европских оквира српске књижевности* (1995—1997).

[14] Податак да се Деретић претежно бави књижевном историјом, Павић књижевном естетиком, а Палавестра књижевном критиком указује на значај едиција које су служиле као непосредна помоћ у настајању књижевних историја. Споменућемо само две такве едиције у српској књижевности: *Српска књижевност у књижевној критици* (у 12 томова) и *Српска књижевна критика* (у 26 томова), а у македонској књижевности: четворотомну *Македонску књижевност у књижевној критици*, седмотомни избор македонске књижевности на српскохрватском језику, као и изборе македонских књижевних историчара и естетичара: Харалампија Поленаковића (у 10 томова), Георгија Старделова (у 9 томова), Кирила Пенушлијског (у 4 тома), Ганета Тодоровског (у 3 тома), између осталих.

У периоду од 1977. до 2003. године на македонски језик преведено је и издато 12 наших књига. Посебан значај имају поетолошке монографије: *Поетиката на Коста Рацин, Поетиката на Блаже Конески, Поетиката на Ацо Шопов, Поезијата на Блаже Конески, Григор Прличев во светлината на романтизмот* и *За смислата на создавањето и постоењето — Поезијата и поетиката на Рацин*. Остале књиге представљају збирке студија и огледа: *Современиот роман, Портрети на македонски писатели, Огледи за македонската литература, Македонски писатели и дела, Књижевни паралели* и *Дијалог со делото*. Књигама објављеним на српском језику додали бисмо и две најновије: студије и огледе *Македонске књижевне вертикале* (Нови Сад 2003) и монографију *Мајата и мудрост — Поезија и поетика Блажа Конеског* (2004).

„Не пишући историју књижевности, нити приручник, он се 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" (стр. 496).

Нешто другачија искуства саопштава Д. Богдановић разликујући „историју књижевности" од „научне историје старе српске књижевности", указујући на различите могућности, потребе и циљеве књижевноисторијских проучавања, реалних и идеалних; реалних које је сам остварио и идеалних које ће остварити другачије профилисан тип књижевног историчара.

* * *

Када су у питању књижевне историје у македонској науци о књижевности, најпре бисмо констатовали да њихов број, концепције и домети нису сасвим примерени афирмативним потребама македонске културе, науке и уметности, потом да неке од њих показују смањени степен амбициозности, као и да су рађене међусобно разнородним аналитичким поступцима. Нашу констатацију можемо илустративно потврдити већ анализом реторике наслова, поднаслова и међунаслова, као и на основу генолошких класификација које нам нуде сами аутори. Видан напредак, међутим, постигнут је у последњој деценији. Књижевним историјама у том периоду коначно су остварена два глобална циља: онемогућено је даље својатање процеса, појава, писаца и дела ове националне књижевности, а потом је на примерима доказан вишековни континуитет и књижевности и језика на којем је остваривана. Под истоветним називом — *Историја на македонската книжевност*, који сведочи о постојању априорног концепта, којем недостаје још анализа најновије македонске књижевне продукције (1945—2005), објављена су четири самостална тома: *Усна народна книжевност* Т. Саздова (Скопје 1997, стр. 465), *Средновековната книжевност* В. Стојчевске-Антић (Скопје 1997, стр. 514), *Македонската литература во 19. век* (1800—1900), *Прв дел*, и *Прватa половина на 20. век* (1900—1945), *Втор дел*, Г. Сталева Поповског (Скопје 2001, стр. 242 и Скопје, 2003, стр. 230).[15]

У мозаично рађеном уџбенику *Македонска књижевност* (Загреб 1988) група аутора у кратком „Предговору" (стр. 5—6) најпре дефинише ово издање као „приручник" или „уџбеник", намењен наставницима, студентима и средњошколцима, а потом се нада да ће оно послужити као

[15] Овом приликом хтели бисмо да истакнемо пројекат који је амбициозно остваривао Миодраг Друговац, чешће критичком него књижевноисторијском методом, јер су његове запажене и вишестрано корисне књиге: *Македонската литература од Мисирков до Рацин* (1975), *Повоената македонска литература (I)* (1979), и *Историја на македонската књижевност XX век* (1990) рађене у виду заокружених књижевних *портрета*, што на још једном примеру показује разнообразност изабране методологије изучавања и научних домета њоме остварених.

замајац, односно као основа да се направи „синтетички преглед македонске књижевности", т. ј. да се обраде „сложени процеси развитка егзистенције македонског народа, његова језика и књижевности, те културе уопће". Истина, приручник је у потпуности испунио предвиђени низ циљева, али је уједно показао и читав низ слабости, због неусаглашених ауторских интересовања, метода и домета. Супротно очекивању, свих шест одељака ове књиге егзистирају као напоредне, мозаично саопштене целине, чији су аутори: Т. Саздов „Преглед македонске народне књижевности" (стр. 7—50), В. Стојчевска Антић „Средњовјековна књижевност (IX до XIX стољећа)", стр. 51—82, Д. Стефанија „Нова македонска књижевност" (стр. 85—144), Г. Сталев Поповски „Књижевност XX стољећа" (стр. 145—238) и „Књижевна критика" (стр. 261—275) и Б. Павловски „Књижевност за дјецу" (стр. 239—260). Очигледно, овако конципираном издању недостају ауторски коментари и везивно ткиво (Bindenmaterial), као и примерена хрестоматија, уз чију помоћ би се поузданије, лакше и брже могли проверити сви саопштени судови и мишљења.

Анализирајући целокупни научни опус Т. Саздова, а посебно књижевноисторијска и монографска издања, установили смо да је овај неуморни прегалац највише научне домете остварио књигама — прегледом *Македонската народна поезија* (1966), те *Прегледом на македонската народна проза* (1974), који су интегрисани у синтетички рађену књигу *Усна народна книжевност* (1997), као и књижевноисторијској монографији *Марко Цепенков како собирач на македонски народни умотворби* (1974).[16] Користећи искуства македонске, југословенске, балканске и европске фолклористике, Саздов нарочито инсистира на обухватности свих књижевних родова, врста и жанрова, као и на поузданости извора и литературе. При томе он показује истанчан укус у процени остварених књижевноестетских валера (што се види по десетинама избора народних умотворина које је објавио), разнородност научног интересовања и примени четири аналитичке парадигме: а) мултидисциплинарност истраживања, б) афирмација недовољно познатог сакупљачког рада, в) поштовање закона филијације и г) инсистирање на повезаности егзистенције, науке и уметности (реалије и идеалија).

Неке од својих основних идеографских опредељења аутор је сажето дефинисао у синтетичкој књизи (1988):

> „Книгата *Македонската народна книжевност* представува обид за систематизиран преглед на посуштствените карактеристики и белези на македонската народна поезија и проза, а и монографски портрети на позначај-

---

[16] Поводом изненадне смрти Т. Саздова, Филолошки факултет „Блаже Конески" из Скопља (Катедра за македонску и југословенске књижевности) организовао је међународни научни скуп „Научноистраживачка дејност на професор Томе Саздов", одржан у Скопљу, 4—5. XI 2004. године. На том скупу прочитали смо саопштење „Књижевнонаучна и фолклористичка методологија истраживања у делу Томета Саздова (Прилог литературологији и генологији)", рукописних страница 24, које ће ове године бити објављено у посебном зборнику радова. Упутно је видети „Библиографију Томета Саздова" коју је саставио Благој Стоичковски и која обухвата 207 библиографских јединица (1994), од укупно 250, колико их је Саздов објавио (према нашој евиденцији).

> ните собирачи и публицисти на македонските народни умотворби. Настојувајќи да ги предочи поважните одлики на нашата народна поезија и проза, како и текот на собирачкото дело во доменот на литературниот фолклор кај нас, книгата го проследува хронолошкиот развој на стихуваните и прозните видови на македонските народни умотворби, го определува придонесот на анонимниот творец во процесот на нивното создавање и распространување, ги изнесува на показ основните стилско-изразни и композициски карактеристики и потфати, како и класификаторските постапки и решенија, а се исказува и за значењето, текот и функцијата на собирачката дејност во однос на народните умотворби и нивното публикување" (стр. 5).

Занимљив је и књижевноисторијски концепт који нуди Г. Сталев Поповски и који интересовање реципијента плени као белетрист, научник, књижевни педагог, антологичар и врсни преводилац са македонског и на македонски језик. Попут Г. Тодоровског, он је објединио књижевноисторијску и књижевнокритичку делатност, а уз то се пасионирано бави и књижевном теоријом, односно версологијом, о чему сведоче његове књиге — *Преѓлед на македонската литература од 19. век* (1963) и, нарочито, докторска дисертација *Македонскиот верс* (1970). Сопствена књижевнонаучна опредељења саопштио је експлицитно у двема студијама: „О развоју и неким суштинским питањима македонске књижевнокритичке мисли" (1978) и „Последните сто години македонска книжевност" (1994).

У уводу *Првоѓ дела* „Околу концепцијата на оваа Историја на македонската књижевност (од 1800 до 1945 година)", стр. 7—17, опредељујући се за два периодизацијска принципа — *хронолошки* и *типолошки* (он сâм каже „временски" и „резонанси од повеќе стилски правци"), Г. Сталев Поповски расправља експлицитно о многобројним дилемама и полилемама књижевне историје, особито када су у питању односи континуираног и инконтинуираног развоја, принципи периодизације и компаративна истраживања, искрено сведочећи о њима:

> „Тешкотијата да се проследи историјата на македонската литература од XIX век не лежи толку во нејзината растргнатост, во нејзината бипатридност, па и тројна припадност. Се показа како најтешко да се биде консеквентен во пристапот" (стр. 12).

На почетку *Другоѓ дела Историје*, који је започет описом историјских, културних и друштвених збивања на преласку из XIX век у XX век, аутор је потенцијалном саговорнику понудио релативно иновирану аналитичку схему, коју је потом скрупулозно попуњавао анализама дела у омеђеном времену (1900—1945), оправдано укључивши у корпус македонске књижевности стваралачке опусе В. Марковског и Н. Ј. Вапцарова. Само се по себи разуме да је књижевни историчар увелико зависио од аутентичности белетристичких дела, због познате међусобне иницијације стваралачког и аналитичког духа. Такође се, као „саморазумљиво полазиште" мора узети и чињеница да су многа понуђена књижевноисторијска решења у извесној мери дискутабилна, што захтева посебну студију.

Само се по себи разуме да све анализиране књижевне историје, историјски прегледи и приручници нису и не могу бити уједначено остварени, као што не могу задовољити све потребе које такав аналитички концепт налаже, било да је реч о појединачном делу, било о целокупном научном опусу појединог књижевног историчара, било о ситуирању у контекст националне књижевности и науке о њој.[17] Репрезентативним делима ове провенијенције могу се сматрати Деретићева и Павићева историја српске књижевности, као и сродне историје Т. Саздова и Г. Сталева Поповског о македонској књижевности (I—II). Њихови истински домети, међутим, још увек нису истражени у довољној мери, те и даље очекују мериторног оцењивача.[18]

Последње деценије XX и почетна деценија овог века нису показале нарочиту спремност да процене методе и домете књижевних историја због скептично интониране методолошке сумње да је свака врста књижевне историје на самој граници еклектицизма и оригиналности. Пракса и наведени примери, међутим, показују да се ради о значајном и вишедеценијском интелектуалном и креативном напору, подухвату у који се мора уложити максимум интелектуалне и креативне енергије или, како би рекао А. Барац, „улог цијела бића". А што се тиче основног циља овог рада, он је испуњен само у оном смислу о којем је говорио Аристотел: „Можда је довољно ако обрада нашег предмета достигне онај степен јасноће који тај предмет допушта, јер не треба у свим закључцима тражити исти степен тачности".

Осврћући се на упозорење мудраца из Стагире, закључили бисмо да избор аналитичких метода у анализираним књижевним историјама по-

---

[17] Да не бисмо остали само при теоријским закључцима, навешћемо најрепрезентативније делове анализираних књижевних историја:

У Деретићевој су то следеће главе — VIII „Просвећеност" (стр. 187—218), X „Предромантизам" (Књижевност Вуковог доба), стр. 250—305, XI „Романтизам" (стр. 306—360), XII „Реализам" (стр. 361—429) и „Модерна" (стр. 430—490), док је последњи одељак „Послератна књижевност" (стр. 491—539) најслабије остварен; у Павићевој то су — „Књижевни токови српског барока" (стр. 39—253) и „Класицизам" (стр. 305—408); у Палавестриној то су — „Успон критике и побуне критичке свести" (стр. 104—169), „Учитељи: Богдан Поповић и Јован Скерлић" (стр. 170—195), „Рађање српског симболизма" (стр. 198—257) и „Кнез песника: Јован Дучић" (стр. 253—268).

У македонској науци о књижевности то су — прилози Т. Саздова „Народна поезија" (стр. 7—140), „Народна проза" (стр. 141—239) и „Собирачи на македонски народни умотворби" (стр. 241—3338; а у историјама Г. Сталева Поповског: у *Првом делу* одељак „Романтизам" (стр. 111—206), посвећен културној и књижевној делатности Димитрија и Константина Миладинова, Григора С. Прличева и Рајка Жинзифова, а у *Другом делу* — „Македонија меѓу двете светски војни" (стр. 69—148) и „Македонската литература создавана во народноослободителна војна" (стр. 195—218).

Посебну пажњу ваљало би посветити научној апаратури којом су опремљене поједине књижевне историје, с обзиром на обухватност, селективност, примереност и осавремењивање најновијим научним резултатима у оквиру науке о књижевности.

[18] Упутно је видети тек објављени *Биобиблиографски речник* (Међународни славистички центар, Београд 2005, стр. 440), којим је обухваћено 788 слависта и југослависта. У њему су саопштени прецизни биобиблиографски подаци о следећим македонистима и компаратистима: К. Пенушлиском (стр. 274), Х. Поленаковићу (стр. 295), Н. Радичевском (стр. 309), Т. Саздову (стр. 330—331), В. Стојчевској Антић (стр. 361—362), В. Тушевском (стр. 385—386), Љ. Тодоровој (стр. 374—375) и другима.

казује „степен тачности" интерсубјективних искустава, а да аутентични књижевноисторијски домети показују „степен тачности" субјективних сазнања, уз напомену да су наведена искуства и сазнања доведена у потпун склад. Стога поуздано тврдимо да би без књижевних историја наша сазнања о великом броју духовних делатности, са којима су логички и природно повезана, — остала непотпуна и недовољна.

Radomir V. Ivanović

LITERARY-HISTORICAL ACHIEVEMENTS IN THE SERBIAN AND MACEDONIAN SCIENCE ABOUT LITERATURE (1970—2005) — A Contribution to the Theory of Literary History —

S u m m a r y

The paper is divided into two parts. In the *first* part ("Prehistory and History", p. 1—7), the author primarily discussed the theoretical plane, more precisely the centuries-long birth of the history of literature within the framework of historiography, the history of ideas and the history of art (from the 16th to the 18th century); the *second* part ("Methods and Achievements", p. 8—15) is dedicated to the applied plane, sudden advance in the literary history as a kind of spiritual activity, as a part of cultural-historical sciences and the science about literature (19th to 21st century).

Following the generation of literary-scientific ideas and the sudden increase in the *scientism* in the 19th, 20th and 21st century, the author meticulously discusses the relations in the productive and receptive model, wholeheartedly accepting the classification of the Polish scientist Henryk Markiewicz into: a) historical science about literature, b) theoretical science about literature and c) metascience of literature.

Evaluating the achievements of specific literary histories in the mentioned period (1970—2005), the author singled out the general, particular and specialist histories by D. Bogdanović (1980), J. Deretić (1983), M. Pavić (1983) and P. Palavestra (1986) in the Serbian science about literature, as well as the following books of the same kind in the Macedonian science about literature: *Macedonian Literature* by a group of authors (1988), *Oral Folk Literature* by T. Sazdov (1997), and the two-volume *History* by G. Stalev Popovski which includes the period 1800—1945 (Skopje 2001 and 2003).

UDC 82(091)
801.73

ПОЛОЖАЈ ИСТОРИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА[1]

Дејан Милутиновић

САЖЕТАК: У овом раду Дејан Милутиновић покушава да одреди положај историје у интерпретацији књижевног текста. Указујући на присуство историјске методологије од друге половине XVII века до данас и узимајући у обзир три димензије које одређују феномен књижевности — аутор (писац), текст (дело), интерпретатор (читалац), аутор издваја појмове историјског, историографског и историчног. Под историјском интерпретацијом подразумева се бављење „историјском филологијом" дела; историографска интерпретација посматра поетичке, жанровске и интертекстуалне принципе кодирања историјских садржаја, док исторична интерпретација обухвата проучавање херменеутике текста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјско, историографско, исторично, аутор, текст, интерпретатор, херменеутика

У актуелном тренутку у којем су пропале или изгубиле ауторитативни смисао све велике теорије и доктрине „логоцентричног хуманизма" поставља се питање да ли историја, као наука и методологија, може и даље да представља један од основних принципа друштвених наука, па и науке о књижевности? Да ли је „смрт историје" од ње створила зомбија који бауља уским кругом академских истраживања или се попут Феникса регенерисала?

Иако је знатан број оних који сматрају да је историја баласт предрасуда који непотребно оптерећује свако истраживање — у добу када је време новац, нико га нема довољно да би, ради изношења својих ставова и достигнућа, проводио месеце заточен у лавиринту проучавања онога шта су његови претходници о истом проблему рекли — ипак сматрамо да је историјска свест пресудна за свако иоле смислено бављење науком. Међутим, одмах се ограђујемо. Историја је изгубила, тачније заменила, своју позицију „учитељице живота" новом, нешто повученијом, али и даље веома значајном — почела је хонорарно да држи припремну наставу. Кренуло је да се сумња у њена достигнућа и резултате, каузална

[1] Овај рад део је пројекта *Књижевности и историја* 148025Д МНЗЖСРС.

начела доведена су у питање, али то никако не значи да је реч о смрти или умирању ове дисциплине. Користећи терминологију Томаса Куна, можемо рећи да присуствујемо промени парадигме у историјској науци; то свакако не подразумева њено изумирање — као што прелаз са геоцентричног на хелиоцентрични систем није представљао нестанак астрономије, али ни теологије, тако ни промена која се дешава у оквиру историје не значи њен крај. „Историја није застарела: она је само поново размотрена — као људска конструкција."[2]

Иако је историја заменила своју позицију „учитељице живота" и повукла се пред налетима социологије и политичке економије, она ни у ком случају није нестала. Јирген Кока је издвојио седам битних вредности које историја данас поседује: 1) историјско сазнање је неизоставно потребно за разумевање, објашњење, а тиме и за тачно практично третирање појединих феномена у садашњости, на тај начин што открива њихове (историјске) узроке и њихов развој (не нужно и развитак); 2) историјска наука пружа моделе који могу посредовати у избегавању предрасуда и препрека приликом бављења проблемима садашњице; 3) историјско сећање има изразиту улогу при легитимисању и стабилизовању актуелне идеологије и оправдавању њених циљева; 4) она приказује друштвену и политичку стварност у њеној насталости и способности за преображај; 5) на тај начин индиректно помаже оријентацији појединаца и група у њиховој садашњости; 6) преиспитивањем сопствених достигнућа историја може васпитавати за конкретно мишљење; 7) али, може представљати и предмет забаве и уживања.[3]

На основу оваквог положаја историје сматрамо да њена методологија у науци о књижевности и даље није превазиђена и да може још тога да пружи.[4] У овом раду покушаћемо да прикажемо које су могућности и какав је положај историје или, тачније, историјске методологије у интерпретацији књижевног текста, с обзиром на нову позицију коју ова наука заузима у „пантеону" друштвених наука.

---

[2] Линда Хачион, *Поетика постмодернизма, историја, теорија, фикција*, прев. Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Нови Сад 1996, стр. 37.

[3] Јирген Кока, *О историјској науци*, прев. Бранимир Живојиновић, Београд 1994, стр. 6—21.

[4] Најједноставније би било „превести" ставове Јиргена Коке на језик науке о књижевности и рећи да: 1) историјска методологија доприноси објашњавању и разумевању текстова књижевне традиције и одговарајућем третирању текстова садашњости; 2) она пружа моделе интерпретације који могу посредовати у избегавању препрека и предрасуда приликом бављења актуелним текстовима, али и текстовима књижевне традиције; 3) на основу сагледавања ранијих приступа и њихових ограничења, стабилизују се и оправдавају интерпретације у садашњости, 4) при чему се наглашавају њихов динамизам и способност за преображај; 5) тиме се одређују место и позиција актуелне интерпретације, 6) што доприноси знањима о историји књижевних методологија. Хедонистичку вредност мало је теже превести. Може се указати на задовољство које настаје откривањем и сазнавањем старих (другачијих) садржаја; или рећи да историјска методологија представља предмет забаве и уживања јер указује на заблуде ранијих интерпретатора књижевности. Али могуће је и нагластити да је присуство историјске методологије један од аспеката метафикционалности, дакле да она узима „активно учешће" у контексту белетристике.

Пошто нас занима положај историје у контексту интерпретације књижевног текста, а не историја као самостална дисциплина, на почетку морамо дефинисати шта под историјом у овом контексту подразумевамо. Појам интерпретације и појам књижевног текста упућују нас на две битне димензије.

Историју можемо посматрати с обзиром на њено присуство у тексту. Под тим се подразумева више ствари:

а) присуство историјских догађаја, почевши од биографије писца, преко друштвених актуелности доба у којем настаје текст, до тематизовања великих историјских догађаја;

б) однос датог текста према претходнима, односно везе са књижевном традицијом;

в) место датог текста у оквиру књижевне историје, дакле однос не само према текстовима који су претходили, него и према текстовима који следе.

Друга димензија (интерпретација) је надређена првој јер она полази од положаја, историјског тренутка интерпретатора и њоме су одређене вредности које се везују за историјску димензију текста. Дакле, положај интерпретатора је такође историјски релевантна (промењива) категорија коју треба узимати у обзир приликом интерпретације текста јер се, у зависности од времена и идејно-идеолошког хоризонта интерпретације, мењају и вредности историјске димензије текста. На пример, уколико тумачимо неки актуелни текст, слика друштвене стварности неће се примарно узимати као историјска вредност, али променом односа у друштву она може да постане историјски веома битна. Према томе, историјска димензија интерпретације везана је за методологију којом се она остварује и одређена је идејно-идеолошким концептом који је у њеној основи.

Доказивање чињенице да је развој науке о књижевности нераскидиво повезан са историјским приступом захтевало би посебно истраживање. Пошто наш циљ није бављење историјом односа књижевности и историје, него покушај одређивања места и улоге историјске методологије у оквиру интерпретације књижевног текста, нећемо се посебно бавити хронолошким прегледом интеракција ове две дисциплине, него ћемо се задржати само на сегментима битним за нашу поставку.

Конституисање књижевноисторијског концепта какав и данас познајемо везано је за другу половину XVIII века. „У својој вишетомној *Историји модерне критике*, Рене Велек је зачетке модерног разумевања књижевности с правом открио у другој половини XVIII века. Јер управо тада се у великом делу западне Европе вршио онај одлучујући прелаз из аристократско-дворске у грађанску културу и управо тада је стара, псеудоаристотеловска поетика, која је била заснована на вечним законима 'природе, разума и лепоте' уступала пред једним новим системом критичког мишљења изграђеним на битно другачијим мисаоним основама: на идеалу *слободне стваралачке личности*, која не признаје задата правила, затим на динамичком концепту *уметничког дела као аутономног ор-*

ганизма, а не огледала пред лицем природе, те најзад *свести о историји* као бесконачном кретању и сталној смени вредности."[5]

Тек крајем XVIII века теорија уметности почиње да се бави појмовима који имају динамичан и развојни смисао. Генерацијама које су претходиле Хердеру, Гетеу и романтичарима изгледало је да живе у свету коначних вредности у којем све категорије људског искуства постоје као непромењиве и недвосмислене, надређене времену и друштву. Чак је и тзв. *historia literaria* која је постојала и неговала се још од „александријске школе" и кроз цео средњи век, све до краја XVIII века значила само регистровање и каталогизовање рукописа и књига. Иако су мислиоци попут Бекона, Вика, Винкелмана и других осећали да су уметничке, између осталих, вредности историјски засноване,[6] историја је за њих била континуум збивања или само једно усмерено кретање којим управља вечни Ум са циљем који је унапред одређен. Тек романтичари схватају да је историја стална промена и смена вредности, да се „човеков стваралачки дух у уметности стално изражава на други начин".[7]

Свест о промењивости и разликама различитих времена и нација омогућила је системско проучавање историје књижевности и откривање занемарених националних књижевности, односно заборављених текстова које је класицистичка доктрина одбацила. Таква проучавања имала су за циљ истицање универзалних вредности (*вечни дух*) које одређују уметност и које се кроз историју стално модификују. „Ти мислиоци су на основу исте тежње да у историји открију систем успешно решавали и темељно методолошко питање сваког историјског приступа књижевности, тј. питање односа између критичког суда и историјске спознаје."[8] Још је значајније то да су они захтевали да се уметност сваке епохе интерпретира и процењује не на основу створених критеријума, него на основу њених карактеристичних својстава и тежњи, на основу њене „примерености властитој намени и бићу" (Колриџ). Историјски приступ са свешћу о постојању универзалних категорија књижевних текстова омогућио је мислиоцима овог доба да реше проблем књижевних жанрова, не само на основу тематских и формалних обележја, него и с обзиром на „фундаменталне идеје" које их одређују. Овакав концепт најдоследније је остварен у Хегеловој *Естетици* која развојне фазе књижевности посматра као дијалектичка превазилажења супротности чисто објективног (епског) и чисто субјективног (лирског) представљања тоталитета

---

[5] М. Ђурчинов, Н. Кољевић, Н. Ковач, Т. Куленовић, З. Лешић, Н. Петковић, *Модерна тумачења књижевности*, Сарајево 1981, стр. 7.

[6] На пример, Бекон се залагао да задатак историје буде истраживање наука и уметности које су цветале у одређеним епохама и деловима света — треба навести најугледније писце и књиге, али без уплитања вредносних судова, јер би се на тај начин довела у питање објективност историјског приступа. Ђан Батиста Вико је људску историју сагледавао као временски развој и законит процес сматрајући да се људски дух развија од митског поимања света до филозофског мишљења, те да поезија претходи прози. Вилкенман је проучавао античку културу посматрајући је кроз епоху којој припада.

[7] М. Ђурчинов, Н. Кољевић, Н. Ковач, Т. Куленовић, З. Лешић, Н. Петковић, *Модерна тумачења књижевности*, Сарајево 1981, стр. 17.

[8] *Ibid*., 19.

света с обзиром на различите начине испољавања духа.[9] Једно од највећих достигнућа овог периода је појам историјског релативизма који уводи Хердер истичући неопходност узимања у обзир историјског контекста дела које се проучава, односно потребу да се интерпретатор прилагоди тој епохи.

Позитивизам још више помера интересовање ка контексту. Полазећи од Сент-Бевових концепција о неопходности проучавања живота писца ради разумевања смисла дела, Иполит Тен формулише своју чувену тријаду — раса, средина и моменат — као основно полазиште у бављењу књижевности.

Али XIX век није битан само по позитивистичким становиштима. Историјски приступ књижевности незамислив је без Дилтајевог доприноса, т. ј. заснивања духовно-историјског приступа. Користећи Хегелов концепт Духа и сматрајући да је свако дело производ духа одређеног периода, Дилтај се залаже за плурално проучавање књижевних појава, за целовито виђење епоха у свеколикој историји духа. Оваква полазишта су од посебног значаја за чувено Велфлиново разграничавање ренесансне и барокне епохе.[10]

Стављање контекста у заграде и окретање иманентном проучавању књижевности не означава нестанак историјске методологије са сцене књижевнонаучних истраживања. У методама формалиста, нове критике, феноменолога, структуралиста долази до редефинисања односа историје и књижевности. Више се не трага за духом времена и каузалитетом друштвених околности и књижевног текста, него се сва пажња посвећује историјском проучавању поетичких и формалних начела књижевности, које искључује еволуцијске доктрине развоја[11] — дакле трага се за унутрашњом историјом књижевности.

Теорија рецепције стављањем читаоца у први план најављује нови концепт присуства историје у интерпретацији књижевног текста, који ће кулминирати у деконструкцији и новом историзму. Деконструкција указује на превазиђеност егоцентричног хуманизма доводећи у питање како позицију субјекта, сматрајући га дискурсном творевином — сваки семиолошки систем (текст), само је врста интерпретације, не постоје објектив-

---

[9] Занимљив је Хегелов однос према историји који упућује на Аристотелово раздвајање ове дисциплине и књижевности. Наиме, Хегел је сматрао да историјско дело никада не може бити песничко, па да се и „пребаци" у стихове, пошто је предмет историје премало субјективан, превише општ, не слика индивидуалне духове и карактере и препун је случајности које у ову прозу уносе више чудног и необичног него чуда у поезији.

[10] Од посебног значаја је и Дилтајев допринос херменеутичком проучавању књижевности. Видети: Ханс Георг Гадамер, *Истина и метода, основи филозофске херменеутике*, прев. Касим Прохић, Сарајево 1978, посебно поглавље *Херменеутика и историзам*, стр. 540—609.

[11] Треба напоменути да је реч о реинтерпретацији дарвинистичког концепта а не о његовом потпуном укидању. На пример, Тињанов се залагао за пручавање еволуције књижевности, с тим да је овај појам схваћен као систем, односно низ. Проучавање промена у низу (систему) је бављење еволуцијом, наспрам бављења генезом које подразумева проучавања промена које настају јер књижевност узима материјал из других низова (система) — социолошког, религијског и сл. — и зато што различити низови стално утичу једни на друге.

ни текстови, јер семиолошко фиксирање јесте интерпретација — тако и ауторитет текста — пошто је реч о интерпретацији, не постоји једно и јединствено значење, него низови смисла који могу, што и најчешће чине, да доводе у питање, апоризују интенцију текста. Али, оповргавањем основних начела историјског приступа, деконструкција не доводи у питање и саму историју, и то из два разлога: деконструкција проблематизује, или тачније либерализује ауторитативност историјског приступа указујући на идејно-идеолошке, манипулативне принципе на којима почива текст; ова методологија за текстове које треба деконструисати узима управо текстове историје (традиције) и на тај начин, без обзира што жели да их доведе у питање, потврђује њихово постојање. На пример, Деридино декомпоновање Русоа нема за циљ да „укине" русоизам, колико да укаже на делове текста који се опиру Русоовој интенцији и указују на другачији, смисао супротан од његове идеологије.

Нови историзам одлази корак даље. Овај метод у први план ставља три битна фактора: положај текста и његову интеракцију са датим социјално-економским контекстом (тзв. функционализам),[12] при чему се посебна пажња поклања економском аспекту (а не као раније друштвеном, духовном); испитивањем функције текста за идеологију одређене мањине (екс-центричне групе) и присуство наративних стратегија у историјским текстовима.[13]

Навођење овог кратког прегледа присуства историјских метода у науци о књижевности имало је два циља. С једне стране покушали смо да укажемо на то да је историјска методологија стални пратилац модерних књижевнонаучних истраживања, с тим да је реч о динамичној, варијабилној а не о окамењеној, непромењивој категорији. С друге стане, динамизам и промене историјског приступа омогућују нам да издвојимо парадигму тог и таквог приступа.

Појмовима *историјско, историографско и историчнō* могуће је обележити различите видове коришћења историјске методологије у интерпретацији књижевног текста. Наведене одреднице намерно узимамо у адјективном облику да бисмо указали на то да је реч о приступима који припадају методологији историје (на шта упућује њихова основа), али и зато што их користимо као полазишта (а не као циљеве) у интерпретацији књижевног текста. Иначе, реч је о познатим терминима: *историјским* се означава све оно што припада историји, *историографско* се бави проблемима писања историја. Појам *историчнōг* увео је Карел Косик у „Дијалектици конкретног" ради обележавања оних структура које подразу-

---

[12] Видети: Fridrun Rinner, „Reflections About the Systemic Approaches to Literature", *Књижевне теорије XX века*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд 2004, 46.

[13] Видети: Stephen Greenblatt, Learning to Curse: *Essays in Early Modern Culture*, Routledge 1992. Реч је о аутору који је дао назив овој методологији желећи да се одмакне од традиционалне критике засноване на „вербалним иконама" (verbal icons) и окрене се „културолошким артефактима" (cultural artifacts); стога је свој приступ назвао „културолошка поетика" (cultural poetics) или нови историзам. Треба напоменути да су на сличан концепт „културолошких артефакта" указивали још руски формалисти (Тињанов, Ејхенбаум, Лотман).

мевају надвременску вредност; међутим, иако су те структуре (социјалног, културолошког и психолошког порекла) надвременог карактера, оне нису константне него промењиве и зависе од историјског контекста у којем се интерпретирају.[14] Агнес Хелер је *исторично* дефинисала као „свест о историји".[15]

1) *Историјски аспект интерпретације*

Историјска интерпретација подразумева бављење „историјском филологијом" дела. Пошто је појам књижевности одређен трима димензијама — писац (аутор), дело (текст), читалац (интерпретатор) — историјска филологија би проучавала како историјске аспекте наведених димензија, тако и присуство ових димензија у делу.

Гледано кроз писца, историјска интерпретација може да се сведе на биографизам. Она описује живот писца, издваја догађаје који могу бити важни за настанак дела и настоји да успостави односе између живота писца и његовог остварења. Али, то не значи да се ради само о потрази за *causa efficiens*, него је могуће успоставити и другачије везе (*causa formalis*, или принцип коначне везе). Другим речима, биографији писца не мора да се приступа са аспекта историје, него се она може посматрати и конципирати као књижевни текст. У том случају биографија не би представљала низ датума и гомилу података, него скуп занимљивих и необичних догађаја из пишчевог живота. На пример, Милтон је свој *Изгубљени рај* из главе диктирао, Хемингвеј је стајао док је писао, не из неких метафизичких разлога, него зато што је патио од хемороида, и слично. У систему који се назива књижевност писац и његов живот и сами постају текст и посматрају се кроз интертекстуалне везе са делом које је остварио. На овај начин аспект историјског залази у категорију историчног.

Историјска интерпретација дела обухвата издвајање и описивање историјских садржаја, и то било великих догађаја, или малог свакодневног живота. И овде је могуће напустити принцип каузалитета и проучавати начин на који наведени садржаји одређују поједине сегменте или читаву структуру дела кроз интеракције фактографског и фикционалног. Рецимо, када је једна жена — потомак Живојина Мишића пребацила Добрици Ћосићу да је у *Времену смрти* њеног претка приказао какав није био, Ћосић је одговорио да је он створио свог Мишића.

Аспект читаоца се у историјској интерпретацији махом везује за контекст настанка дела: проучавају се политичке, економске, културне и

---

[14] Видети: Karel Kosik: *Dialectics of the Concrete a Study on Problems of Man and World*, trans. Karel Kovanda with James Schmidt, Boston 1976. Највећи допринос који је овај чешки структуралиста остварио лежи управо у томе да се социолошки контекст не посматра више као спољашњи елемент, него као мрежа сложених интеракција између, с једне стране, ауторовог стварања и могућности текста да читаоцу омогући разумевање дијалектике социолошких и културних структура које одређују његов настанак, и, с друге стране, конкретног социолошко-културног контекста у којем се текст интерпретира.

[15] Агнес Хелер, *Теорија историје*, прев. Зора Миндеровић, Београд 1984.

идејно-идеолошке прилике у којима се дело појављује и издваја се категорија укуса као битна за прихватање дела. Међутим, историјска интерпретација може бити освежена и новим методолошким приступима — теоријом рецепције, постколонијализмом, феминистичким приступом и сл. На тај начин се описују хоризонти очекивања читалаца, али се и текст чита са идеолошког аспекта одређене мањинске (екс-центричне) групације.

2) *Историографска интерпретација*

У историјским наукама историографија проучава принципе писања историја. Преведено на језик науке о књижевности, историографска интерпретација се бави проучавањем начина транспоновања историјских садржаја у дело,[16] т. ј. описивањем реторичких (стилских), жанровских и интертекстуалних својстава текста с обзиром на њихову везу са традицијом — књижевном историјом.

Посматрано кроз аутора, историографска интерпретација би могла да се сведе на поетичку интерпретацију. Она подразумева издвајање карактеристичних стилских/жанровских/текстуалних поступака једног аутора и проучавање начина њихове реализације. На пример, описивање функције мотива/појмова/симбола лавиринта и огледала у Борхесовим есејима, прози и поезији.

На нивоу текста, историографска интерпретација подразумева издвајање принципа на основу којих је дошло до селекције и кодирања историјских садржаја. Другим речима, историографска интерпретација се на нивоу текста бави партикуларним особинама текста и њиховим везама са историјским садржајима. Међутим, пошто је реч о књижевноисторијским проучавањима, она се не задржава само на историјским реалијама, него узима у обзир и књижевне чињенице. Зато не искључује парадигматски преглед, односно бављење одређеним стилским/жанровским/текстуалним својством у књижевноисторијском контексту, као и проучавањем функција (али не и извора и узора — што би била историјска интерпретација) коју интертекстови имају у датом тексту. Рецимо, сличности и разлике у приказивању стварности (историје) у реалистичким и модернистичким текстовима.

Али да би се ова интерпретација разликовала од историјске, она не узима у обзир непосредан, каузални (да не употребимо термин *мимети̏чки*) однос текста и стварности, него начине кодирања и трансформације историјских реалија у текстовима. Према томе, историографска интерпретација на нивоу текста подразумева проучавање кода преко којег

---

[16] Указујемо на схватање Линде Хачион. Дефинишући постмодерну књижевност као *историо̏графску ме̏тафикцију*, ова теоретичарка је под *историо̏графским* одредила: „Имагинативну реконструкцију или интелектуално систематизовање историјског метода, тј. процеса испитивања и анализирања записа и остатака прошлости.” Линда Хачион, *По̏етика по̏стмодернизма, исто̏рија, те̏орија, фикција*, прев. Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Нови Сад 1996, стр. 162.

је извршено уношење историје у текст, и то било на нивоу једног текста, или групе текстова, било проучавањем специфичних поступака — метафоризације, митологизације, метафикционалности... — кроз целокупну књижевну традицију.

Аспект интерпретатора већ залази у домен метанауке о књижевности јер подразумева бављење принципима периодизације књижевности, тачније дијахронијским прегледом модуса присуства историјског у тексту. Треба напоменути да такав приступ под историјским садржајима подразумева везе и условљености стилских/жанровских/интертекстуалних особина текст(ов)а од друштвеног контекста у смислу издвајања њихових идејно-идеолошких одредница.[17] Управо то инсистирање на идејно-идеолошким условљеностима датог/датих прав/а/ца, без које је немогуће спровести периодизацију, омогућава да се аспект интерпретатора може подвести под дилтајевску интерпретацију, али и приближава овај вид интерпретације историчном.

3) *Исторична интерпретација*

Исторична интерпретација је бављење историјском херменеутиком текста. То значи проучавање система (наглашавамо да је реч о множини) значења са свешћу да је свака интерпретација неминовно условљена и самим тим промењива, релативна.[18] Полазећи од Гадамерових поставки, херменеутичко истраживање не рачуна само са стапањем интерпретативних хоризоната актуелних и претходних интерпретатора, него се подразумева и повратна веза, т. ј. узајамно деловање и условљавање ова два хоризонта, и преношење актуелног хоризонта у прошлост.[19]

У том смислу исторично може да се одреди као текст који настаје на основу интерпретације конкретног (конкретних) текст(ов)а. Овај текст није фиксирана категорија пошто чува сећања ранијих интерпретатора и непрестано се обогаћује новима. Али, занимљиво је да, иако настаје као метатекст, он временом може да замени оригинални и потпуно заузме његово место у књижевноисторијском низу. Примере за то налазимо код древних текстова, рецимо *Еп о Гилгамешу, Илијада, Одисеја* и сл. Ретки су они ван стручних кругова који и данас читају ове текстове. Али њихове интерпретативне структуре умрежене су у културни хоризонт толико да свако има одређене представе о наведеним текстовима. Иако од несумњивог значења у историјском и историографском погледу, њихова исторична (интерпретативна) вредност је оно што данас има примарни

---

[17] Разлика у односу на историографску интерпретацију са аспекта текста је да се са аспекта интерпретатора историографска интерпретација не бави једним кодом, него низом различитих кодова и њиховим односима.

[18] „Историјски склоп се, на крају, мора разумети као смисаони склоп, који, у основи, превазилази доживљајни хоризонт појединца", Х. Г. Гадамер, *нав. дело*, стр. 541.

[19] Овим се удаљавамо од Гадамера који је сматрао да је за разумевање текста неопходно стапање интерпретативних хоризоната и то тако да се актуелни прилагоди ономе у којем је текст настао. Међутим, новије теорије у интерпретацији показале су и да прилагођавање текста актуелном интерпретативном хоризонту треба да се узме у обзир.

карактер. То може лако да се докаже: већина оних који говоре о наведеним текстовима истичу њихове смислове без навођења (аргументације) из самих дела.

С друге стране, поједини текстови на плану историјског и историографског могу имати занемарљиву вредност, али се на плану историчног могу показати као веома битни — на пример, еп *Италија ослобођена од Гота*, који је италијански песник Ђанђорђо Трисино брусио пуних двадесет година да би га ускладио са начелима Хомера и Аристотела, доживео је праву катастрофу код публике; али, за исторично он може да буде значајан јер упућује на раскорак између ренесансних тежњи да се пренесу античка правила и њиховог разумевања у (стваралачкој) интерпретацији; другим речима, исторична вредност овог текста упућује, између осталог, на промену интерпретативног хоризонта.

На основу историчне вредности многи занемарени текстови могу се афирмисати (што се и чини) и тиме се може редефинисати њихова позиција у књижевној историји, али је могућ и обрнути процес.[20] Јер, напомињемо поново, текст не заслужује место у овом поретку само на основу својих историографских и историјских (наравно, осим примарно естетских) квалитета. Његова позиција у интерпретацији и за интерпретацију такође може да има значајну вредност. Свака интерпретација своју методолошку основу доказује преиспитивањем традиционалних судова. Сетимо се само колико су руски формалисти допринели разумевању и афирмацији кубофутуристичког песништва, или Нова критика тзв. метафизичким песницима.

Међутим, иако све време помињемо вредности, треба ипак нагласити да је најважнија карактеристика која раздваја исторично од историјског и историографског да вредносни судови не могу (или не би требало) да се појаве на нивоу историчног. Овде се они не искључују, него се подразумевају пошто се не полази од непосредне вредности текста у контексту — спољашњем или унутрашњем, него његовог разумевања, а свако разумевање, т. ј. динамизам истог је од неоспорног значаја за бављење текстом.[21] Историјско и историографско рачунају са коначним значењем текста, док исторично подразумева отвореност и динамизам различитих смислова текста са свешћу о тој поливалентности и динамизму. Отвореност, међутим, не значи незавршеност — исторична интерпретација указује на могуће интерпретације, а не пледира за коначне, и на тај начин свесно оставља могућност постојања других и другачијих — доминантно обележје књижевног текста је могућност стварања великог броја смислова те свака интерпретација то мора да има у виду.

---

[20] Можда најбољи примери за то су текстови М. Павића, чије интерпретације непрестано осцилирају од крајње глорификујућих до потпуно ниподаштавајућих. Непрестано интересовање за остварења овог аутора ипак сведочи о њиховом несумњивом квалитету.

[21] Треба нагласити да вредносни судови немају везе са одређивањем прихватљивих и неприхватљивих интерпретација. Чак се поставља питање, у складу са актуелним књижевним методологијама, да ли уопште постоји разлика између прихватљивог и неприхватљивог, ко ту разлику одређује, са којим циљем, на основу којих критеријума, и не говоре ли неприхватљиве интерпретације више од прихватљивих јер се на грешкама лакше учи?

За разлику од историјске и историографске интерпретације, која омогућава раздвајање категорија аутора, текста и читаоца, исторична интерпретација наведеним категоријама прилази као јединственом тексту на основу којег формира своју интерпретацију. Она не искључује ни једно полазиште, ни један став, него покушава да својом интерпретацијом обухвати што је могуће више. У том смислу исторична интерпретација није методолошки ограничена на један приступ, него, напротив, указује на то како се смисао текста мења у зависности од промене приступа. Навешћемо као пример Киша и чувену полемику из седамдесетих година прошлог века која најбоље илуструје супротстављеност два различита методолошка приступа и њихових смислова. Кишеви противници, заступници историјског приступа, полазили су од појма узора и оптуживали га за плагирање. Киш је историографски посматрао целу ствар и говорио о интертекстовима, т. ј. у његовој интерпретацији *гласама*, које немају везе са плагирањем него представљају легитиман поступак конфигурације текста. С обзиром на то да је реч о различитим интерпретацијама, цео сукоб има историчну вредност јер указује на то да исти текст може да произведе дијаметрално супротне смислове.

Истина је (уколико је то битно) да је Киш и плагирао, али и створио оригинално дело — дакле, и једни и други су били у праву, али не до краја и не у свему. Исторична интерпретација настоји да такве супротстављене смислове не одбаци нити се нужно определи за један од њих.

Коришћење неке од наведених могућности је легитимно право сваког интерпретатора књижевности, иако би, можда, идеална ситуација била узимање у обзир сва три аспекта присуства историје у интерпретацији књижевног текста. „Не смењују се мање тачне теорије са тачнијим, лажне са истинитим, нити ће се сменом метода у ближој или даљој будућности стићи до коначне или савршене методе која ће идеално кореспондирати са предметом истраживања, већ се смењују различити типови знања о књижевности која су усмерена према друштву, са циљем да у њему на одређени начин делују, при чему методе нису нешто много веће или значајније од инструмента којим се тај циљ остварује.”[22]

---

[22] Никола Грдинић, „Методолошки проблеми компаративног проучавања српске књижевности”, *Књижевне теорије XX века*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд 2004, стр. 407.

Dejan Milutinović

POSITION OF HISTORY IN THE INTERPRETATION OF LITERARY TEXTS

S u m m a r y

In this paper, Dejan Milutinović tries to determine the position of history in the interpretation of a literary text. Pointing to the presence of historical methodology from the second half of the 17th century till today and taking into account three dimensions which determine the phenomenon of literature — author (writer), text (work), interpreter (reader), the author singles out the notions of the historical, historiographic and historic. The author assumes that the historic interpretation deals with the "historical philology" of the work; historiographic interpretation views the poetic, genre and intertextual principles in coding of historical contents, while historic interpretation includes the study of hermeneutics of text.

UDC 821.163.41-6(049.3)

ПЕСНИЧКИ МОСТОВИ СРБИЈЕ И АМЕРИКЕ

Извод из преписке (1969—1994) Ивана В. Лалића (1931—1996) и Чарлса Симића (1938)

Приредила и превела: Светлана Шеатовић-Димитријевић

„Гласови мртвих. То нису мртви гласови. Ко чује
Гласове мртвих? Кишa на бакарним вратима
Јутра. Свежина дивљег врта што чува славује
У паучини ружа. Био сам празнина између редака,"

Иван В. Лалић „Гласови мртвих I"

Погледи Ивана В. Лалића усмерени у америчку и енглеску књижевност, његови преводи Елиота, Витмена, антологије америчке поезије и насупрот њега Симићеви погледи усмерени на Београд, који је напустио као дечак и отиснуо се у Америку, откривају крајем шездесетих па све до краја века у овој преписци неку другу, песничку слику Београда и Америке. Ти погледи усмерени с оне стране океана обојици доносе нова, откривалачка искуства, наслућеног, али недовољно познатог или заборављеног света. Кроз песнички и преводилачки рад Симић и Лалић постају сарадници и пријатељи. Тако њихове епистоле, готово већ заборављен облик комуникације, постају место за консултације током превођења српских песника на енглески и обрнуто, размена информација о текућим књижевним токовима и пријатељско ћаскање са оним другим „преко баре".

Десет година после смрти Ивана В. Лалића (27. јула 1996), када су у међувремену објављена његова *Дела*[1] (1997), зборник радова *Споменица Ивана В. Лалића*[2] (2003), прва монографска студија о његовом песништву *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*[3] (2004), као и велик број научних критичких радова који су штампани у прилог тумачењу Лалићевог песничког дела упућују нас на

[1] *Дела Ивана В. Лалића 1—4*, редакција и приређивање Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997.

[2] *Споменица Ивана В. Лалића*, САНУ, 2003.

[3] Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Традиција и иновација Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Филип Вишњић, 2004.

изузетну рецепцију његовог опуса у научном, критичком и читалачком погледу. Прошле године је приређено и обновљено издање Лалићевих[4] антологија француске, немачке и америчке поезије у којима је у облику предговора коментарисан и песников преводилачки рад. Полиглота, изузетног образовања, језичког, књижевно-теоријског и песничког талента, Иван В. Лалић је успешно деловао у различитим аспектима књижевног рада.

Песнички, есејистички и преводилачки опус Ивана В. Лалића представља у српској поезији 20. века компактну целину у којој се већ и на први поглед откривају многобројне линије међусобних утицаја све три области. Песник, есејиста, а пре свега врстан преводилац, Иван В. Лалић је иза себе оставио врхунске књиге поезије (*Писмо, Четири канона*), али и изузетне преводе[5] немачке, француске, енглеске и америчке поезије. Његов целокупан опус је прожет густом мрежом узрока и последица, асоцијација и инспиративних, креативних послова који су се дубоко прожимали. Лалићева поезија вапи за компаративним читањем пратећи његов преводилачки рад, откривајући релације превођења поезије са немачког, француског и енглеског и нових књига песама. Иван В. Лалић је често правио белешке,[6] пре него што је записао неку песму. Те белешке су веома често садржале цитате неких страних песника, филозофа и социолога. Такве белешке су драгоцене за тумачење његове поезије, њене поетике, али и за могућности упоредних анализа. Истовремено, Лалићеви есеји о Елиоту, Витмену, Војиславу Илићу, Милутину Бојићу спадају међу изузетне текстове, који имају функцију и у тумачењу његове поезије.

Преводилачки рад Лалићу је током живота омогућио и многобројне контакте са преводиоцима, који су истовремено и веома често били и песници. Тако је Лалић током свог живота више од тридесет година водио повремену, а у одређеним периодима свога живота и врло интензивну преписку са Чарлсом Симићем, универзитетским професором у САД, песником и преводиоцем, Френсисом Џонсом, универзитетским

---

[4] Видети обновљена издања Лалићевих антологија француске, немачке и америчке поезије са предговорима Јована Делића: „Дијалог Ивана В. Лалића са њемачком лириком", предговор у: *Антологија немачке лирике 20. века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево 2005, стр. 9—54. „Лалићево откриће америчког песничког континента" предговор у: *Антологија модерне америчке поезије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево 2005, стр. 9—35. „Лалићев дијалог са поезијом свијета", предговор у: *Антологија новије француске лирике, од Бодлера до наших дана*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево 2005, стр. 9—16.

[5] Иван В. Лалић је сачинио избор и превео неколико најважнијих антологија стране поезије на српски језик: 1. *Антологија новије француске лирике* (избор и превод), Просвета, Београд 1966. 2. *Антологија модерне америчке поезије (*избор и превод, заједно са Бранком Лалић), Просвета, Београд 1972. 3. *Антологија немачке лирике* XX века (избор и превод, заједно са Бранимиром Живојиновићем), Нолит, Београд 1976. 4. *Антологија енглеске поезије 1945—1990* (избор и превод Срба Митровић; група аутора), Светови, Нови Сад 1992. 5. *Антологија америчке поезије 1945—1992* (избор и превод Срба Митровић, група аутора), Светови, Нови Сад 1994.

[6] Видети: *Дела Ивана В. Лалића 3*, редакција и приређивање Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 257—273.

професором у Великој Британији и преводиоцем, Аланом Боскеом, француским преводиоцем, песником и теоретичарем књижевности, Дејвидом Гаскоњом (Енглеска). Иван В. Лалић је, према речима његовог биографа и тумача Александра Јовановића,[7] развио сарадњу или је био у некој другој врсти комуникације са Питером Џејом, Силвијом Хоквурт, Робертом Гревсом, Јасном и Ричардом Бернсом (Кембриџ), Стевком Шмитран (Италија) и Стојаном Вујичићем (Мађарска).

Љубазношћу госпође Бранке Лалић, супруге Ивана В. Лалића, и предусретљивошћу Чарлса Симића, после десет година од Лалићеве смрти у прилици смо да објавимо преписку Ивана В. Лалића и Чарлса Симића, која је трајала од 1969. до 1994. године. Ова преписка је повремено била врло интензивна, десет до петнаест писама годишње, потом су следиле паузе од неколико месеци, а потом се та преписка опет интензивирала у складу са заједничким пословима, превођењем Лалићеве поезије на енглески језик, Лалићевим превођењем америчких песника, па и поезије Чарлса Симића, или су била једноставна, духовита, пријатељска и срдачна писма двојице сарадника, преводилаца и песника, који су временом постали искрени пријатељи. Њихово пријатељство је постало и прилика за породична дружења у Београду, Ровињу и Америци. Преписка је током деведесетих година постајала све ређа, писма су заменили телефонски разговори. Тако је модернизација комуникативних односа окрњила целокупну слику о интензитету једног песничког и пријатељског дружења у које је стало много речи о поезији, преводилачким, стваралачким и креативним напорима, али и о животним срећама и недаћама, нарочито неколико дирљивих писама после трагичне погибије (19. августа 1989) Влајка Лалића, сина Ивана В. Лалића. Чарлс Симић је сачувао готово сву преписку са Лалићем, али нажалост то није било обострано. Стицајем околности, поплаве и пожари у дому породице Лалић заувек су уништили велик део Симићевих писама. Ову преписку сачињава више од 100 писама, различите дужине, куцаних углавном на писаћој машини, понекад у рукопису или у облику разгледнице. Све до 1972. године преписка је вођена искључиво на енглеском језику, потом следе Лалићева писма веома често на српском, понекад на енглеском или су двојезична. Симићева писма су најчешће на енглеском језику, мада се крајем седамдесетих година појављују и писма на српском језику или, такође, двојезичне варијанте писама. Преписка обухвата писма, дописнице, разгледнице. Највећи број писама је упућен из Њујорка и Стафорда у Београд и из Београда у ове америчке градове. Постоје изузеци, када су оба песника путовала, понекад су слали разгледнице или дописне карте из Париза, Фиренце, Ровиња. Ова преписка је занимљиво сведочанство литерарних и дирљивих приватних тренутака два изузетна песника. Чарлс Симић је рођен у Београду 1938. године, али 1952. се са породицом преселио у Америку. Прве песме је објавио 1959, а прву књигу 1966. године. Тада је и дипломирао енглеску књижевност на Њу-

[7] Александар Јовановић, „Биографија Ивана В. Лалића" у: *Дела Ивана В. Лалића, четврти том, О поезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 300.

јоршком универзитету. Објавио је више од 60 књига, песама, есеја, превода француске, српске, словеначке и македонске поезије. Од 1973. предаје енглеску књижевност на универзитету Њу Хемпшир, где се и пензионисао 2004. године. Добитник је Пулицерове награде за поезију 1991. за песме у прози *Свет се не завршава*, награде Грифин, Едгар Алан По, двоструки лауреат ПЕН-центра за преводилаштво, добитник стипендија Фулбрајтове и Гугенхајмове фондације и други је Србин, после Михајла Пупина, који је члан америчке Академије уметности и науке.

Преписка почиње у априлу 1969. године, вероватно поводом Симићевог превода савремених српских песника на енглески језик и Лалићевог превођења и припремања *Антологије модерне америчке поезије*. Овај рад доноси преписку која следи хронолошки од априла 1969. године до марта 1970, када су писма врло интензивна, обострана, и сведоче о Симићевим преводима избора савремене српске поезије, која је и објављена у Њујорку у јануару 1970. године као брошурано издање *Four Yugoslav Poets*, translated by Charles Simic, Lillabulero Press, INC. Northwood Narrows, N. H. У овом избору нашли су се: Иван В. Лалић, Бранко Миљковић, Милорад Павић и Љубомир Симовић. У исто време Симић уз помоћ америчког песника и издавача Била Трусдејла припрема преводе песама из Лалићеве књиге *Време, ватре, вртови*, која ће бити објављена у марту 1970. као *Fire gardens*, New rivers press, New York. Овај део преписке садржи и информације о припремама за превођење и објављивање антологије српске поезије *Contemporary Yugoslav Poetry* (1977) са Васом Михаиловићем, универзитетским професором у Северној Каролини. Писма објављујемо по први пут, ексклузивно и двојезично јер су сва писана на енглеском језику. Истовремено, почетак ове преписке нам доноси и драгоцене увиде у процесе рецепције српске послератне поезије. Тај процес и започиње управо крајем шездесетих година објављивањем Лалићеве књиге песама и антологијама које приређују Чарлс Симић и Васа Михаиловић.

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 3. априла 1969.

Драги господине Симићу,

Хвала Вам за све те дивне ствари које сам примио од вас ових дана: ваше писмо, ваше песме, Керолину (Carroll) антологију. Сада, како да започнем? Писмом, претпостављам, био сам срећан да читам ваше нове преводе и ја сам сигуран да ће они бити добри. Да одговорим на ваше питање у вези са неколико детаља: „коначан" у контексту „Три скице Ориона" значи ultimate (врхунски) боље него final (крајње). „Кресте" (у „Свети Влахо") је множина од „креста", а креста је — a creast (креста, врхунац, круна). (Узгред, како су вам се допале све песме о Дубровнику уопште? Да ли сте икада били у Дубровику? Ако не — дођите допашће вам се то место.)

Читао сам и поново ишчитавао ваше песме ових дана. Frankly, допадају ми се. Оне су права ствар. Чим завршим са дивном збрком обавеза (сањам бесне издаваче и моје неиспуњене уговоре) покушаћу неке да преведем. Заправо, припремам антологију[8] америчке поезије XX века — отварајући је са Витменом и Емили Дикинсон. Око 50 песника, мислим. Требало је да рукопис предам издавачу у октобру. Ипак, надам се да ћу га обавити до јуна... Веома бих волео да Вас укључим, и можда још једног или два песника из Ваше генерације. Међутим, када сам расправљао о пројекту књиге са издавачем ми смо се договорили да станемо негде са генерацијом која је једну деценију старија од Вас... (Замислите, морам да направим у грубо књигу која укључује око 4000 редова; и неки песници морају да заузму више простора.) Ипак, видећемо. Преводићу нешто од ваших радова, свакако зато што ми се допадају; и већ планирам другу књигу, антологију послератне америчке поезије.

Докопао сам се копије моје књиге *Време, ватре, вртови*, и још једне копије *Чина*. Шаљем вам их заједно са копијом *Круга*. *Време, ватре, вртови* изашла је 1961; то је био избор из мојих претходних књига са додатим новим песмама. *Чин* и *Круг* су следили. Тако ћете имати практично моја сабрана дела. Послаћу вам наравно, *Изабране и нове песме* чим књига изађе — крајем октобра. Једва чекам то издање; нови тираж ће бити у складу са нашим стандардима, велики — шест хиљада примерака. (Обично је хиљаду, или мање) То значи да ће коначно постојати једна моја књига до које ћу моћи да дођем, а да не морам да је ловим у неком разумном временском периоду.

Како напредује ваш посао? Молим вас, напишите ми ако могу некако да вам помогнем. Дао сам Милораду Павићу вашу адресу; он ће вам послати његову књигу.

Да ли сте икада размишљали о доласку у Београд и сусрету са људима које углавном знате само по имену? Било би лепо да можемо да поразговарамо, повремено.

Пренесите моје поздраве Њујорку,

С поштовањем, Иван В. Лалић

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд
Њујорк, 28. априла 1969.

Драги господине Лалићу,

Само кратка порука како бих вам рекао колико су ми се допали *Време, ватре, вртови*. Знао сам неке од песама раније, али већина ми је била непозната. Прошло је већ неко време како сам толико много ужи-

---

[8] Реч је о *Антологији модерне америчке поезије* (избор и превод, заједно са Бранком Лалић), Просвета, Београд 1972.

вао у тој књизи. У њој је унутрашњи одјек, поред богатства изванредних слика које вас због тога за мене чине, сада најбољим песником, који тренутно пише у Југославији. Поема „Мелиса" требало би да буде преведена на енглески. Стварно би могла бити књига вашег рада зато што то ваше песме заслужују. Још увек нисам добио одговор од Трусдејла[9] (Bill Truesdale). Волео бих да знам шта он смера. У сваком случају, са овим сазнањима о вашем раду, ја ћу вероватно направити потпуно другачији избор за антологију. Било би заиста велико задовољство прихватити се неких од ових песама. У њима налазим задовољство које превазилази бављење антологијама, итд. Тако, прионућу на посао...

Можда бих могао да дођем у Југославију следеће године. Тренутно нисам при парама, али би ствари требало да се побољшају следеће године. Имам много предавања на Универзитетима и колеџима на јесен и у пролеће, то није тако лоше плаћено.

Све је ово мало неповезано, али ја сам управо завршио књигу која ме је оставила без речи.

Писаћу вам ускоро.

Најлепши поздрави, Чарли

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 24. јуна 1969.

Драги господине Симићу,

Примио сам ваше нове преводе (пет сонета из *Мелисе)*, хвала вам. Мислим да сте урадили веома добро посао, зар не. Ваши преводи су врло блиски оригиналу и у исто време они звуче као поезија писана на енглеском; укратко нашли сте савршен приступ. Што се тиче ваше опаске да још нисте задовољни њима — сасвим, то би могло бити питање неких нијанси изван мог знања и осећања за језик компликованог... Оне мени звуче савршено.

Детаљ: Допале су ми се „bitter rocks" у „Star" (Звезда), мада је „љути крш" једноставно пуст каменити предео (месечев предео, такође!). Али израз је метафорички и ваше решење је веома добро.

Драго ми је да је ваша *Антологија* заиста на путу. Данас сам телефонирао Павићу; он ће вам авионском поштом послати копију своје књиге. Питам се да ли је у избор укључен Борислав Радовић? Алек Вукадиновић (рођен 1938) је један од најбољих млађих песника; веома ми

---

[9] Бил Трусдејл (Bill Truesdale) је амерички песник и преводилац, којег је Иван В. Лалић упознао приликом своје прве посете САД, у Минесоти 1965. године. Од тога тренутка су Иван и Бил били у повременој преписци готово до деведесетих година. Бил Трусдејл ће са Чарлсом Симићем превести и приредити прву Лалићеву књигу песама на енглеском *Fire gardens* (1970). Током седамдесетих и осамдесетих година Бил Трусдејл је био гост у породичном дому Ивана В. Лалића у Београду и у Ровињу. Према сведочењу Бранке Лалић, супруге Ивана В. Лалића, Бил Трусдејл је веома слабо знао српски, али је имао савршен слух и тако је извео одличне преводе у сарадњи са Чарлсом Симићем.

се допада његова последња књига *Кућа* и *Гост* (издавач је ПРОСВЕТА, Београд; ових дана они ће објавити осам нових књига млађих песника укључујући Вукадиновића и Магарашевића /рођен 1946/). Што се тиче Словенаца — ја заиста нисам стручан, али мислим да не би требало да заобиђете Стрниша и Зајца (ова двојица су најбољи од свих), Кович и Злобец.

Споменули сте ми раније неке друге преводе мојих песама које сте сачинили. Молим вас кажите ми које песме ће бити укључене у коначан избор. Било шта из *Круга*?

Када очекујете да ће се појавити *Антологија*? Ја сам уверен да ће то бити врло добра књига.

Искрено ваш, Иван В. Лалић

PS. Да ли случајно знате да ли је господин Михаиловић икада добио књиге које сам му послао истог дана *Чин, Круг* и *BBB* када и вама?

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд
Њујорк, 11. јула 1969. (датирано на основу печата на коверти писма)

Драги господине Лалићу:

Нек нам је свима Бог у помоћи, ево ме поново. Имао сам неке проблеме са ТАМНИМ ВИЛАЈЕТОМ, једна верзија у покушају. Неколико речи ми нису сасвим јасне:

1. потоње
2. жижак — да ли је то мали пламен или фитиљ?
3. у истом стиху када кажете „други", на кога се то односи? Ја сам то схватио као „others" (други људи, прим. превод.) или „aliens" (странци/туђинци, прим. прев.), итд.

Стварно сам заинтересован зато што би ова песма могла да се преведе у неке лепе енглеске стихове. Постоји нека врста испрекиданости у њој која је врло блиска типу старог англо-саксонског ритма и осећања. Пошто се врло ретко могу избећи речи које имају латински корен и то ствара производ — цитат Настасијевића — „матерњу мелодију", у овом случају у енглеском језику.

Симовић ме је саветовао да му пишем на вашу адресу. Овде су четири његове песме. Урадио сам неколико других из *Шлемова*, али оне нису још довољно добре. Мислим да је он снажан песник. Не знам да ли он чита или говори енглески. Писаћу му ускоро, можда чак на српском. То би могла бити прилика да се добро насмејете.

Све најбоље, Чарли

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 15. јула 1969.

Драги господине Симићу,

Ваша „изненадна и мистериозна провала енергије" заиста је врло импресивна! Телефонирао сам Симовићу јуче и рекао му колико ми се допадају ваши преводи његових песама. Стварно то мислим. Један мали детаљ у „Епитафима":[10] у другом стиху требало би да кажете „son of Miljko and Stamena". Што се тиче Павића и његовог „пирг": пирг значи кула, само посебна; неки средњовековни манастири су били утврђени, са зидовима и кулама око цркве и зградама у којима живе монаси; дакле, таква кула која штити манастир, зове се пирг (реч је из грчког).

Хајмо сада на мој (и ваш) Тамни вилајет; то је врло добар превод (Мислим, то је основно што бих могао да кажем о томе). Што се тиче детаља о којима сте ме питали: значење „потоње" у том контексту је „ultimate"; жижак је „a wick all right" (фитиљ, сасвим у реду, прим. прев.); реч „други" односи се на „жижак" (Хтео сам да кажем: „drops of light etc … a wick etc …, another one" („капи светлости итд... фитиљ итд... следећи).

Има ли новости о Хадсон Ривју (the Hudson Review)? Молим вас, када будете потписивали моје песме, не заборавите слово В. (Иван В. Лалић). Када мислите да ће *Антологија* добити коначан облик?

Ја напуштам Београд 25. јула и вратићу се за месец дана. Ако у међувремену могу било шта да урадим за вас у овом периоду, молим вас реците ми. Надам се да је до сада стигла Магарашевићева књига до вас.

PS.[11] Управо покушавам да преведем ---------- (нечитко написан наслов неког дела) Можете ли да замислите какве имам тешкоће?

Најлепши поздрави, Иван.

---

[10] „Епитафи" су скраћеница поеме Љубомира Симовића „Епитафи са Каранског гробља".

[11] У post scriptum-у је написан наслов неког дела које је тада читао Лалић. Пошто су ова реченица и следећа писане руком и хемијском оловком, наслов тог дела које има три речи и потиче из енглеског говорног подручја преводиоцу и приређивачу ове преписке није био сасвим јасан јер је написан врло нечитко.

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд

Њујорк, 10. септембра 1969. (писмо је датирано на основу датума на коверти и писано је руком на танкој, провидној светло плавој хартији)

Драги господине Лалићу:

Најзад сам се састао са Билом Трусдејлом.[12] Пошто смо се о свему испричали одлучили смо да удружимо напоре. Ја ћу приложити неке моје преводе у његову књигу са предговором и помоћи му око његових превода, итд.

Моја антологија је тренутно код Џонатана Кејпа у Лондону. Даблдеј[13] се одједном уплашио. Њихови продавци тврде да не могу да продају књигу. Отворено говорећи, према мом искуству у издаваштву, то је бесмислица. Једнако је тешко продати књигу коју је написао неко непознат. У ствари, оно што су они рекли је: „Ми не можемо направити паре." Ја не сумњам да ћу наћи издавача, али ће то потрајати. Мада постоји добра страна овога, стално додајем и преправљам преводе, исправљам песме и песнике, што је све добро.

Још увек немам вести од *Хадсон Ривју*. Биће скоро два месеца. Како ваша антологија напредује? Када вам се укаже прилика молим вас пошаљите ми Симовићеву адресу. Превео сам још неколико његових песама, мало преправио оне које сам вам раније послао.

Имате ли нешто од радова Роберта Данкана[14] у вашој антологији или Џејмса Рајта?[15]

Све најбоље,

Чарли

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 5. октобра 1969.

Драги господине Симићу,

Хвала вам за ваше писмо; драго ми је што сте се срели са Билом Трусдејлом и убеђен сам да ће моја књига — толико очекујем да је ви-

---

[12] Бил Трусдејл (C. W. Truesdale) је са Чарлсом Симићем током 1969. године преводио Лалићеву поезију и са Симићем превео и приредио књигу песама *Fire gardens selected poems 1956/1969*, New Rivers Press, New York 1970.

[13] Даблдеј је ланац књижара у Њујорку. У једној од таквих Даблдеј-књижара радио је на Петој авенији и Чарлс Симић почетком шездесетих година. О томе сведочи Чарлс Симић у својој књизи сећања *Застрашујући рај*, превела Весна Рогановић, Народна књига — Алфа, Београд 2006, стр. 161.

[14] Роберт Данкан (Robert Duncan) (1919—1988), рођен у Оукленду, уређивао књижевне часописе; Лалић га је заступио једном песмом „Храно ватре, храно мисли".

[15] Џејмс Рајт (James Wright) (1927—1980), рођен у Охају, студирао у Вашингтону и докторирао у Бечу. Предавао је на колеџима и универзитетима у Минесоти. Објавио је четрнаест збирки поезије, књигу есеја и седам књига превода. Добио је низ америчких награда за поезију, као и Пулицерову награду за књижевност.

дим одштампану — бити ширих духовних видика сада када ви сарађујете. Био је врло добар песник и он је истински направио нека чуда са литерарним преводима, заиста; али има неких мојих песама за које се нисам усудио да их касапим кроз литерарни превод. (нисам имао петљу да пробам) — сонети „Мелиса" у појединостима; веровао сам да ако пробам морам да их жртвујем иако ми много значе. Сада су овде ваши преводи — и то врло добри. Да ли сте још мало покушавали?

Има ли каквих новости од Џонатана Кејпа? Да ли мислите да су се његови продавци „уцвикали" (диван израз!) Надајмо се најбољем, у сваком случају. Видим, ви сте рођени оптимиста. Мој предосећај ми говори да ће изаћи ваша антологија, на један или други начин.

Што се тиче моје антологије — урадио сам преводе и сада сам управо на половини предговора. Роберт Данкан је унутра са једном песмом (Food for fire, Food for thought). Такође, Џејмс Рајт је, са три песме (At the slackening, Of the tide, Lying in a hammock etc. и The Blessing).

Љуба Симовић очекује сваког дана да се пресели у нови стан; чим буде могао, послаће вам његову нову адресу — и он је врло нервозан надајући се да ће његова стара адреса можда застарити већ сутра (један човек, то је оно чему се надао и у јулу такође — али изгледа да се најзад сели).

Најлепше жеље, Иван

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд
Београд, 8. децембра 1969.

Драги Иване,

Алелуја, завршили смо књигу[16] — укупно 45 песама — после много проливеног сенфа и пива. Знаш, јачали смо се сваки пут када смо радили заједно са храном и пићем у пажљиво прорачунатом покушају да створимо за нашим столом делић византијског изобиља. Био шаље фотокопије за твоје коначне коментаре. Сигуран сам да ће их бити пуно. У многим случајевима били смо свесни слободе коју смо узели у односу на оригинал, али изгледа да нема другог начина да се претворе у поезију. Необично је како савршено једноставан и логичан српски стих одбија да се течно преда енглеском језику. Све у свему, задовољан сам учинком. Песме се врло лако читају. Такође, то ме је натерало да размишљам о одређеним проблемима поезије који су важни за нас обојицу, као онима који се том уметношћу баве. Превео сам „Византију VI" зато што ми се чинила важна за разумевање осталих песама о Византији. Можда сам погрешно превео неке речи, а поготову: „круниште" и „јасипсовог". Мислим да прва значи: врх или престо, а друга неку врсту драгог каме-

[16] Чарлс Симић и Бил Трусдејл су завршили преводе Лалићевих песама, т. ј. избора из *Време, ватре, вртови* и тај избор ће се појавити 1970. године под насловом *Fire gardens, selected poems 1956—1969*. New Rivers press, New York 1970.

на. Можеш да извршиш исправке на фотокопијама и ја ћу преправити стихове.

Такође, не знам да ли сам ти рекао, али часопис *Lillabulero* ће припремити брошурано издање књиге, тебе, Павића, Симовића и Миљковића. Сваки песник ће имати пет песама. Датум објављивања је почетком фебруара, ја ћу узети пет твојих песама из „Мелисе".

Желим да ти се захвалим за *Изабране и нове песме*.[17] Врло импресивна књига и веома корисна за наш пројекат. Мој предговор стиже. Биће само неколико страница. Надам се да ћеш моћи да даш те цртеже ускоро Билу. Биће добро за лепу књигу.

Мој нови том требало би да изађе до Божића. Већ патим. Какав живот. Могло је да буде боље, итд.

Очекујем да чујем твоје коментаре.[18]

P.S. Стварно ти хвала што си ме спојио са Билом. Какав сјајан момак![19]

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 13. децембра 1969.

Драги Чарли,

Тако сам срећан што ће моја књига тако изгледати. Бил и ти сте одрадили изузетан посао. Читао сам врло пажљиво коначну верзију превода, као што сам писао Билу, данас, практично ми све изгледа савршено. Постоје само два детаља у Биловом раду, и друга два или три у твом. Ипак, то је само питање одрађивања неких последњих ретуша.

Сонети „Мелиса" су врло, врло добри. Само бих желео да обратим твоју пажњу на неколико погрешака које сте направили. Прва је вероватно штампарска грешка — у VOICES OF THE DEAD I (Гласови мртвих): „The freshness of wild gardens (not morning) guarding doves… etc.!" Потом, у VOICES OF THE DEAD II", стих 8&9; значење би требало да буде: „Сам, без даха и забринут ослушкујем трубача, али уместо јеке лима, чујем само ране снегове... итд." Ко што видите последњи стих сонета је сада много логичнији.

FRESCO (Фреска) је испала одлична. Што се тиче две верзије последњег стиха сонета, прва је ближа оригиналу, друга звучи много боље. Како би било: „Long before you notice me, I'm afraid I'll vanish"? BYZAN-

---

[17] Лалић је у претходном писму Симићу послао своју књигу *Изабране и нове песме*, СКЗ, Београд 1969.

[18] Ова реченица је писана руком, хемијском оловком, и заиста одражава нестрпљивост преводиоца Чарлса Симића и истовремено песника и читаоца који је одушевљен Лалићевом поезијом.

[19] Као и у претходним писмима у post scriptum-у сви коментари и поруке су углавном писани руком и то хемијском оловком или фломастером.

TIUM VI (Византија VI) „Круниште" је утврђење са пушкарницама, горња структура куле (изгледа као круна, „Круна"). Нешто је пошло наопако у средњем делу песме. То упућује на пад Константинополиса. Последњи цар је погинуо у бици; његов леш може бити идентификован једино по његовим црвеним ципелама, будући да је ношење црвених ципела било привилегија само византијских царева. Дакле, овај део би требало да иде овако: „And a young man, unhappy, in red shoes, His faces hard to recognize after the work of steel, / Waits for burial… etc." У следећем стиху сте били ближи замишљеном значењу у првој верзији. Хтео сам да кажем: „Is it true that the reward… is the absence from continuation of the hour they witness?" (одсуство из свега то је оно што се догађа после часа када сведоче — обавеза или награда). „Расап руже њихових гласова, додира ..." — Радије не бих рекао „the dying rose". Мислио сам, распадање, растакање руже јединство њихових гласова и додира ...) Сада долази главни тренутак: „For they understand … etc." — добро; али: „What kind of measure is tragedy itself?" Бојим се да ћете морати да реконструишете овај део. „Све је по мери несреће ...али... чему је сама несрећа мера?" Да видимо. „Бити по мери" је идиоматски. Например, имати одело по мери, ципеле по мери, направити орман по мери зида. Тако, „све је по мери несреће" било би „everything is made to suit, to fit tragedy, the measure of tragedy" Али, чему је сама несрећа мера? But tragedy itself is a measure to what? Другим речима: трагедија је очигледно нешто трајно, и све што одговара томе... Али ја се питам шта је значење те константе, шта може бити мерено, ако се окрене, са константом којој се све прилагођава кад на њега дође ред...

Тако, сада ћу покушати, врло неспретно да преведем последњи део песме (и ви ћете морати добро да се ознојите да би је учинили прихватљивом за енглеску верзију!)

> For they understand that here
> Everything is measured to suit tragedy: But
> To what should tragedy itself be a measure?
> To memory maybe, or to oblivion
> On the incertain heaven, where they will be allowed
> To dream out to the end (better: to completion their new city,
> To the last battlement of precious stones?
> (To the last jaspery battlement)

Јаспис је споменут у Небеском Јерусалиму у Апокалипси. Разумели? Сада, бићу веома срећан ако покушате да сачувате песму у енглеској верзији; звучи врло лепо, иначе. Само још један детаљ: „Кровови иноплеменом ватром разгубани". „Иноплемен" заиста, значи „of some other tribe"; али звук речи је архаичан, и у том контексту једноставно значи „странац". Разгубани значи разједени, расточени (од губе, лепре). Тако да кажем: „Roofs corroded (decomposed) in leprous alien fire".

Срећан сам што сте превели четврти део „Пролећне литургије" (Као што сам рекао Билу, нешто је пошло наопако у оригиналној верзији, можда зато што су стихови били предугачки за „Ode to the West

Wind" станца, ја сам користио ... Песма звучи много боље у вашој енглеској верзији.) Морам вам скренути пажњу на неке мање важне детаље. Ево ме: „Tree in the wind, remembered like a letter in a word that will blaze like charcoal (питам се; карбид гори брже — али оставимо жар; звучи боље), tree in the wind cast like lead and printed into the hard-to-read sky..." (иста слика у односу на следеће је; голо, тамно дрво као силуета далеко наспрам сивог неба). Касније, после „beneath the bark the lost star": некако се стих изгубио: „Свет је видљив где се из заборава враћа". Дакле: „The world is visible there, where it returns from oblivion (или тако нешто ...) Потом: Tree … first letter of dawn (да се држимо исте слике).

Свиђа ми се „the deaf citadel of land", иако сам рекао „the deaf matter of land" (градиво — грађа, материјал). Само у следећем стиху: „But at the end of each land the sea awakens" (море стоји пред глувом кулом земље, али земља има свој крај — ту је поново море, буђење...)

У твојој последњој станци: „And the great illusion is body of death". Нисам то мислио. Мислио сам: „And the greatest fallacy (or delusion) is the fallacy of mortuaries."

И на крају: Лепота се не окреће као путник, него као инвазија, препад. (Зато сам понављао реч звезде у последњем стиху три пута.)

Остало је управо дивно. Као што сам писао Билу, пао сам у искушење да реконструишем песму, заснивајући реконструкцију на вашој енглеској верзији.

ORPHEUS ON THE RAMPARTS (Орфеј на палуби, прим прев.) — потпуно савршено.

Стрепим да видим одштампану књигу. Једна сугестија: Изоставио бих арапску нумерацију у МЕЛИСИ, остављајући само наслове песама (општи наслов би био FROM MELISA, или MELISA, TEN FRAGMENTS), а латинску нумерацију за VOICES OF THE DEAD (I, II, III, IV).

Надајући се да ћу ускоро читати ваше редове,

С најлепшим жељама, Иван

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд

Њујорк, децембра 1969. (датирано на основу датума на коверти, дан је сасвим нејасно одштампан, али је месец сигурно децембар 1969)

Драги Иване,

Ево је „Византија VI" поново створена уз твоју помоћ. Друге песме нису биле проблем. Пратио сам твоје инструкције врло пажљиво. Миљковићеву Литургију сам дао Билу. Као што видиш, то је сарадња. Урадио сам почетни посао и Бил га је преломио, тако да одговара стилу и музици прва два дела. Бил и ја покушавамо да организујемо читање на неком универзитету, вече Ивана В. Лалића. Инсистираћу да ја читам песме. Звучи дивно. Они ће ме изнети на раменима.

Предговор, је, такође, урађен. Нећеш га видети пре изласка књиге. Мора бити неких изненађења у животу. У сваком случају, кратак је и суштински.

Како иде са твојом антологијом? Поразговарао сам са мојим комшијом Џејмсом Рајтом, пре неко вече и рекао му да ће бити укључен. Он те се сећа добро и од твоје посете пре неколико година. Заинтересовао сам се за та мала откровења која преводи, каткад, дају оригиналност делу. Сећам се да сам једном видео преводе Роберта Фроста на српско-хрватски. Звучао је, заиста, одвратно. То ме је натерало да се вратим и поново прочитам оригинал и имао сам пуно накнадних мисли о његовом делу. Наравно, увек се дешава и супротно, хвала Богу. Например: По на француском језику. Прелепо. Претпостављам да мораш да будеш амерички песник да би ценио какве су, заиста, његове песме на енглеском. Витмен би могао бити наш татица, али По је љубавник наше мајке, кога је потајно виђала.

Дакле, нека ти буде врло срећна и успешна Нова Година. Ако све буде било у реду могао бих да дођем да вас видим у септембру. Не толико да бисмо причали о поезији, него да бих пратио прастаре мирисе које носим у сржи до њихових неизбежних изворишта.

Све најбоље, Чарли

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 10. јануара 1970.

Драги Чарли,

„Византија VI" звучи сада готово савршено. Дубоко сам убеђен у твој предговор *Fire gardens* и једва га очекујем. Погађам да је тренутак близу. Како ти се допадају Жикини[20] цртежи.

Рачунам да ћу завршити антологију; написао сам 40 страница дугог предговора (скоро ме убио). Ја се увек испразним — пражњење је шанса за последњу ревизију. Успут, ако ниси заборавио ту антологију, требам твоју малу помоћ. Не могу да нађем неке референце у Ловеловом „Quaker Graveyard" (замисли колико крвавог времена сам потрошио преводећи грађу, риме и остало!!!) Погађам, могао бих поново прочитати *Моби Дика* још једном, али немам времена, и чак најјачи Вебстер није ми од помоћи у овом случају. Шта је Pequod? (у другом делу: „sailor, can you hear / The Pequod s sea wings, beating landward… etc.; и у делу IV: „To send the Pequod packing off to hell"). Такође, нисам сигуран да ли сам добро превео последње стихове у трећем делу: „... where mariners had fabled news/ of IS, the whited monster..." Шта значи IS у контексту? Мој превод

[20] Књигу *Fire gardens* су приредили и превели Чарлс Симић и Бил Трусдејл (Bill Truesdale), песник, преводилац и издавач из Њујорка. Ова књига представља избор из Лалићеве поезије 1959—1969. Жикини цртежи се односе на Живојина Туринског, сликара, који је својим цртежима илустровао овај избор из Лалићеве поезије.

је вероватно погрешан; управо сам играо игру са глаголом бити, и постојање само од себе ствара чудовиште („вести о ЈЕСТЕ, чудовишту обељеном"). Био бих ти веома захвалан, ако би могао да ми мало разјасниш те ствари.

Молим те пренеси моје поздраве твом комшији Џемсу Рајту;[21] ја га се сећам врло добро из Минеполиса, Бил нас је упознао. Мислим да његова песма звучи врло фино у преводу. Када једном књига изађе (можда ове године) просудићеш сам.

Биће ми велико задовољство да те видим у септембру.[22] А сада, како звуче неке речи у твом уху: ћевапчићи, ражњићи, пљескавица на кајмаку, муњкалица, ћулбастија, вешалица, бели бубрези, хајдучки ћевап...? Нећу те подсећати на имена пића...

Најлепше жеље, Иван

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд
Њујорк, 15. јануара 1970, 4 ујутро

„када се ноћ завршава
сан пилића је најслађи"

Драги Иване,

Ух, твоје писмо ме је потресло. Јукстапозиција чевапчића и Роберта Ловела створила је у мени најсложеније психосоматско стање које се одликовало тешком секрецијом пљувачних жлезда.

Ево одговора: „Pequod" је име једрењака који је узео Ахаб и његова богобојажљива посада, јурећи за белим чудовиштем Моби Диком, гонећи бело чудовиште убија Моби Дика.

„Is" је много теже, имаш право у смислу да је садашње време глагола бити. По мом, мишљењу, подразумева егзистенцију, биће, сугеришући на неки начин да је ова егзистенција бело чудовиште које ловимо. Такође, мислим да је то, ако се добро сећам Кабале „IS" су хебрејска слова која симболизују Јахве. Тако да IS значи Бог. А онда опет Ловел је могао имати нешто друго у рукаву. Ако си радознао можеш да му пишеш на: 15 West 67th Street, New York, N.Y. Морам рећи да мој српски није довољно добар да бих могао да кажем да ли реч „јесте" у твом пре-

---

[21] Џејмс Рајт (James Wright) (1927—1980) је амерички песник којег је Иван В. Лалић упознао приликом своје прве посете Америци у Минеаполису. Тада га је са Рајтом упознао Бил Трусдејл, будући Лалићев преводилац и издавач. Џејмс Рајт је рођен у Охају, студирао у Вашингтону и Бечу, објавио је четрнаест збирки песама, књигу есеја и седам књига превода. Награђен је многобројним америчким наградама за поезију, а добитник је и Пулицерове награде.

[22] У претходним писмима је било речи о доласку Чарлса Симића у Београд у септембру 1970. године. Лалић је требало да буде његов домаћин. Та посета Београду реализована је тек у јесен 1972. године. Био је то први Симићев сусрет са Београдом од педесетих година, када се Симићева породица иселила из Југославије.

воду има довољно значења. Дакле, надам се да ти је ово било од неке користи.

Што се тиче ћевапчића, чувај ватру у роштиљу да и даље гори и узгред не би ми сметало да се уз то дода прилог од: парадајз салате са луком, мало ајвара и пар стварно љутих папричица, уз то.

Здраво, Чарли

P.S. Бил ми каже да је твоја[23] књига у штампарији.

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
9. марта 1970.

Драги Чарли,

Примио сам примерак *Fire gardens* и веома сам срећан. Мислим да је књига једноставно изванредна. Неки пријатељи који су је видели деле моје мишљење. Био сам знатижељан да прочитам твој предговор — и морам заиста да ти се захвалим. Написан је изузетно добро — то заиста мислим. Твоја интерпретација суштине моје поезије је суптилна и мудра. Ти знаш истински улаз, мислим, у ствари које стварно нешто значе. Ти заиста осећаш и то врло сензитивно „унутрашњу климу" тих песама (није чудо што си их тако добро превео) и знаш како да дефинишеш оно што осећаш. То је један изванредно компонован (а за мене свакако и ласкав!) микроесеј. Изврсно! (Последње две реченице су написане на српском)

Веома сам срећан што ће Бил доћи у Београд. Све ћу учинити да заволи ово место, и упознаћу га са својим пријатељима и песницима. Успут буди речено, Мија Павловић ће доћи у Њујорк кроз две недеље; јавиће ти се, и замолити да га упознаш са Билом. А шта је са твојим доласком у Београд? Приличан број овдашњих пријатеља једва чека да се сретне са тобом у септембру. Мораш да планираш да останеш овде доста времена, да би уживао у свом боравку како треба. Инсистирам да ти будем водич по Калемегдану, Смедереву и Ресави — али то је мој минимални захтев.

Миша Павић је превео неколико твојих песама, ја ћу превести „Таписерију", „Бестијар", „Стол", „Кашику", „Нож" „Виљушку" и „Иглу", и ми ћемо заједно објавити преводе у *Савременику*. Много ми се допадају песме и надам се да ћу добро обавити задатак; једини стварни проблем је да задржим чистину и сажетост у српском преводу — и, наравно, да постигнем адекватну музикалност. Када излази твоја нова књига (она у издању *Њу Риверс Преса* (*New Rivers Press*).

Јавићу ти како ствари стоје.

Све најбоље, Иван.

---

[23] Ово се односи на очекивања да је Лалићева књига изабраних песама *Fire gardens* у штампи. Биће и објављена у марту 1970. у Њујорку.

UDC 821.14'02.08(049.3)
821.14'02-6.09(082)(049.3)
821.163.41-95

ИЗ АНТИЧКЕ ЕПИСТОЛОГРАФИЈЕ

(ANCIENT EPISTOLARY FICTIONS, The Letter in Greek literature, Patricia A. Rosenmeyer, Cambridge University Press, 2001)

Ово је прва књига која се прегледно бави феноменом писма у грчкој књижевности од Хомера до Филострата. Област писма овде није жанровски ограничена будући да се форма писма током књижевне историје појављује у мноштву жанрова, а свако ново појављивање освјетљава различите углове флексибилности писма.

Стручњаци који су проучавали епистолографију бавили су се понајвише појединим ауторима и текстовима (нарочито су многи изучавали и коментарисали Овидијеве *Heroides*). Патриша Росенмејер је, како сама објашњава, изабрала да прикаже ранију улогу фиктивних писама у грчкој књижевности, од Хомера до Филострата.

У свим дјелима и примјерима који су представљени у књизи писма се појављују прије свега као уметнути, саставни дијелови у другим књижевним жанровима (историографија, трагедија, роман). Према томе, примарни фокус ауторке Патрише Росенмејер је функција писма унутар шире наративне цјелине.

Ауторка се у почетку осврће на природу писма и на осјетљиве границе између фикције и реалности. Такође, указује на велику разноликост епистоларних форми у антици и наводи мишљења најзначајнијих научника који су се бавили питањем класификације писама. „За наше циљеве у овој студији о античкој епистоларној нарацији", признаје Патриша Росенмејер, „најкориснији приступ могао би бити онај од J. Сикутриса, чија категоризација обухвата велику разноликост типова писама, и реалних и фиктивних." J. Сикутрис[1] нуди пет главних типова писама: званична писма, приватно-литерарна, писма као оквир за филозофске и друге дидактичке мисли, писма у стиху и фиктивна писма.

Књига је подијељена на четири главна дијела: увод посвећен култури писања писама у антици; епистоларна нарација од архајског периода до хеленистичке епохе; епистоларни роман и епистолографија Друге софистике.

У првом дијелу (Epistolarity: a culture of letter writing) Патриша Росенмејер укратко разматра најраније трагове стварног писма на грчком говорном подручју и покушава да дефинише писмо, опише његову форму и функцију у антици и сагледа културни контекст у којем су писма настајала.

Други дио (Epistolary fictions: c. 2—5) представља најранија свједочанства која упућују на фиктивна писма у класичним грчким текстовима. Ауторка издваја примјере писама који су уткани у Хомеров еп (Ил. 6 160—80) и у Еурипидове

[1] Sykutris J., *Epistolographie*. Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Band VI, p. 190.

трагедије (*Хипо̄лит*, *Ифиге̄нија на Тауриди*, *Ифиге̄нија у Аулиди*), као и примјере писама који су документовани у дјелима историчара (Херодот, Тукидид).

Као што би се и очекивало, дискусија прије свега почиње од Хомера и развија се око познате приче о Белерофонту, коју Глаук прича Диомеду у шестом пјевању *Илијаде*. Антеја, жена краља Протеја, лажно оптужује Белерофонта због наводно непримјереног понашања. Не желећи да га сам убије, Протеј прибјегава епистоларној превари тако што шаље Белерофонта Антејином оцу с писмом, односно „кобним знацима" (σήματα λυγρά) написаним на пресавијеној таблици, у којем тражи да Белерофонт буде убијен. Ова прича о Белерофонту садржи у себи сјеме епистоларне фикције која ће се развијати током следећих вијекова. Стога Патриша Росенмејер Хомера назива „оцем писама" (Homer: the father of letters) јер код њега налазимо ову први пут посвједочену епистоларну размјену.

У трећем поглављу (Letters in the historians, pp. 45—60) ауторка говори о начинима на које Херодот и Тукидид умећу писма у своје историје. И Херодот и Тукидид на различите начине настављају да испитују, мада у мање фиктивном формату него што је то наговијештено код Хомера, везу између писама, политичког ауторитета и обмане. Ова веза између писма и обмане задржана је и развијена код оба ова историчара, дјелимично зато што су политички и војни контексти дозвољавали употребу и злоупотребу писама. Дајући појединачне примјере писама из дјела и једног и другог историчара, Патриша Росенмејер јасно указује и на различите циљеве употребе писама у њиховом дјелима. Херодот у своју историју укључује писма која су занимљива због начина на који су писана или достављана. Његова писма су измишљена, домишљато сакривена, пресретнута и заплијењена од стране непријатеља или окружена неком тајном. Као један од ријетких примјера писама различитих од горе наведених, т. ј. писама која су била производ неких необичних техника или фалсификовања, Патриша Р. наводи писмо пријатељства које су размијенили Амасис и Поликрат са Самоса око 520. г. п. н. е. (Her. 3 40—42), писмо какво ће постати конвенционално у каснијој епистоларној књижевности.

У већини случајева, закључује Патриша Росенмејер, Херодот никад није ни видио писма чији садржај приказује и он их укључује у своје дјело не да објасни тренутак неке историјске кризе или да пренесе важан документ, него да цјелокупну своју причу учини живљом, т. ј. да унесе живот у античку историју.

Другачије него Херодот, Тукидид писма уноси у своје дјело прије свега због њихове важности за саму историју, а не због необичних околности њиховог дејства или преношења. Тукидидова писма су више документарна по природи него она код Херодота јер су употребљена да подупру Тукидидове историјске аргументе прије него да само оживе приповиједање.

Слиједећи парадигму Хомерове приче о Белерофонту, моћ над животом и смрћу у форми писма откривамо код Еурипида у *Хипо̄литу*, када сличну причу одиграва Федра, затим у *Ифиге̄нији на Тауриди* и *Ифиге̄нији у Аулиди*. Од три велика грчка трагичара чини се да једино овај софистицирани драматист посвећује озбиљну пажњу писмима на трагичкој сцени. Писма су уведена на сцену, као и друге сличне трагичне замисли као што су deus ex machina, вјероватно да оживе сцену, да подрже неки аргумент или да пренесу неку критичну информацију која, према драматским конвенцијама, не би могла бити откривена. Еурипид је користио писма у својим драмама прије свега као средства којима би мијењао уобичајен начин трагичког приповиједања. Он се окреће писму као начину да донесе на сцену механизам промјене или изненађења на сасвим вјероватан и визуелно дјелотворан начин и тиме заобиђе уобичајену непосредност драмског дијалога. Еурипидова писма не извјештавају о догађајима нити преносе неку информацију између лица; она прије дјелују као покретачи у заплету, изазивајући реак-

ције и усмјеравајући догађаје „кинетички". Сама епистоларна форма ствара значење и манипулише. Патриша Росенмејер овакав начин Еурипидовог представљања писама у трагедијама назива „кинетичким" методом. Кинетичка писма подстичу заплет погрешним упућивањем или износећи истиниту информацију непознату до тог тренутка. Писмо је често читано наглас ради публике, али нагласак је увијек да је његов садржај приватан и могуће опасан. Није случајно, наглашава Патриша Росенмејер, да су писма на сцени најчешће у рукама жена јер читава арена интрига, за шта су писма најбоље средство, је она која је повезана у трагедији најчешће са женским ликовима.

Поглавље 5 (Letters in Hellenistic poetry, pp. 98—130), о хеленистичкој поезији, посвећено је занимљивом питању епистоларних епиграма. Патриша Росенмејер прво дискутује о неколико поема из *Грчке Антологије*, а затим анализира позната Калимахова љубавна писма између Аконтија и Кидипе (Aetia, 3). Дискусија о Аконтијевој и Кидипиној преписци (Калимахови фрагменти допуњени су овде Овидијевим писмима (*Heroides* 20; 21) и еротским писмима Аристенеја (V в. н. е.)) фокусира се на писма као инструмент контроле, нарочито контроле жене од стране мушкараца.

Трећи и четврти дио књиге почињу са нечим што ће за многе читаоце бити мање блиска област, прозним текстовима грчких аутора римског периода. Нагласак је на континуитету у традицији: „писма у еротском контексту увијек пријете да постану понављање Белерофонтове приче" (p. 154), пише Патриша Росенмејер. Писмо у романима сигурно представља нешто својствено у књижевном садржају јер игра између јавне улоге и личне емоције изазива снажан драматски заплет.

Тако се трећи дио књиге (The epistolary novel, c. 6—9), односи на групу епистоларних збирки које се жанровски приписују роману. Патриша Росенмејер она дјела која се могу назвати античким романима разликује по томе како је писмо у њима употријебљено и указује на то да постоје многе варијације епистоларне прозне форме. Она спомиње романе који су садржавали писма написана у трећем лицу и тако уметнута у приповиједање; романе у којима се смјењују наизмјенце епистоларно приповиједање у првом и трећем лицу; епистоларне збирке у којима је задржан епистоларни глас у првом лицу и роман писан у цјелини у епистоларној форми. Уметнута писма (Embedded letters in the Greek novel, c. 6), која су била покретачка за развој радње у роману, Патриша Росенмејер нам открива у три античка романа: Харитон, *Хереја и Калироја*; Ахил Татије, *Леукипа и Клитофон*; Хелиодор, *Етиопске приче*.

У Псеудо-Калистеновом *Роману о Александру* (*The Alexander Romance*, c. 7) укључена је међусобна кореспонденција Александра Великог и његових многобројних пријатеља, описи чуда у писмима која Александар шаље својој породици, његов самртни говор пажљиво преписан од стране његовог секретара. Ово поглавље открива колики степен софистицираности и довитљивости посједује *Роман о Александру* у којем се очитују многе улоге и различите функције писма. Наиме, најразличитију употребу епистоларног материјала налазимо у овом дјелу, гдје се писма појављују као преносиоци Александрових војних команди и захтјева његовим непријатељима, затим као дневник или путопис, и чак као преносилац његове последње воље.

Поглавље о псеудонимним писмима (Pseudonymous letter collections, c. 8) развија ставове ауторке Патрише Росенмејер да је сврха таквих писама да прикажу тајни живот познатих личности из прошлости. Ова писма „нуде прилику да се истражи историјски аспект који никада не би могао бити дио стандардног историјског сјећања" (p. 203). Иако је писање ових писама ограничено на људе који су већ познати по другим дјелима и улогама које су имали у друштву, типо-

ви писама познати под њиховим именом су многобројни и разноврсни. Неки су блиски већ познатој класификацији писама коју налазимо у два писмовна приручника, *Епистоларни типови* од Псеудо-Деметрија и *Епистоларни стилови* од Псеудо-Либанија: писмо утјехе, позивно писмо, писмо препоруке, писмо са захтјевом за плаћање дуга, затим дијатриба у форми писма и дидактички списи. У овој колекцији писама налазимо и приватна писма о породичним стварима, пропагандистичке поруке које славе одређени политички или филозофски правац и писма испуњена описима. Колекција писама може се груписати и по занимању њихових наводних аутора: ту су филозофи (Сократ, Хераклит, Платон, Диоген), књижевници (Еурипид, Ксенофонт), говорници (Демостен, Исократ), политичари и тирани (Темистокле, Фаларис, Артаксеркс, Периандар).

Патриша Росенмејер у овом поглављу испитује само нека од писама из ове обимне колекције (писма Анахарсиса, кореспонденцију између Кратета и Диогена и између Демокрита и Хипократа, писма Фалариса и писма Темистокла) како би осветлила даљи развој ка епистоларном роману. Она открива начин како су се писма од појединачних уметнутих елемената у једној широј наративној цјелини развила до писама која су дјеловала као саме структуралне детерминанте које обликују заплет и кроз своју размјену одају информације. Стога ауторка сматра да ова писма заузимају средишње мјесто између уметнутих писама у појединим дјелима и каснијег епистоларног романа.

Управо се следеће поглавље (*Chion of Heraclea*: an epistolary novel, с. 9) бави нашим једино сачуваним примјером епистоларног романа, *Хијон из Хераклеје*. Ово је пажљиво смишљена збирка од 17 писама написаних у I в. н. е., што уједно указује на лажно ауторство историјске личности Хијона, младог аристократе који је живио око 350. г. п. н. е. Хијон наводно пише свом оцу и пријатељима, а у писмима заправо износи своју студију о филозофији под утицајем Платона и своју умијешаност у завјеру против тиранина Клеарха. Будући да епистоларна структура допушта многобројне варијације на теме, у овом роману налазимо и различите типове писама — поздравна писма, филозофска размишљања, опроштајно писмо. Патриша Росенмејер закључује да у овом дјелу имамо два елемента комбинована у једном — епистоларни елемент и антички роман. Слиједећи дефиницију епистоларног романа као прозног дјела састављеног од хронолошки организованих низова писама без додатне нарације, која би створила једну сједињену причу, онда је, тврди Патриша Росенмејер, *Хијон из Хераклеје* једини сачувани примјер античког епистоларног романа. Аутор овог романа пружа и оно истинито (историјски тачно) и имагинарно, и приватно (тобоже написано за оца и пријатеље) и јавно. Епистоларна форма тако спаја чињеницу и фикцију, приватно и јавно, чак и прошлост и садашњост јер позива читаоца да осмисли свој одговор на писмо.

Четврти и последњи дио ове књиге (Epistolography in the Second Sophistic), о епистолографији Друге софистике, ступа на плодно, али још необрађено тле. Епистолографи овог периода експериментисали су слободно са формом па тако налазимо колекције писама другачије од било које прећашње. Алкифрон (The Letters of Alciphron, с. 10) и Елијан (Aelian's Rustic Letters, с. 11), на примјер, писали су писма у име рибара, фармера, паразита, куртизана... Сви измишљени аутори писама адресирају своја писма измишљеним читаоцима. Још један епистолограф овог периода, Филострат (The Erotic Epistles Of Philostratus, с. 12), писао је писма о еротским темама која су адресирана женама и дјечацима.

Опширно поглавље о Алкифроновим писмима (pp. 255—307) је аналитички изузетно излагање о различитости и софистицираности ових писама. Она су, као што Патриша Росенмејер тврди, прије свега „минијатуре", елегантни трагови гламурозне величине грчко-римске културне елите. Ова писма су такође и само-

свјесне медитације о промјени идентитета и улоге која се игра са самим епистоларним карактерима. Најпроницљивији и најинтересантнији глумци, указује Патриша Росенмејер, су куртизане, као „жене свијета", мање ограничене друштвеним нормама и тиме лакше могу да подражавају гласове других људи (p. 298) Оне су Алкифронови писци писама par excellence.

Поглавље о Елијановим писмима (pp. 308—321) је, с друге стране, незнатније. Елијан, како тврди Патриша Росенмејер, настоји да се изједначи са својим колегом епистолографом Алкифроном, али безуспјешно.

Коначно, поглавље о Филострату и његовим писмима (pp. 322—338) показује да су ова љубавна писма у блиској вези са софистицираном проницљивошћу свог аутора. Ако се присјетимо старог топоса да (написана) ријеч осликава човјекову душу, можемо да закључимо да Филострат има душу софисте и да је заиста продукт свог друштва. Његов софизам води ка томе да се чини „да је Филострат разапет између захтјева епистоларне теорије и свог властитог инстинкта за реторику дијалога (rhetoric of dialogue), драму и encomium." (p. 337) Патриша Росенмејер на крају ове своје анализе указује да се Филострат појављује као паметан маниpист, чији експерименти са епистоларном формом и конвенцијама ипак прије штете него што обогаћују његово литерарно искуство.

На крају треба да признамо да је ова књига Патрише Росенмејер веома смјела студија која заокупља пажњу јер обухвата углавном ново поље истраживања. Мада је у овој књизи дуга епистоларна традиција у грчкој књижевности добро покривена, многима би се можда могла наметнути примједба да је важан дио грчке епистолографије у овој студији занемарен, а то су Платонова писма. Међутим, Патриша Росенмејер претпостављајући ову могућу примједбу читалаца унапријед се извињава у уводном дијелу због изостанка анализе не само Платонових писама него и огромног корпуса писама Св. отаца писаних на грчком језику и објашњава да се због немогућности да све уврсти у ову књигу одлучила ипак за мање позната и донекле занемарена епистолографска дјела грчког свијета.

Слободанка Пр̄тија

UDC 316.4(4-664)(049.3)
316.75(4-664)„1989/2000"(049.3)
82.09:316.75(4-664)(049.3)

ЕСТЕТИКА ДИЈАЛОГА ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА

(Endru Baruh Vahtel: *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma — Uloga pisca u Istočnoj Evropi*, sa engleskog preveo Ivan Radosavljević, Stubovi kulture, Beograd 2006)

Вишегодишњи пројекат Ендруа Баруха Вахтела (Andrew Baruch Wachtel), професора словенских језика и књижевности на Нортвестерн универзитету у Илиноису и аутора низа запажених студија пре свега из руске књижевности XIX и XX века, плод је обимног екипног теренског истраживања књижевне грађе у посткомунистичком периоду 12 земаља бившег источног блока и неких бивших југословенских република (Словенија, Хрватска, Србија). Уједно, ова студија отеловљује један сасвим оригиналан теоријско-интерпретативни модел, који је некако скрајнут у поднаслову књиге неутралног српског превода *Књижевост̄ Исто̄чне Европе̄ у доба по̄стко̄мунизма*. Наиме, њен оригинални наслов на енглеском језику гласи „Remaining Relevant after Communism" (Остати важан после комунизма);

стога у том светлу и поднаслов „Улога писца у Источној Европи" недвосмислено изоштрава не само методолошку позицију коју ће Вахтел током студије обликовати из различитих, каткада укрштених, па и противречних перспектива, него и сам нуклеус смисла овако заснованог пројекта. Он, пак, читаоца упућује на битно измењену улогу писца у књижевности(ма) Источне Европе после деведесетих година протеклог века. То подразумева у првом реду другачије схватање саме књижевности и губљења њеног повлашћеног социјалног положаја и важности, у првом реду плуралне фрагментације која је нужно повезана и са глобалним економско-политичким, односно идеолошко-културолошким променама у овом делу света.

Због тога теоријска замисао Ендруа Вахтела почива на свеобједињујућем погледу из даљине истраживача који се ослања на обимне емпиријске статистичке податке из тржишне економије „књига и књижевности", затим даје историјско-политичку рекапитулацију проблема „књижевноцентричних" друштава Источне Европе, укључујући имаголошко поређење и контрастирање стереотипа Истока и Запада и критичку, идеолошку анализу дискурса, као и суптилна тумачења сложених наратолошких поступака и интертекстуалних релација појединих романа или песничких опуса. Ипак се унутар „илузије целине и целовитости" могу распознати системи разлика међу појединим књижевностима и њиховим културним и традицијским парадигмама, као и ауторова свест да говор о маргинализованом положају озбиљне књижевности треба надокнадити аналитичким промишљањем о разлозима такве ситуације. Али не зато што би наш аутор тако желео или што ликује над пропашћу Књижевности, него зато што жели да истражи дубље узроке оваквог њеног положаја. Ендру Вахтел је свестан да зарад *целине и синтетичности* приступа типолошки сличним процесима у књижевностима Источне Европе (око 20 земаља) нужно мора да запостави или недовољно испита ове феномене било на посебном (нека национална књижевност), било на појединачном нивоу (појединих писци и њихова појединачна дела). Превасходно русиста млађе генерације, Вахтел је несумњиво најкомпетентнији када је у питању савремена руска литература, док је озбиљнија пажња посвећена и чешкој и пољској, затим украјинској, румунској и мађарској литератури и, не на последњем месту, хрватској, словеначкој и српској књижевности.

Ако се сада вратимо оригиналном наслову књиге и њеном поднаслову, схватићемо да аутор настоји да открије унутрашњи механизам који је довео до тога да озбиљна књижевност у земљама Источне Европе изгуби значај који је имала готово сто педесет година. Приликом дефинисања појма Источне Европе Вахтел са доста научне обазривости али и несумњивом дозом екстраваганције предлаже једну, како он каже, културолошку дефиницију: то је онај део света где су озбиљна књижевност и они који је стварају одувек били прецењени. Зато се „књижевноцентрична" друштва — каква су према аутору, за разлику од западних друштава — преовлађивала на истоку Европе, и особито у словенском свету, у периоду од деведесетих година до данас суочавају са турбуленцијама и кризом не само када је у питању њихова геополитичка и економска ситуација (за Србе и неке друге народе са ових простора процес транзиције још увек мукотрпно траје). Овде је реч о измењеној, периферној позицији књижевности као и начинима (стратегијама) да се симболички културни капитал писаца остварен у комунистичком периоду претвори у различите положаје у политици, новинарству или у приватној сфери. Други аутори су наставили да пишу, прилагођавајући се потребама нове публике, укуса и тржишта, лавирајући између озбиљне и популарне (забавне и утилитарне књижевности), новинарства и издаваштва, критике и научно-академске позиције, односно експлицитно политичке каријере.

У првом поглављу своје монографије аутор даје историјат феномена писца/песника као романтичарског националног хероја који својим делом у извесном смислу заокружује и потврђује националну, језичку и државну идеју једног народа. Друго поглавље, „1989—2000": крај златног доба", указује на крупне политичке и културне промене које су се десиле у државама Источне Европе после распада СССР и пада Берлинског зида, што се особито рефлектовало на културне ефекте посткомунистичке транзиције, док у погледу утицаја на књижевност „није било ни једног покушаја да се сагледају последице које је та транзиција имала по писце који су... чинили једну од најзначајнијих група елите под комунистичком влашћу" (стр. 57). Од трећег до осмог поглавља Вахтел управо на карактеристичним примерима описује и анализује шест основних стратегија којима су се многи писци послужили (свесно или не) да би „остали значајни": национализам, политика, интернационализам, новинарство, „књижевна транзитологија" и популарна књижевност. У том контексту, за српску књижевност је особито значајна и неистражена појава која би се могла окарактерисати као „*постати* значајан", што подразумева обрнут процес, односно прелазак из новинарства и публицистике било у популарну, било у озбиљну књижевност. Овај феномен се у првом реду везује за женску књижевност и досада је можда најмаркантнија појава овог периода код нас, гледано у целини (огроман књижевни успех новинарки попут М. Бобић-Мојсиловић, В. Радусиновић, М. Ђурђевић, М. Митровић, публицисткиње И. Бјелице, однедавно С. Домазет, и у погледу продатог броја књига понајвише Љиљане Хабјановић-Ђуровић).

Од метафоричке, реторичко-литерарне опаске да су „већину источноевропских земаља у значајној мери измислили писци" (што опомиње и на имаголошку студију Весне Голдсворти *Измишљање Руританије. Империјализам маште*: Goldsworthy, Inventing Rhurithania, 2000), Вахтел се задржава на једној формулацији која је већ ближа истини, а то је да је књиженост у земљама Источне Европе „често стварала нове идентитете и нову друштвену и политичку стварност" (стр. 20). То се претежно везује за Фихтеово и Хердерово утемељење специфично националне супстанце у језику, док се романтичарском песнику приписују атрибути централне будничке, ујединитељске и орфејске фигуре око којих се тада или касније изграђивао национални, државни и културни идентитет, иако под различитим условима (Прешерен у Словенији, Пушкин у Русији, Мицкијевич у Пољској, Шевченко у Украјини, Петефи у Мађарској, Еминеску у Румунији, Вук Караџић, Његош и Змај у Србији и Црној Гори). Вахтел сматра да је источноевропски модел најближи Гетеовом типу националног песника. Но, без обзира на неспорно исходиште источноевропских писаца у романтичарским идентитетима с обзиром на њихову доцнију канонизацију током XX века и особито у епоси комунизма, не треба сметнути с ума и Гетеово упозорење да је управо романтичарска идеологија довела до бујања национализма и националистичког поимања књижевности, што је свакако било у супротности са његовим универзалним појмом *Weltliteratur*. Данас, међутим, Гетеово наслеђе практично не постоји у немачкој литератури и особито у поезији, у смислу дугорочног губитка „важности" или друштвене улоге писца, што није сасвим нестало из култура источноевропских земаља.

Комунистичке власти у Совјетском Савезу, али и другде, оснажиле су ову позицију песника као метонимије за национални колектив. Ти аутори су тиме, у промењеним друштвено-политичким околностима, постали претече тзв. државних или режимских писаца чији се култ пажљиво неговао. Идеологија комунистичких држава, према Вахтелу, била је начелно окренута „класицима", а против популарне или масовне културе која се неговала на Западу. Књижевноцентрични систем „управе" био је централизован преко удружења писаца, а држава је била

главни „спонзор" њихове делатности као и елитног економског и социјалног положаја у друштву, у првом реду због убеђења које је делила и прилично неиздиференцирана публика. То је почивало на уверењу да они саопштавају неке важне истине о друштву, представљају савест нације, без обзира да ли је реч о тзв. режимским или дисидентским писцима. Јер и једни и други су најпре почињали у окриљу власти, с тим што су ови други — пошто су дошли у сукоб са њом (попут Хавела, Солжењицина, Кундере, Ружевича, Милоша, Шимборске, Лимонова, а код нас Д. Михајловића, Киша, Пекића, Г. Ђога, или рецимо В. Зупана у Словенији), неки од њих постајали изузетно цењени и тражени на Западу, највише због свог интригантног политичко-културолошког положаја.

У другом поглављу Вахтел се углавном позабавио статистичким приказом краха „књижевне економије" каква је владала у комунистичком уређењу и падом интересовања западних издавача за писцима из Источне Европе, али и самим структуралним променама на нивоу тиража објављених књига по жанровима, часописима, преводима, према броју књижевних удружења, награда, висине хонорара итд. У свим земљама — укључујући и бивше југословенске републике са делимичним изузетком Словеније — констатован је драстичан пад тиража и куповне моћи читалаца, али и повећан број нових издавача, објављених наслова и награда, што је у складу са захтевима новог „књижевног тржишта" које се сада очигледно раслојило. Један од основних проблема је и сама дистрибуција књига која је на просторима република бивше Југославије, особито на њеном штокавском подручју, веома лоша. Вахтел у наставку своје студије пажљиво анализира поменутих шест стратегија којима су прибегли писци да би поново стекли важност и популарност не само у својој земљи, него и на Западу.

Тако се у трећем поглављу, „Писци и политика: тријумф, трагедија и фарса", на примерима тројице значајних источноевропских аутора, Хавела, Добрице Ћосића и Е. Лимонова, истражује амбивалентан однос између њиховог књижевног и политичког ангажмана. Висока видљивост писаца у политичком животу посткомунистичке епохе Источне Европе (поред ове тројице Вахтел помиње и Ленарта Мерија, Арпада Генца, Рудолфа Шустера, Корнелиу-Вадима Тудора, Иштвана Чурку, Радована Караџића). Ми бисмо могли додати још неке са бившег југословенског простора и из Србије: Димитрија Рупела, Вука Драшковића, као и низ српских писаца који су се обрели на положајима амбасадора, рецимо Светислава Басару, Виду Огњеновић, Душана Ковачевића, Драгана Великића, Предрага Чудића, Милисава Савића, а и садашњи хрватски премијер Иво Санадер активно се бавио књижевном критиком, антологичарским и преводилачким радом. Занимљива је поставка да су поменута тројица писаца у политичком деловању у много чему рекапитулирали и поновили судбине својих књижевних, романескних, драмских или песничких јунака. Идентификација између литературе и живота, односно његове специфичне сфере деловања каква је политика, иначе карактеристична за романтизам, али и обрнут процес естетизације одређених идеолошких дискурса, чија се веза са литерарним у ужем смислу речи тешко може до краја истумачити — намеће као једно од провокативних проблемских чворишта приликом ауторовог тумачења књижевних опуса Хавела, Ћосића и Лимонова, као и њиховог доцнијег (не)успешног понашања као политичара (тријумф и трагикомедија, трагедија и фарса).

„Трансфер" писаца ка различито схваћеном национализму и у неким случајевима шовинизму понегде се нужно преклапа и са претходном стратегијом, али свакако представља један од најдоминантнијих и најприсутнијих модела задржавања књижевне релеванције. Вахтел даје и једну од дефиниција како је појам националистичке књижевности најчешће тумачен током историје у овом региону, па тврди да је „то оно дело које покушава да прожме своје читаоце... осе-

ћањем припадности нацији која се описује у тексту" (стр. 124). Ова дефиниција нема нужно негативне конотације, а у већини комунистичких држава посебно од осамдесетих година, ствара се низ овако надахнутих дела. Занимљиво је да се у том контексту помиње и Данило Киш као пример „нешовинистичке националистичке књижевности", те његов покушај да се дефинише суштина југословенске нације, као и да то искуство повеже са искуствима других из региона, што је и данас остало извесно Кишово „постјугословенско" наслеђе у делима разних писаца, о чему је Вахтел у једној својој студији такође писао. Добар пример шовинистичког дискурса је и поезија Адријана Паунескуа или мађарског романописца Иштвана Чурке, а по својим идеолошким стереотипима и радикалном историјском ревизионизму издвојен је и хрватски прозаиста Иван Аралица и његов роман *Четвороред* (1996).

У српској књижевности аутор помиње Вука Драшковића, Данка Поповића и Слободана Селенића, који су у својим романима обрађивали теме међуетничког насиља у последњој деценији постојања заједничке југословенске државе. Када је реч о Селенићу и његовом сложеном роману *Timor Mortis* (1989), потребна је мера опреза у погледу ауторове оцене да се детаљни описи хрватских суровости према Србима током Другог светског рата „...представљају као илогичка историјска мржња карактеристична за Хрвате уопште..." (стр. 134). За разлику од Драшковићевог и Поповићевог романа у којима је наративна структура текста комплементарна њиховој непроблематизованој идеологији, код Селенића — као и у другим његовим романима (вид. *Пријатеље*, *Очеве и оце*, *Убиство с предумишљајем*, *Малајско лудило*) — приповедач у првом лицу се јавља као посредник прича различитих, водећих јунака у роману, те стога на почетку и саопштава читаоцу да ће све те приче у његовом виђењу функционисати као „објективне истине". Дакле, „историјски анимозитет" Хрвата према Србима (иако би се могло рећи и обрнуто) није нешто што одређује приповедни хоризонт романа нити идеологију самог Селенића, него је то једна од могућих „истина" или прича, које квазиаутобиографски наратор слуша од тадашњих избеглица из НДХ. С друге стране, примери украјинске списатељице Оксане Забушко и руског писца Александра Проханова показују каква се веза може успоставити између национализма и феминизма (роман *Теренска истраживања украјинског секса*), односно месијанства и носталгије за моћном Русијом (*Господин Хексоген*). Оба се јављају на позадини отпора према губљењу националног и литерарног идентитета пред експанзијом евроамеричких културних парадигми.

Опција коју Ендру Вахтел означава као „Нови интернационализам у источноевропској књижевности" односи се на оне ауторе који, како каже аутор, верују да је „могућа глобализација с људским лицем, таква која ће увећати оно што њихове културе имају да понуде, а неће их прогутати и уништити" (стр. 146). То писцима омогућава да своју независну источноевропску перспективу обогате и оплоде оним страним, другим западноевропским или америчким погледом на свет, као и у обрнутом смеру, што омогућава не само ново искуство тог другог, него и другачије разумевање домаћег и завичајног у ужем смислу речи. Овде Вахтел даје веома убедљиве анализе поезије румунске песникиње Лилиане Урсу, романа француско-руског писца Андреја Макина, словеначког прозаисте Драга Јанчара и у естетском смислу најуспелијег дела ове врсте, романа Давида Албахарија (*Снежни човек*, *Мамац* и *Светски путник*). Код поменутих аутора долази до синтезе националне и Западне културе на личном ауторском односно фикционалном плану, при чему се између њих успоставља однос допуне, а не супериорности или потцењивања, било у ком правцу.

Једно од најзанимљивијих поглавља је оно где се разматра „новинарска" стратегија источноевропских писаца. Између осталог и зато што је статус нови-

нара у односу на исти у америчком и западноевропском културном простору у нашем региону био знатно обезвређен. Једна од константи посткомунистичког периода је велик број независних дневних новина и недељника, што је отварало простор за изражавање слободног критичког мишљења, а остваривало се у различитим жанровским формама публицистике: као репортажа, фељтон, есеј, колумна, путопис, писмо, дневник... Поједини аутори и ауторке су, поред писања озбиљне књижевности (махом романа), испословали на Западу своју позицију као својеврсни есејисти или коментатори културолошких и нових политичких феномена своје земље и оне за коју пишу (случај Татјане Толстој, Славенке Драгулић или Дубравке Угрешић), пласирајући пожељне стереотипе са обе стране. То Вахтел заиста сјајно и помало „лукаво" показује управо на примерима Толстојеве и Угрешићке. Особито скреће пажњу на њихову двосмерну игру на релацији Америка—Русија, односно Европа. Други видови новинарског трансфера у позитивном смислу такође су занимљиви: случај Виталија Шенталинског, просечног песника који се прославио чланцима о досијеима КГБ-а и прогањаним совјетским писцима. Пољска списатељица и феминисткиња Кинга Дуњин, и поред својих романа, постала је изузетно читана захваљујући храбрим и духовитим феминистичким колумнама у женском недељном додатку *Gazeta Wyborcza*. Ово се поглавље завршава осртом на двојицу писаца као уредника екстремно националистичких и антисемистских листова, а реч је о већ поменутима Едуарду Лимонову и Румуну Корнелиу-Вадиму Тудору.

У „Отвореном суочавању с транзицијом" разматрају се специфични примери књижевне праксе у којима се писац преко својих јунака суочава са сложеним проблемима измењене стварности творећи дела високе књижевности. То се односи на руског писца Владимира Макањина и његов роман *Андерграунд, или: Јунак нашег доба* (1998) и знатно млађег чешког прозаисту Јакима Топола (роман *Сестра*, 1994). Вахтел пажљиво анализира њихову калеидоскопску, готово пикарску структуру, док на нивоу стила примећује знатне разлике. Макањинов наратор се везује за руску реалистичку класичну литературу (Љермонтов, Гоголь, Достојевски), без чијег се познавања овај роман практично не може разумети. С друге стране, Тополова нарација подсећа на стил Џека Керуака и асоцијативну игру тока свести и сна, да би попут нашег Владимира Тасића у роману *Опроштајни дар* (2000) поентирао вишезначним исказом који упућује на илузије љубави, писања, даровања, времена и новог културног идентитета.

„Уживање у популарној литератури" такође спада међу појаве изразито артикулисане и подржане у посткомунистичком периоду источноевропских земаља, јер су настале под утицајем ових жанрова особито у англоамеричкој литератури (кримићи, трилери, хорори, љубићи и мелодраме, научна фантастика и сл.). У комунистичком периоду таква се литература третирала као тривијална, јер није одговарала вредносном систему таквих друштава. Ове ниске жанрове искористиће креативно поједини писци као модел својих дела. Ипак, морамо приметити да се већ од осамдесетих година дела која пишу Стивен Кинг, Роберт Ладлам или Џон Ле Каре преводе и у Хрватској и у Србији, те да је већ моја генерација (тада тек на студијама) била добро упозната са изазовима оваквог типа литературе. Вахтел даље анализује примере вртоглавог успеха криминалистичких романа Рускиње Александре Марињине заснованих на совјетским темама и заплетима супериорне А. Каменске, аналитичарке у главном штабу московске полиције, затим љубавне меланхолничне романе Кундериног типа чешког писца Михаила Вивега, као и код нас веома читаног и превођеног Бориса Акуњина — творца савременог руског детективског романа. С друге стране, Пољак Анджеј Сапковски пример је аутора квалитетне фантастичке прозе која у српској књижевности може имати пандан у делима веома превођеног аутора Зорана Живковића.

Уколико драгоцену студију Ендру-Баруха Вахтела превасходно схватимо у њеном релационом, компаративном смислу — макар нам се понегде неке формулације или дистинкције могу учинити помало изнуђене или манихејске — то је управо због ауторове намере да пружи кохерентан теоријски пресек кључних књижевних промена и улоге писаца у друштвено измењеним условима источноевропских земаља посткомунистичког периода. Она даје вишеструке могућности за даља, партикуларна истраживања у том правцу: и када је реч о осетљивим питањима литературе и идеологије преко којих се затим нужно преламају и непромењивост, односно демонтажа културолошких стереотипа између Истока и Запада, али и када се питамо шта се то дешава са литературом као уметношћу краја прошлог века. Јер ако се може говорити о великој кризи естетике савременог доба (М. Перниола: *Естетика двадесетог века*, 2005) и њеном утемељењу у ономе што је везано за афективну, ирационалну страну бића и појмове попут *разлике и другог*, имајући у виду индивидуалност и непоновљиву субјективност а не апстрактну колективност — тада ова књига представља хуманистички позив за бахтиновском естетиком *дијалога* између Запада и Истока, Истока и Запада.

Бојана Стојановић-Пантовић

UDC 821.111.09:821.581.09„19"(049.3)
821.163.41-95

МОДЕРНИЗАМ НА СВИТКУ

(*Lily Briscoe's Chinese Eyes: Bloomsbury, Modernism, and China*, University of South Carolina Press, 2003)

Студија Патрише Лоренс *Кинеске очи Лили Бриско: Блумзбери, модернизам и Кина* предочава разгранату мрежу интелектуалне размене Истока и Запада, прецизније Кине и Енглеске, у доба модернизма. У ту културну и историјску мрежу уплетене су најразноврсније нити интелектуалних интересовања, љубави, пријатељстава, чудноватих коинциденција, а ова слојевита прича добила је пре неколико година и свој комерцијални облик у роману *К. Умеће љубави* ауторке Хунг Јинг (роман је преведен и на српски).

До открића да су у Кини и у Енглеској деловале интелектуалне групе са сличним поетичким ставовима Патриша Лоренс, професорка књижевности на њујоршком Сити-колеџу, долази случајно. На први траг романсе Џулијана Бела и Линг Шухуа, кинеске песникиње, сликарке и калиграфкиње, наилази у Сотбијевом каталогу за 1991. годину. У њему су се под ставком 363 налазили преписка Линг Шухуа са Џулијеном Белом и писма Вирџиније Вулф, Ванесе Бели, Вите Саквил-Вест упућена кинеској уметници. У тренутку када почиње размотавање овог клупка Линг Шухуа је завршила свој девет деценија дуг животни пут, али је тек тада заправо примећена као „ново име у констелацији Блумзберија". Иза њега се крила прича о кинеском друштву *Младог месеца* чији су чланови били следбеници блумзберијевског естетизма на другом крају света.

Патриша Лоренс истиче да је пратећи историјски лик Џулијена Бела и књижевни лик Лили Бриско настојала да трасира покрете и везе између две књижевне заједнице у Енглеској и у Кини. При томе су, како истиче, „монолитни термини 'нација' и 'модернизам' представљени на такав начин да драматизују разлике; личне, културалне и естетске конверзације показују комплексност и вишестраност унутар ових категорија које су замрзнуте у нашем језику" (11).

Модерни књижевници у Кини — Лу Син, Ху Ши (теоретичар Покрета четвртог маја из 1919), Чен Јуен, историчар, књижевни уредник и критичар, имали су различиту репутацију, у зависности од политичких промена у Кини и начина на који је модернизам сагледаван. Сам појам кинеског модернизма није монолитан. Поред шангајског покрета, постоји и пекиншки, који је више академски. Унутар њега препознатљива је тенденција јасне политичке и социјалне опредељености, коју најснажније оличава Лу Син, али и друга струја, мање заинтересована за политички а више за „чисто књижевни" ангажман, коју представља група *Млади месец*. Настала из пријатељства међу интелектуалцима од којих су многи студирали у Енглеској и Америци, ова група је средином двадесетих година прерасла у формалнију организацију коју је основао харизматични Су Ци Мо. Упркос истицању интересовања за естетички а не политички приступ, група није успела да се афирмише као политички неутрална. Њени чланови су сматрани елитистичким „џентлменима" (с погрдном конотацијом), повезани са енглеском културом, књижевношћу и филозофијом *уметности ради уметности*. Негативне квалификације су се кретале у распону од „буржоаски", „антикомунистички", преко „националистички", до „Блумзбери у Кини". Заправо, циљ ове групе био је да књижевност учини независном од политике у тренутку када се сматрало да она треба да служи нацији, и да, по угледу на енглеске интелектуалце, истакне дух „романтизма без марксизма", односно индивидуализам и побуну. Су Ци Мо је у есејима писаним раних двадесетих година, током боравка у Кембрицу и непосредно потом, често користио управо термин „романтичан" да би описао идеални спој живота и уметности и истакао значај субјективног доживљаја.

Колико је енглеска култура у том тренутку појединим кинеским интелектуалцима изгледала занимљива као противтежа нагласку на друштвено-политичком заједништву и пропагандизму, толико је другој страни Кина била привлачна и загонетна. Патриша Лоренс истиче да је у Енглеској интересовање за Кину било видљиво и у предметима за свакодневну употребу и да су трговци, путници, мисионари и уметници користили специфичне кинеске орнаменте али и сами стварали „конструкције Кине". Кина је за Британце двадесетих година прошлог века егзотична, мистериозна, страна, стара и нова истовремено. У том тренутку у Кини бораве многи значајни западни интелектуалци — Б. Расел, А. А. Ричардс, Џ. Л. Дикинсон, спремни да ову земљу виде на један нов начин. Средином тридесетих година у Кину стиже Мерџори Фрај, сестра сликара и ликовног критичара Роџера Фраја. На пропутовању се упознаје са Ченом Јуеном и његовом супругом Линг Шухуа, а нешто касније у Кину долази Џулијен Бел, сестрић Вирџиније Вулф, носећи, како Патриша Лоренс истиче, „Блумзбери у себи". Његова љубавна прича са Линг Шухуа у извесном смислу је део те посвећености естетицизму, јер у писмима мајци о кинеској уметници говори као о некоме „од нашег света".

Својим студентима у Вухану Џулијен је говорио и о роману В. Вулф *Ка светионику* (њен есеј *Сопствена соба* преведен је на кинески још 1930. године). Тиме стижемо и до наслова ове студије Патрише Лоренс. Повезујући импресионистички дух британског модернизма оличен у групи Блумзбери са кинеском естетиком и погледом на свет, она указује на то да потез, линија, гест, гег западног модернизма, треба да сугеришу несигурно, расцепљено, нестабилно биће модерног човека. Скица, недовршен портрет, апстракција (гђа Ремзи виђена „кинеским очима" Лили Бриско) делују готово као људски лик у пејзажу у кинеској уметности, лик који никада није у првом плану и никада (осим на сликама мртвих царева) нема директан поглед. Зато су очи Лили Бриско, а не кинеско лице Елизабете из романа *Госпођа Даловеј*, метафора сусрета Кине и Енглеске. Лили је уметница чији поглед транспонује пејзаж и ликове у њему, сликарка чији одлу-

чујући потез на платну закључује роман *Ка светионику*. Друга могућа метафора повезаности Истока и Запада је један од најзанимљивијих материјалних трагова ове приче. Реч је о свитку пријатељства Линг Шухуа који повезује Блумзбери и групу *Младог месеца*. Тај свитак је још 1922—23. у Енглеску носио Су Ци Мо, а у њега су се временом уписали Дора Расел (супруга Бертранда Расела), Рабиндранат Тагоре и Вен Јидуо, водећи песник групе *Млади месец*, поред осталих. Свитак би могао да представља идеалну слику вишезначности дијалога Кине и Енглеске и значаја међукултурног модернизма који се, према Патриши Лоренс, сада очитује у постмодерном наслеђу В. Вулф — експерименталном писању и феминизму, политичкој свести Леонарда Вулфа, Форстеровом постколонијалном погледу и модернистичким тенденцијама групе *Млади месец*, сада све признатије у Кини.

Истраживање Патрише Лоренс као трагање за детаљима контакта кинеских и западних уметника на почетку 20. века емпиријски је утемељено, поткрепљено документима и повремено зачињено коментарима у духу актуелних или наново актуелизованих теорија. Ова повезивања драгоцених и по себи занимљивих чињеница са теоријским приступима од Бахтина до Фукоа и Џудит Батлер, на пример, у ствари су најслабија места ове књиге. Лоренсова не успева да створи уједначен теоријски оквир можда и због тога што је материјал веома разноврстан и толико инспиративан да је непотребно (или прерано) уопштавати га. Позивање на многобројне и разнородне теорије понекад ствара утисак пуке декорације и некохерентности, а понекад гурања у Прокрустову постељу западне мисли. У књизи која модернизам представља као заиста интернационални покрет то је свакако непотребан и нежељен ефекат.

Биљана Дојчиновић-Нешић

UDC 82.091(049.3)
821.163.41-991.09(049.3)
821.163.41-95

ПРЕД ИЗАЗОВИМА КОМПАРАТИСТИКЕ

(Јован Попов, *Читања неизвесности. Огледи из компаратистике*, Матица српска, Нови Сад 2006)

Сусрет са књигом Јована Попова *Читања неизвесности. Огледи из компаратистике* омогућава нам да, имајући у виду и претходне две књиге овог аутора, *Ослобођени читалац* (Матица српска, Нови Сад 1993) и *Класицистичка поетика романа* (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2001), сагледамо целину његових досадашњих теоријских и компаратистичких интересовања и постигнућа. Уочићемо, пре свега, да се у концепцији сваке од књига издвајају два пола ауторских истраживања: теорија и интерпретација. Док је, међутим, у прве две књиге акценат несумњиво на теорији, Јован Попов се у *Читањима неизвесности* посветио интерпретацији и упоредним читањима дела која окупља у својим полицентричним огледима.

Да би стигао до данашњих *Читања неизвесности*, Јован Попов је, најпре, у књизи *Ослобођени читалац* испитивао *неизвесности читања*. Истраживао је проблематику својствену феноменологији рецепције и читалачкој пракси. У теоријском делу студије разматрао је текстове оних теоретичара који су у тој области остварили најзначајнији утицај: Романа Ингардена, Волфганга Изера, Ролана

Барта, Умберта Ека, Мајкла Рифатера, Стенлија Фиша, Нормана Холанда и Дејвида Блича, док је интерпретативни део студије посветио једном енигматичном постмодерном роману, *Бледој ватри* Владимира Набокова. Сваки од теоријских огледа би се, са своје прецизности и сажетости, могао сматрати и поузданом енциклопедијском одредницом за поменуте ауторе и њихове теорије, док је у дужем тексту о *Бледој ватри* Јован Попов испитао постојеће интерпретативне одговоре на роман који су називали „шаховским проблемом", да би, на крају, понудио и сопствено решење енигме, произашло из активно-узвратног, ауторски обележеног, дијалога с Набоковљевим текстом, с једне стране, и са Набоковљевим читаоцима, тумачима и критичарима, с друге.

У студији *Класицистичка поетика романа* акценат је такође на теорији, тачније на поетици, и то на поетици романа у периоду у којем је доминантан жанр драма а не роман и у којем управо драму а не роман прати одговарајуће теоријско промишљање. Већ само опредељење за једну од најмање осветљених области теоријске мисли о књижевности, и у оквирима романистике и у оквирима компаратистике, сведочи о спремности Јована Попова да се упусти у специјалистичко истраживање, које тражи велику посвећеност, а не може рачунати на широку рецепцију. Тиме је, међутим, нашој средини подарио студију која би и у културама са већом продукцијом специјалистичких знања морала бити схваћена као значајно књижевно-историјско и књижевно-теоријско постигнуће. Ова књига је сложена и амбициозно конципирана. У исто време је, и структурно и методолошки гледано, јасна и прегледна. Прве две целине доносе компаратистички испитане поставке поетике класицизма и теорије романа у XVII веку у свим европским књижевностима у којима се класицизам и роман појављују као релевантна питања. Пажња се, потом, постепено усмерава најпре ка претклasicистичком роману и теорији романа у Француској XVII века, а онда и ка уобличавању класицистичког романа и његове поетике. Премда доминира теоријска проблематика испитана из компаратистичке перспективе, са јасно диференцираним знањима о свим посебностима и нијансама различитих традиција, круну *Класицистичке поетике романа* представља поглавље посвећено тумачењу романа *Принцеза де Клев* госпође де Лафајет. У њему Јован Попов живо и креативно комуницира како са текстом списатељице из седамнаестог века, тако и са историјом рецепције овог романа, која је била контроверзна и обележена полемикама. Имајући у виду *Класицистичку поетику романа*, заједно са преводима Расинове *Ифиген*ије (Рад, Београд 1998) и Корнејевих драма *Комична илузија* (Stylos, Нови Сад 2003) и *Сид* (Stylos, Нови Сад 2005), праћених поговором, односно предговорима, француски, а потом и европски класицизам могли бисмо издвојити као специјалистичко упориште Јована Попова. То, међутим, разуме се, није све.

Сви досад поменути текстови, посвећени теоријским проблемима и делима из различитих традиција и различитих епоха, убедљиво говоре да се њихов аутор профилисао као компаратиста, а књига која је пред нама доноси и теоријско промишљање те позиције. Занимљиво је, међутим, и не сасвим уобичајено, да она, поред теоријског промишљања, у Уводу садржи и једно биографско осврташе аутора на сопствене „године учења", „године путовања" и године тражења угла из којег би проговорио о књижевним текстовима који за њега у настави књижевности, у науци о књижевности и у есејистици представљају позив на херменеутички дијалог. У том трагању Јован Попов полази од основног питања: „Чиме се, заправо, бави стручњак за општу књижевност или компаратиста?" (стр. 11) и, видевши себе *nel mezzo del cammin*, на пола свога професионалног пута, настоји да покаже како он, у овом тренутку, разуме бављење општом и компаративном књижевношћу.

Компаратистика подразумева проучавање општих, наднационалних књижевних феномена и упоредно читање дела која припадају различитим традицијама, написаних, разуме се, на различитим језицима. Из тога већ произлазе једно од кључних питања ове књиге и један, али само један, од узрока *неизвесности* из наслова. Будући да компаратиста не може познавати све језике проучаваних дела, а ни оне које познаје не може све познавати подједнако добро, увек ће се, мање или више, сусретати са проблемом превођења, читања превода, тумачења студентима, или *са* студентима, текстова у преводу. Томе су посвећена прва два, теоријска, поглавља књиге. Компаратиста, каже затим Попов, увек помало залази на „туђ терен", било да се бави традицијама које би, идеално посматрано, стручњаци за одговарајуће језике и књижевности требало да познају боље од компаратисте, било да се бави такозваном „билатералном" компаратистиком и упоредо проучава појаве у сопственој и некој страној књижевној традицији, где ће га као „ривали" дочекати стручњаци за матичну националну књижевност и језик.

Ни теоријски оријентисан стручњак за општу књижевност, који се не мора непосредно бавити конкретним аналитичким читањима дêла у оригиналу, нема област проучавања коју би могао описати као искључиво своју, будући да теорија књижевности подразумева разна интердисциплинарна преплитања са лингвистиком, филозофијом, историјом идеја, психологијом, друштвеном теоријом и свим другим хуманистичким областима. Као проблем се, потом, појављује и положај стручњака формираних на катедрама за општу и компаративну књижевност на којима не доминира један теоријски приступ књижевности, него се акценат ставља на упознавање, а потом и познавање, многобројних теоријских и методолошких позиција. Имајући све ово у виду, Јован Попов долази до методолошког усмерења које назива „академским еклектицизмом". Као пример аутора који би, *par excellence*, представљао тај приступ наводи Сретена Марића, а онда закључује да би се тако могао описати и његов сопствени, не претерано обавезујући, методолошки оквир, који је, пак, услед могућности комбиновања различитих приступа, веома подстицајан.

Јован Попов је спреман да призна велику привржености „унутрашњем проучавању књижевног дела" и известан „методолошки конзервативизам", али и да, у складу са „академским еклектицизмом", начелно прихвати такозване нове приступе књижевности. Могло би се, међутим, приметити да би се, управо захваљујући „академском еклектицизму", очекивала мало већа начелна отвореност за постструктурализам, под којим именом нису нужно окупљени само „тенденциозни" приступи, који, како каже Попов, увек имају неки идеолошки или политички предзнак. Аутор је спреман да те мане делимично ослободи само *нови историзам*. Постструктурализам, међутим, започиње једном, заправо, прилично ако не и сасвим аполитичном, деконструкцијом, која се остварује, неки би рекли и исцрпљује, у лудичком хиперформализму и хиперестетизму, па је стога, у крајњем исходу, ближа „унутрашњем приступу" *нове критике* него, рецимо, *новом историзму*. Подразумева, такође, и психоаналитичка читања књижевности, која понекад остварају запањујуће узбудљиве, политички демистификујуће, нове погледе на стара дела, управо стога што ишчитавају и она значења која дело на први поглед крије, која се остварују мимо примарних и очигледних смисаоних интенција. Постструктурализам, је, најуопштеније говорећи, у својим разним варијететима, развио могућности „херменеутике сумње", интерпретативне неповерљивости, што, у крајњој линији, представља последицу зрачења три велика опуса, Марксовог, Фројдовог и Ничеовог, који су довели до дубинских резова у европском схватању хуманитета, а онда и уметности и мишљења о уметности. Теоријске и методолошке претпоставке ових приступа не би нужно допринеле

квалитету интерпретација развијених у књизи Јована Попова, текстови се савршено држе баш овако како су постављени, али је начелна отвореност могла бити мало шире одређена, управо „академског еклектицизма" ради.

Прва целина књиге, сачињена од два огледа, садржи расправу која се бави методолошким питањима компаратистике, теорије превођења и теорије интерпретације, али се мора нагласити да она има много шире импликације и да покреће веома важна питања за једну културу. Оба огледа, наиме, испитују проблеме превођења књижевности, својства верности и прецизности превода, питање статуса преведеног текста у реципијентској култури. Француски филозоф Пол Рикер (Paul Ricoeur), који се у својим најпознијим огледима, објављеним 2004. године, на рубовима свог огромног полихисторског опуса посвећеног различитим видовима симболичког посредовања смисла, бавио и филозофијом превођења, каже: „Чини ми се, заправо, да превођење не доноси само интелектуални рад — теоријски и практични — него и један етички проблем. Довести читаоца писцу, довести писца читаоцу, уз ризик служења и издаје два господара; то значи упражњавати оно што волим да зовем *језичким гостопримством*".[1] Позни Рикер, којем, иначе, нису били својствени литерарни пасажи, говори готово као песник. У преводилачком посредовању збиља има језичког гостопримства, али и гостопримство може, понекад, испасти неспретно; иако срдачно, уме да буде пуно мање или више наивног, понекад и неуког, ентузијазма. И Јован Попов се бави тим питањима. Материјалне грешке у преводу садрже у себи проблем истовременог служења и издаје оба господара, погрешно посредовање смисла не води ка успешној, жељеној комуникацији, ма колико пуној неизвесности, и изазова, него ка — неспоразумима. Отуда цела једна култура може, на пример, имати проблем са разумевањем *Епа о Гилгамешу* и Попов то сјајно анализира, показујући како се древни јунак, владар и трагалац за травом бесмртности, човек запитан над тајнама живота и смрти, нашем читаоцу, у зависности од превода, указује или као трагични усамљеник или као подозриви тиранин. Када је о *Епу о Гилгамешу* реч, ситуација је посебно компликована јер је сумерско-акадски еп у нашој култури превођен са немачког и руског — превођени су, дакле, преводи — али је Јован Попов, у првом огледу, „Општа књижевност и проблем превода", дао и низ других примера који показују како погрешан превод са језика оригинала утиче на интерпретацију и разумевање смисла. Ситуација је, међутим, како време одмиче, све алармантнија, а критиком превода се мало ко бави.[2] Критике превода, у области књижевности и књижевне теорије, нажалост — нема. Јовану Попову припада заслуга што је то у овој књизи јасно рекао, а на нама је да се озбиљно замислимо над тим проблемом.

Остала четири поглавља представљају „примењену" компаратистику на делу: аутор се креће кроз разне епохе и традиције обједињујући их око проблема које бира за теме својих огледа. У контексту грчке античке драме, у оквиру опуса сва три трагичара и комедиографа Аристофана, испитује проблем преласка, „транзиције", из Есхиловог, и Софокловог, такозваног херојског доба, у Еврипидово и Аристофаново — софистичко, иронично, рационалистичко. Потом се

---

[1] Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004, стр. 42—3. Прев. ЗБН.

[2] Има, срећом, и светлих изузетака. Ваља истаћи да се један такав изузетак, вредан помена, појавио у годишњаку Музиколошког института САНУ *Музикологија* за 2005. годину. Александар Васић је, у тексту „Савремена музичка историографија и проблеми методолошког приступа", стр. 347—389, са прецизним филолошким и музиколошким знањима и аргументима анализирао превод *Оксфордске историје музике* (књ. II—III) Џералда Абрахама (Clio, Београд 2002—2004), написавши узбудљив текст, који се чита као детективска прича, а притом елегантно и немилосрдно указује на преводилачке, премда, истина, и на ауторске, пропусте.

усредсређује на унутрашњи проблем другог, познијег доба — на дубинско, континуирано, противречно, притајено и узнемирујуће присуство архајског, трагичко-оргијастичко-матријархалног, које претходи стабилности и ригидности херојског патријархата, али се налази запретано и у позадини гипке софистике, њене рационалности, интелекта који се хоће видети као упориште људскости, а који је увек угрожен од стране архајског и анималног у људском бићу. То је Еврипидова *Медеја*, то су његове *Бакханткиње*, то је Аристофанова *Лизистрата*, поводом којих Јован Попов, формирајући још једно проблемско средиште, у расправу уводи проблем фемининог и питање „феминизма" *avant la lettre*. У померању фокуса огледа се полицентрична структура овог огледа. Јован Попов пише са становишта једне традиционалне, либерално-хуманистичке отворености, а без укључивања у расправу феминистичке или психоаналитичке теорије, али је, мора се признати, проблематизовао теме које би проблематизовале и феминистичке критичарке. Он тумачи Медејину освету повређене жене, странкиње и чаробнице, која је много тога жртвовала за Јасона, за којег се испоставља да је прорачунати животни каријериста; испитује феминино-оргијастично препуштање неконтролисаном заносу дионизијске мистерије у *Бакханткињама*; коментарише феминино--пацифистичко-еротично-досетљиво манипулисање путем измицања и подстицања жудње у *Лизистрати*. Условно схваћено „маскулино" и „патријархално" код аутора проговара само у завршном коментару: „Покрет за женска права природно тежи за ослобађањем жена, али шта када се тај циљ постигне. Уколико покрет не прогласи задовољство постигнутим и тиме се фактички распусти, преостаје му једино наставак борбе за нови циљ, макар он и не био јавно прокламован — доминацију" (стр. 117). И феминизама има разних, али највећи број њих не види ствари тако једноставно, што доказује чак и претходна аргументација самог аутора, о античким, ако се тако може рећи, прото-феминистичким становиштима. Феминино, у својој сложености, измиче бинарним опозицијама, па дакле и опозицији доминација/подређеност; када барата речима, често се креће ка граници неизрецивог, измиче поједностављивањима симболичког поретка, неухватљиво је и флуидно, али може да се појави и као архајски моћно и застрашујуће, као у *Медеји* и *Бакханткињама*. У сваком случају, сувише је сложено да би тежило једној тако једнозначној позицији као што је — доминација. Феминино се, напротив, остварује у томе да буде нека врста перманентног изазова за стабилност „мушког" симболичког поретка, да буде иронично, да буде „перманентна парабаза".

Поменути оглед о античкој драми и следећи, о Корнејевом *Сиду* и *Бановић Страхињи* Борислава Михајловића Михиза, имају своје поетичко и своје политичко проблемско језгро, а у оквиру политичког, или поред њега, разматрају се и питања која се тичу односа међу половима. Поетичка расправа у огледу „Барокна и модерна трагикомедија: Корнејев *Сид* и Михизов *Бановић Страхиња*" посвећена је статусу и својствима трагикомедије у класицизму и у модерној драматургији. Велик део огледа бави се формалним одређењем трагикомедије, али није реч само о питању формалног споја озбиљних и трагичних догађаја, неразрешивих спољашњих и унутрашњих сукоба, што, уобичајено, представљају садржај трагедије, и такозваног срећног завршетка, који је својствен комедији, него је ту и питање *дубинских амбиваленткости* светова Корнејеве и Михизове драме, транспонованих у књижевни облик трагикомедије. И овде се као друго проблемско језгро појављује транзиција из једног политичког стања у друго, трансформација монархије у *Сиду* — од средњевековног витешког статуса краља као првог међу једнакима, ка апсолутистичкој моћи — и сва сложеност противречних односа у српској средњевековној држави Лазара Хребељановића, виђена из једне демистификујуће, демитологизујуће савремене перспективе. Осим што су трагикомедије,

ове драме су и историјске драме и баве се, као такве, питањима политике, оним што је *res publica*, интерес свих припадника једне заједнице. Обе драме садрже факторе усмеравања пажње својствене историјским драмама: ка хронолошкој равни која одговара описаним збивањима и ка сопственој савремености. Рецепција Јована Попова томе додаје и хронолошку раван свога читања политичко историјских неизвесности које су се показале као подстицајне и провокативне за књижевно обликовање, а нашем аутору доносе, између осталог, и изазов аналогног промишљања актуелне савремености, које провејава кроз есеје окупљене у овој књизи.

Док се друга два огледа баве питањима политичких транзиција, последња два се баве питањима трансгресије, прекорачења, прелажења онтолошких и социјалних граница, превазилажења онога што је својствено просечној људској егзистенцији, најпре у сфери окултних знања, чему је посвећен оглед „Фигура чаробњака: људска, божанска, демонска", а потом у сфери љубави и еротизма, чему је посвећен оглед „Безнадежна љубав у два века француске књижевности".

У огледу „Фигура чаробњака" налазимо приступ који умногоме подсећа на огледе Стивена Гринблата и других представника *новог историзма*. Текст почиње антрополошким и културно-историјским уводом у проблематику схватања магије, вештица и чаробњака, демонских и вилинских чарања у седамнаестом веку у Енглеској и утапа се у књижевну анализу Шекспирове комедије *Сан летње ноћи*, а потом и трагикомедије *Бура*. Компаратистички се, затим, прелази на анализу Корнејеве драме *Комична илузија*. Протагонисти *Комичне илузије* и *Буре* су два чаробњака, два човека вична такозваној белој магији. Када се, након тога, компаратистички оквир још већма прошири, на низ фаустовских фигура, од Марлоуовог и Гетеовог *Фауста* до фаустовских или мефистофеловских мотива у Балзаковој *Шагринској кожи* и у Гогољевој причи *Портрет*, два такозвана „бела" мага наћи ће се супротстављени фаустовском знању и моћи. Неизвесност, или амбиваленцију, у средишту овог огледа представља, могло би се рећи, дуалност светле и тамне моћи знања, које су обе присутне у европском поимању субјекта знања, у настајању модерног индивидуализма. С једне стране су неоплатонистички бели маг Просперо, који се помирљиво одриче моћи на њеном врхунцу, одустаје, каже „нећу" и ломи свој чаробњачки штап, и Корнејев маг позоришта Алкандар, чија је моћ сразмерно мања и од друге врсте, а с друге стране се налазе све варијације Фауста, који знање и из њега произашлу моћ дугује уговору са Ђаволом, тежи ка имплементацији знања и моћи и није спреман да их се одрекне.

Оглед под насловом „Безнадежна љубав у два века француске књижевости" као да, сходно придеву из наслова, не оставља много наде за љубав, не само у два века француске књижевности, него уопште; као да из њега, у сфери размишљања о љубави, а поводом Корнејевог *Сида*, Расиновог драмског универзума, романескних светова госпође де Лафајет, Бенжамена Констана и Стендала, произлази један *антрополошки песимизам*. Љубав је или немогућа, такозвана „љубав-страст", чије евентуално остварење, покушај остварења или пут ка остварењу воде ка трагичном исходу, или је, пак, у конвенционалним браковима — нема, или се, чак и ако је брак исход романтичне љубави са препрекама, после извесног времена исцрпљује у баналностима свакодневне егзистенције. Јован Попов суверено анализира одабрана дела и нуди проницљиву аргументацију у оквирима у којима је одабрао да говори. За потребе своје расправе и њених закључака убедљиво је одабрао поједине поенте Денија де Ружмона и Ортеге и Гасета. Љубав се, међутим, у свим одабраним примерима посматра у социјалном контексту, у сфери социјалних обавеза и социјалне комбинаторике, почев од брака као друштвене институције која обезбеђује уређене односе у цивилизованим заједница-

ма, и флерта или прељубе, који те односе угрожавају, у романима госпође де Лафајет, па све до ширих, политичких обавеза према заједници политички проминентних јунака Корнејевих и Расинових драма, или до инструментализације љубави у сврхе социјалне промоције, или социјалног хира, код Стендала. У већини тих случајева и љубав-страст и брачна љубав воде ка разним видовима трагике, безизлаза или пустоши.

Када се чинови љубави процењују са становишта утилитарног морала, оног морала који омогућава опстанак уређене заједнице, љубав, разуме се, губи и тешко је срочити нешто у њену одбрану, па отуда, чини се, произлази и овај песимизам Јована Попова. Може се, наравно, рећи да ни људи ни људска љубав не постоје у социјалном вакууму и да је отуда логично посматрати их у социјалном контексту. Истина је, међутим, да су и религије, хришћанска, али и друге, погодовале у својим мистичким видовима, и многобројне филозофије љубави, и многобројни песници, стварали и створили тај вакуум, у којем се љубав у чистом стању, и као екстатични ерос, који је занос и жудња, и као љубав типа хришћанске *аґапе*, која је вишак, и преливање, давање, великодушност, у свом најчистијем виду, процењује мимо социјалних мерила и утилитарног морала, с оне стране људски процењивог добра и зла. Искуство љубави која није пуко прекорачење друштвених конвенција, него стање у којем се закорачи у неисказиву онтолошку другост, пролазно по својој природи, *ек-стасис*, другачије од уобичајене људске егзистенције, од онога што је *стасис* бивствовања, међутим, и када прође, храни биће, и штити га, чини га јачим и дубљим и бољим, и када мине, у браку или ван брака. Оно се, међутим, налази описано у другим опусима, расутим по разним временима и просторима, код Платона и неоплатоничара, код трубадура и Дантеа, код тако различитих песника као што су Лаза Костић, Рилке, Марина Цветајева... Писци којима се бави Јован Попов, напротив, воде ка песимистичним закључцима о љубави, којима се, додуше, може, бар начелно, супротставити уверење да и најмања способност да се воли, у било којем облику, друштвено санкционисаном или не, у некој мери, ипак, искупљује ругобу и зло света.

Шта рећи у закључку, по завршеном приказу огледа из компаратистике Јована Попова? Остаје, пре свега, утисак о развојној линији која произлази из претходних књига и сведочи о великом интелектуалном распону једног супериорног познаваоца књижевности, остаје утисак о методолошки и структурно јасно конципираној књизи, о остварењу испуњеном поузданим и прецизно диференцираним поетичким, књижевно-историјским и компаратистичким знањима, о огледима написаним ретко однегованим стилом. Ова књига, међутим, доноси и много више од тога — отворену, софистицирану, занимљиву, провокативну, ауторским гласом обележену и за даљи дијалог са истим књижевним делима у највећој мери подстицајну вештину *читања неизвесности*.

Зорица Бечановић-Николић

UDC 821.521:929 Tanaka K.

КАЗУО ТАНАКА
(1935—2007)

9. марта ове године у Токију је, у 71. години, преминуо велики познавалац наше средине и пријатељ, професор Казуо Танака. Био је врстан писац и преводилац, а бавио се и историјском науком.

Својим преводилачким и књижевним радом дао је огроман и драгоцен допринос ширењу српске културе у Јапану. Од младих студентских дана до последњег трена свога живота хтео је, а и успевао, да буде мост, како је говорио, између своје прве и друге домовине.

Добитник је Награде Његошеве задужбине и Награде Српског ПЕН центра за животно дело, као и Ордена Вука Караџића другог реда.

Казуо Танака је рођен 21. новембра 1935. у граду Бибаи на острву Хокаидо у Јапану. Године 1961. дипломирао је руску књижевност на Филолошком факултету Васеда универзитета у Токију. Од 1961. до 1968. боравио је у Југославији као стипендиста југословенске владе и проучавао историју византинске уметности под проф. др Светозаром Радојчићем и Гојком Суботићем. На Филозофском факултету у Београду слушао је предавања познатих професора из те области као што су Милош Ђурић и Дејан Медаковић. Док је био у Југославији упознао се са Ивом Андрићем, Мирославом Крлежом, Миодрагом Булатовићем и другим истакнутим књижевницима.

По повратку у Јапан почео је да се бави преводилачким и научно-истраживачким радом. Предавао је као наставник на универзитетима Цудађуку, Ћиба и Сока и објављивао научне радове из области књижевности и историје. Радио је и као уредник и саветник генералног директора издавачке куће Кобунша која је, по његовом избору и препоруци, издавала дела српских аутора као што су Иво Андрић, Миодраг Булатовић, академик Георгије Острогорски и др., као и више фотомонографија о Југославији.

Превео је на јапански, између осталог, *Јелена, жена које нема, Прозор, Разговор са Гојом, Госпођица, Писмо из 1920. године и друге приповетке* (*Ex ponto*, *Немири, Пут Алије Ђерзелеза, Змија, Жена на камену, Мост на Жепи* и др.), *На Дрини ћуприја* (Изводи) Ива Андрића, затим *Уста пуна земље* Бранимира Шћепановића, *Народне приповетке* Вука Ст. Караџића, *Ђурђев дан* Борисава Станковића, *Аутобиографија* Бранислава Ну-

шића, *Ако је веровати мојој баки* Десанке Максимовић и др. Превео је и песме Васка Попе, Миодрага Павловића и Србе Митровића. Године 1995. заједно са М. Сузукијем је превео и објавио фотомонографију *Хиландар* (Д. Медаковић, В. Ј. Ђурић и Д. Богдановић) као свој прилог осамстогодишњици древног српског манастира. У јуну 2003. године са Ц. Јамасакијем завршио је и објавио превод *Горског вијенца* П. П. Његоша, а готов рукопис превода *Луче микрокозма* истог аутора, још једног заједничког рада с Јамасакијем, чекао је на њега да напише Уводну студију.

Танака је, такође, један од коаутора више приручника за учење српског језика као што су *Мали речник српскохрватског језика са 1500 речи* и *Конверзација на јапанском и српскохрватском језику*. Био је члан одбора за израду *Великог српско-јапанског речника* (30.000 речи).

Танака је био веома надарен књижевник. Писао је и објављивао у јапанским часописима и новинама драгоцене есеје о културно-историјским догађајима овог поднебља, о писцима и песницима које је познавао, о утисцима са свог путовања по балканским земљама. Збирка његових есеја, која је управо сада у штампи под насловом *Балканска душа*, биће још један драгуљ у његовом књижевном опусу. Дуго се припремао да напише биографије Андрића и Његоша, које, на жалост, неће угледати светлост дана. Смрт га је прекинула у том настојању.

Подизање научног подмлатка је била стална преокупација проф. Танаке. Својим преданим радом са младим јапанским научницима и студентима успевао је да њихово интересовање усмери ка култури наше земље. С пажњом је пратио развој младе јапанолошке студије на Филолошком факултету у Београду. Поклонио је библиотеци јапанског и кинеског језика на Катедри оријенталистике велик број јапанских књига, пажљиво одабраних из своје личне библиотеке. За време санкција Уједињених нација, кад нам је и културна сарадња забрањена, са пријатељима је основао Награду Сакура за најбољег студента јапанског језика и књижевности и сваке године ју је додељивао студенту генерације којем је ускраћена стипендија јапанске владе. Све то показује с колико љубави се Танака опходио према младима, који су спремни да у потрази за новим сазнањима пређу преко моста који је упорно градио.

Хирошши Јамасаки-Вукелић

UDC

СКЕРЛИЋЕВ ИСТОРИЗАМ — ВЕК ПОСЛЕ

Горана Раичевић

САЖЕТАК: У раду се разматра Скерлићева идеја о промени у историји књижевности, а начело реакције и смењивања стилова и епоха по супротности упоређује се са његовим варијацијама у схватањима Хајнриха Велфлина, Виктора Шкловског, Ханса Роберта Јауса и Стенлија Фиша.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја књижевности, теорије историје, промена, Богдан Поповић, Јован Скерлић, ренесанса-барок, руски формализам, естетика рецепције, критика заснована на читалачкој реакцији

Историја се одвија у антитезама, она „дише”.

Теодор Адорно

Све оне који се данас на овај или онај начин баве изучавањем српске књижевности, а нађу се у ситуацији када треба размотрити саме почетке модерне критике и историографије са почетка 20. века — очекују, углавном, два искушења. Наиме, имајући пред собом две гигантске, али и по начелу супротности саздане индивидуе које су овај почетак обележиле својим именом и радом, Богдана Поповића и Јована Скерлића, савремени књижевни историчар или критичар — следећи властито осећање или можда изграђену теоријску мисао — интимно (ако не и јавно) опредељује се за једнога од њих зато што то значи опредељење за један од двају универзалних модела приступања књижевним делима која, иако варирана и индивидуализована, сусрећемо у целокупној историји теоријске књижевне мисли. Друго искушење које нас вреба је да се са страшћу упустимо у оповргавање неких од њихових судова који нам се данас чине потпуно непримерени и „грешни”, тако да доводе у питање саму суштину књижевности. Ово друго углавном је резервисано за Скерлићеве оцене српских књижевника и њихових дела. О како и данас боле његове критике Бранковог сензуализма, Лазаревићеве „патријархалности”, Дисовог „лажног” езотеризма. Сетимо се само Црњанскових жалопојки да је у његовој младости цео српски романтизам проглашен за доба алкохоличарско — што је став иза којег се назирала Скерлићева сенка.

Намера овог рада, међутим, није да се опредељује за једног од двојице критичарских патријараха: за аристотеловца Богдана Поповића, који је веровао у миметички принцип у стварању, који садржи правилности и обрасце које је исто тако могуће подражавати, за естетичара и формалисту који је књижевност издвајао од других друштвених феномена, бранећи њену самосталност у складу са „десничарским" схватањем уметности пријемчиве само одабранима. Нити за Скерлића за којег књижевност није одраз неких вечних, непромењивих естетских категорија о којима се пишу теорије, него израз „народног духа" који влада у једном времену, Скерлића „левичара" за којег је права уметност разумљива свакоме. Нећемо полемисати ни са неком од многобројних Скерлићевих лоших процена. Оно што нас овде занима је да из савремене перспективе — имајући у виду сва глобална кретања која су обележила теоријску мисао о књижевности у 20. веку — сагледамо колико су Скерлићеви погледи и путеви саобразни са оним што се догађало после њега. Тачније речено, интересује нас који се од два дијаметрално супротна начина превладавања позитивизма — а које је неспорно уочљиво и код Богдана Поповића и код Јована Скерлића — данас чини више оправдан и примерен. Јер, иако је Скерлићу до дана данашњег врло често наметана етикета позитивисте, треба бити поштен (ако објективни не можемо бити) и признати да је он био итекако свестан свих мана позитивистичког метода. То је млади повратник са западњачких интелектуалних мека у својој просветитељској мисији у властитом народу показао већ у свом приступном предавању на Великој школи 1901. године, којем је дао наслов „Догматичка и импресионистичка критика". У овом тексту Скерлић се јасно дистанцира од двају опозитних и доминантних приступа књижевности, са којима је у Швајцарској и Француској имао прилике да се упозна, и покушава да пронађе неки трећи пут којим би требало да крене не само он сам него и књижевна критика, односно проучавање књижевности уопште.

Предочавајући публици пре свега позитивистичке методе у проучавању књижевних дела, Скерлић критикује Бринетјера и његово „ауторитативно", „апсолутно" преношење Дарвинових и Спенсерових еволуционистичких принципа из природних наука, које се баве материјалистичким законима света, на једну духовну сферу, али и Тенове теоријске постулате о „спољним узроцима" књижевног дела, те нарочито његову „манију за упрошћавањима и уопштавањима"[1] која су му послужила да чињенице из стварности уклопи у своју теоријску конструкцију, претварајући човека „у теорему која иде".[2] У оваквим покушајима страдају најпре оне неидентичности, јединствености и аутохтоности великих аутора и великих књижевних дела. „Његова теорија", закључује Скерлић поводом Тена, „одбацује пишчеву индивидуалност и унутрашњу вредност дела, а дело сматра само као један документ за објашњење једне епохе."[3]

---

[1] Јован Скеллић, *Критике* (Српска књижевност у 100 књига), Београд — Нови Сад 1971, стр. 12.

[2] *Исто*, стр. 12.

[3] *Исто*, стр. 12.

Управо је поводом Тена овај апостол српске критике и утемељивач модерне историје књижевности изрекао једно од својих начела које су истраживачи најчешће наводили и називали Скерлићевим *витализмом*, свалivши на њега — као на једну од вредносних категорија од којих је овај поклоник прогреса полазио у својим тумачењима књижевности — тежину свих оптужби за неке од најчувенијих критичких промашаја с почетка 20. века.

> И највеће и најгенијалније филозофске и научне теорије редом су падале јер је живот и сувише сложен и сувише пространа, да би се дао закључати у празне формуле.[4]

Скерлић у истом тексту, међутим, не пропушта да укаже и на заблуде импресионистичке критике, која је, супротстављајући се позитивизму као методу и погледу на свет, вративши достојанство индивидуалном настојању, индивидуалној визији, ипак пропустила да запази „социјалну страну уметности", онај њен садржај који нам дозвољава да јој се дивимо и деценијама и вековима након њеног настанка, који нам буди осећања идентификације или бар препознавања, ону суштину која се дотиче неких универзалних питања човечанства. Солипсистичка заблуда критичара који поводом Шекспира, Расина, Паскала, Гетеа, хоће да говори искључиво о себи и сматра то могућим, није међутим спречила Скерлића да импресионистичкој критици искаже своје симпатије због њене „скромности" и „осећања релативности"; штавише он јој признаје да је „много ближа истинској науци но њена охола и самоуверена супарница".[5] Релативизам о којем Скерлић говори, појашњавајући га тезама од којих импресионисти полазе, произилази заправо из нечега што су и наш критичар и импресионисти могли да пронађу у позитивистичком историзму у којем се књижевно дело сагледава као саобразно времену и месту у којем је настало.

Скерлића је у суштини оправдано називати позитивистом само утолико што је он од овог данас „озлоглашеног" приступа књижевности преузео оно што је у њему било најбоље — његов *историзам*, одбацујући са друге стране нешто што је и поред оштрог супротстављања позитивистичком приступу (можда вођен мотивом да непријатеља треба побеђивати његовим оружјем) сачувала готово целокупна формалистичка и стилистичка реакција у 20. веку — а то је идеал *научности* у проучавању књижевности, т. ј. проналажење тзв. научног метода. Одбацујући, наиме, механички успостављене узрочно-последичне везе књижевног дела са контекстом у којем је настало или даље живи, прогласивши га аутономним „артефактом", формалистима је остајало да се баве само једним: језиком као књижевним медијумом, а тај филолошки, лингвистички критеријум — у основи и најчешће потпуно аниторијски — постао је нов научни идеал у проучавању књижевних феномена.[6]

---

[4] *Исто*, стр. 13.

[5] *Исто*, стр. 17.

[6] Критички рад Богдана Поповића може се посматрати управо у светлу стилистичких анализа које су у европској и америчкој „науци" о књижевности превладале у првој

Скерлић се, као што се из поменутог текста посебно види, није безрезервно препустио вери у научна објашњења уметничких дела. Став да „критика стоји на среди између уметности и науке", да се „у исти мах ослања и на разум и на осећање" и да је због тога „и питање чињенице и питање укуса"[7] чини се у први мах као умерен, компромисан и у суштини небитан као теоријско полазиште. Међутим, изгледа да је управо пут којим је Скерлић дошао до ове тезе (која се и данас не може оспорити) исти онај пут којим је овај повратник са Запада мисионарских амбиција дошао до оригиналне грандиозне грађевине у коју се претворио његов подухват сагледавања историје српске књижевности. Уместо да се окрене некој универзалној Естетици као универзалном арбитру лепог, или да настоји да самерава истине према неком апсолутном принципу, Скерлић се приклонио једном релативистичком тумачењу људских сазнања која служе човеку у једној пролазној и развојној фази његовог историјског развоја, која учествују у обликовању идеја и сензибилитета те епохе, и која ће у једном тренутку сменити један сасвим другачији, опет врло „људски", поглед на свет:

> Најзад, апсолутна истина и не постоји, она је само конструкција нашега духа, један висок идеал коме ваља тежити и управљати све напоре и борбе покољења. Постоје само пролазне, релативне, делимичне, човечанске истине. И сама математика тачна је у односу према нама, јер и бројеви и линије зависе од времена и простора који изван нас немају ничега реалног. Стари софисти, који су много више вредели но глас који им је остао, учили су да је „човек мера свију ствари", и њихово учење, са извесним променама и допунама, постало је једна од највећих идеја нашега доба: *релативност људских сазнања*.[8]

Ове речи данас звуче врло модерно, тако да се чини да оно што су наши критичари називали Скерлићевим витализмом није ништа друго до форма филозофског прагматизма у знаку којег је окончан 20. век у светској филозофској и књижевнотеоријској перспективи. Инсистирање на витализму увек је бацало у засенак једно другачије могуће тумачење Скерлићевих начела као прагматичара, односно антитеоретичара, које нам се намеће као сведоцима бурних „антитеоријских", или чак „антифилозофских" интелектуалних протеста као видова једне нове „субјективне" парадигме у 20. веку.

Као и савремени филозофи прагматисти, Скерлић верује да теорија не може да мења праксу нити да њоме управља, него да јој је вредност ограничена на трајање прагматичних функција које им се и које никада нису вечите. Променљивост човековог мишљења, његовог схватања живота, животних феномена, естетских категорија, променљивост људских *идеја* у свету — основни су постулати Скерлићевог начина поимања књижевности. То што није детаљно и исцрпно писао о теоријским схва-

---

половини 20. века. Било би занимљиво поређење Поповићеве теорије „реда-по-ред" и метода „close reading" америчке нове критике, као и његове „афективне стилистике" са психолошком теоријом вредности А. А. Ричардса.

[7] Јован Скерлић, *цит. дело*, стр. 7.

[8] *Исто*, стр. 4.

тањима од којих је полазио (а ако се има у виду и његов однос према теоријама уопште), не чини од Скерлића лошијег теоретичара. Па ипак, у нашој књижевнокритичкој историографији уврежено је управо мишљење да аутор *Историје нове српске књижевности* није био велики теоретичар, па ни теоретичар историје. Наши савременици потрудили су се да укажу на неоригиналност и маргиналност идеја, које је, како се обично тврди, овај Европејац по образовању „некритички преузимао" од својих француских учитеља. Ипак, склонији смо уверењу да Скерлићева неоригиналност није била епигонска, нити да је његов еклектицизам био површан и пригодан. Он је на школовању био изложен утицају и многих других, другачијих теорија и идеја са којима се сусретао. Могао се рецимо приклонити беновско-поповићевској експерименталној естетици (о којој такође као о једном могућем излазу из позитивистичко-импресионистичког круга говори у излагању о догматској и импресионистичкој критици), која истражује „под којим се психолошким законима јављају поједине књижевне емоције"? Скерлић је највероватније прихватао оне идеје које су биле његов избор по сродности, које су одговарале његовом сензибилитету и основим полазиштима када је о проучавању књижевности реч. Отуда не можемо рећи да је њихово транспоновање имало вид механичке примене, него, радије, да је у размишљањима о књижевности са којима се сусретао (а у то време једине вредне подстицаје могао је да види ван граница сопственог језика) Скерлић добио неку врсту „инспиративне матрице" која му је помогла да се снађе у хаосу емпирије, да сагледа и систематише једну дотада скоро аморфну или, ако не такву, оно бар по суштински за књижевност неиманенетним критеријумима систематизовану грађу. Ми ћемо се овде укратко осврнути на неке од ових идеја јер верујемо да су управо оне допринеле ономе што је најпрецизније формулисао професор Светозар Петровић када је Скерлића назвао човеком „на чије очи још увијек сви углавном видимо повијест српске књижевности".[9]

Мада ову чињеницу ни у ком случају не треба тумачити као знак Скерлићеве непогрешивости, не треба заборавити ни то да се, чак и када се примене корекције, то и данас чини „у односу према Скерлићу". Ту врсту базичности, модела, односне тачке према којој се у проучавању историје српске књижевности одређујемо, постигао је Скерлић свакако примењујући на домаће стање називе епоха и стилова који су се препознавали и дефинисали, према заједничким унутарњим обележјима, у европским књижевностима. Међутим, понављамо, није се радило о некаквом механичком преношењу. Скерлић је имао моћ, историјски осећај, да пластично и уверљиво реконструише дух једне епохе. Успеха у томе имао је између осталог и због пасионираног интересовања за скуп идеја које доминирају једним добом, једном епохом, као и за узроке њиховог појављивања односно нестајања и смењивања другима. По речима Слободана Јовановића, Скерлић се, будући „идеалист на дну душе... интересовао за оне колективне идеале, митове, који друштво у његовом

[9] Светозар Петровић, *Природа критике*, Загреб 1972, стр. 184.

развитку руководе и који пре или после савлађују све материјалне сметње овог остварења".[10] Тај „социјални идеализам", како га назива Јовановић, дакле начело приказивања историје идеја у друштвеном контексту, можда је био онај полазни принцип захваљујући којем су стилске епохе под Скерлићевим пером постајале тако „живе" и „пластичне". Оне у Скерлићевој визији нису никада биле само то, него афективно обојен вид духовног живота српског народа у одређеним друштвеним и историјским условима. „Проучавајући идеје по њиховом социјалном дејству" — описује Јовановић свога савременика — „са ретким тактом је погађао њихов осећајни тон, јер у свим тим идејама које су утицале на публику, мишљење је било повезано са много осећања."[11]

За обликовање и реконструкцију ових епоха,[12] али и за њихову периодизацију, за начело њиховог смењивања, била је по нашем мишљењу од пресудног значаја идеја која се односи на једно од најважнијих питања теорије књижевне историје, а то је питање *историјске промене*, начина и начела по којима се та промена одвија. Начин на који је Скерлић покушао да реши загонетку смењивања књижевних епоха није, додуше, био ни нов ни оригиналан. Наши критичари који су писали о Скерлићу и његовом методу прелазили су олако преко ове наоко безначајне „позајмице" и због њене сведености, схематичности која се не може адекватно применити на сложени комплекс књижевних чињеница. Полазећи од схватања да су понекад и сасвим „мале" и наоко безначајне идеје зачетак великих визија, покушаћемо да сагледамо како је једна од њих, као оријентир и путоказ, Скерлићу помогла да сагледа српску књижевност на начин који ће га почетком 21. века чинити много савременијим и од рецимо његовог учитеља и савременика Богдана Поповића.

У предавању које је одржао 10. децембра 1910. године у Друштву за српски језик и књижевност на тему „Подела нове српске књижевности на периоде" Скерлић каже:

> Најбољи начин да се среде књижевни појави и да се групишу књижевни радници, — то је истаћи главне идеје једнога времена, истаћи оно што је писцима мање или више било заједничко. *Закон ритмичности* у књижевној историји од пресуднога је значаја: књижевност у својој целини клати се као клатно шеталице од лева на десно и од десна на лево, од периода у којима влада разум до периода у којима влада осећање и обратно. Ма како да је наша књижевност млада и још неразвијена, ипак се у њој могу спазити и обележити одређени интелектуални и књижевни правци, са свима преливима и прелазима.[13]

---

[10] Слободан Јовановић, „Јован Скерлић као историчар", *Из историје и књижевности* I, Београд 1991, стр. 701.

[11] *Исто*, стр. 702.

[12] Као што је познато, Јован Скерлић је нову српску књижевност поделио на пет раздобља, од којих су три (рационализам, романтизам, реализам) названа према стилским и идејним одликама епоха кроз које је пролазила и већина европских књижевности. Прелазно раздобље између рационализма и романтизма Скерлић је назвао описним термином „Од рационализма ка романтизму", а описног је карактера и назив њему савремених кретања формулисан као „Данашња књижевност".

[13] Јован Скерлић, *Писци и књиге I* (Сабрана дела Јована Скерлића), Београд 1964, стр. 45.

Ова, рекло би се, симплификована идеја о промени, дочарана сликом клатна које се креће од пола разума до пола осећајности, није дакако оригинална, него је наш историк преузео од свог лозанског професора Жоржа Ренара, што се да видети и из приказа Ренарове књиге *Научни метод књижевне историје*, који је Скерлић писао још у Лозани 1900. године. Књижевни историчар, преноси Скерлић Ренарову тезу, треба да излаже књижевна факта са три различите тачке гледишта: у простору, у времену и наизменичном развићу, да у датом тренутку опише одлике једне књижевности, да опише њене односе са другим феноменима и да „пошто најопштије посматрање констатује да та књижевност није иста за сто, тридесет, десет година", одговори „откуда и зашто то мењање?"[14] Промене у књижевности тесно су везане са променама у друштву. Промена је „нужност" и „закон живота". А промене једне књижевне епохе у другу дају се, по Ренару и Скерлићу, свести на два принципа: „једна епоха произлази из раније *реакцијом и развијањем*".[15] Овај принцип промене заснован на наизменичном смењивању супротности, који је био неизбежан чинилац Спенсерове еволуционистичке теорије, коригован је на крају веровањем које су делили и Скерлић и Богдан Поповић, а које је чак било и пресудно за оно што им је и поред свих разлика било заједничко. Вера у прогрес која је била у корену њихових педагошких аспирација није дозвољавала да се смењивање књижевних епоха сведе на промену без квалитативног предзнака — она је увек морала да иде ка вишим нивоима, да значи усавршавање, еволуцију. Зато је такво кретање представљено спиралном путањом која је заменила слику шетајућег клатна. Пут који књижевност пролази „личи на оне планинске стазе које се вијугају као змија; када се човек пење њима, изгледа му да се непрестано враћа на исто место, док се у ствари све више и више приближава врху".

Данас је углавном идеја о прогресивном развијању књижевних стилова и врста замењена идејом о „алтеритету", који губи вредносни предзнак у односу на књижевне појаве које му претходе или следе. Али, питање књижевне промене чини се да и даље представља једно од најтежих питања теорије књижевне историје, на које чини нам се ни данас није дат адекватан одговор. Чак и ако нам ово решење које је Скерлић преузео од Ренара, а овај опет из позитивистичке историјске традиције (али и идеалистичке хегеловске филозофије), чини сувише поједностављено и теоријски безначајно, само летимичан поглед на неке друге покушаје да се до решења овог проблема дође показаће да ни 20. век, са својом антипозитивистичком побуном и њеним превладавањем, није успео да дође до много оригиналнијих, радикално другачијих решења. Осврнућемо се само на неке које сматрамо најиндикативнијима.

Најпре поменимо случај Хајнриха Велфлина, историчара уметности који је покренуо проблем барока у уметности, преносећи га уједно и на

---

[14] Јован Скерлић, *Писци и књиге VI* (Сабрана дела Јована Скерлића), Београд 1964, стр. 200.

[15] *Исто*, стр. 208.

књижевност, а који се у теоријама књижевности наводи као модерни настављач теорије о опозитним стилским системима. (Поред Шилерове поделе на наивно и сентиментално песништво, разликовања класичног и романтичног код браће Шлегел и Ничеовог аполонијског и дионизијског у песништву, говори се о Велфлиновој подели на ренесансу и барок као о два основна стилска типа који се у историји уметности непрестано смењују). Формулишући пет основних супротних особина које карактеришу ова два супротна стила и поступка у својој веома утицајној књизи из 1915. године *Kunstgeschichtliche Grundbegrife*,[17] Велфлин је успоставио једну шему историјског развоја уметности која умногоме подсећа на Скерлићево начело смењивања епоха по начелу двају супротних принципа — разума и осећања. Иако у овој књизи немачки историчар уметности то не каже јасно и експлицитно, данас су нам као сведочанство о оваквим размишљањима остале недоумице изражене у његовом првом делу *Ренесанса и барок* (*Renaissance und Barock*), насталом чак четврт века раније (1888). У овој књизи Велфлин наговештава идеје којима ће касније покушати да формулише једну нову „унутрашњу" историју уметности, иако са још увек јасно видљивим страховима од симплификација које би из тога могле да произиђу. Колебајући се у проналажењу узрока промене, он налази једно „иманентно" и једно „контекстуално" решење: један је, како каже, „закон губитка осетљивости", када дође до замора осећаја за форму, а други, који назива психолошким, јесте последица промена у људском постојању, тако да сваки стил бива у суштини израз свог времена. Велфлин, међутим, наглашава да без обзира на претпостављена начела и даље остаје нејасно како нови стил заиста настаје. Идеја која му се намеће, а која му изгледа сувише једноставно, плаши га својом „схематичношћу" која је отвара за свакојака поједностављивања:

> Једино решење, *коме тешко да би неко прибегао* (курз. Г. Р.) било би у томе да се нови стил објасни *као нужна реакција на стари*. Тиме би се на хегеловски начин доспело до развоја у којем је супротност покретачки моменат. Само, историја уметности би се једва уклопила у ту конструкцију, док би над чињеницама било почињено насиље на сличан начин као и у случају када би историју филозофије требало протумачити на основу међусобног односа појмова у апстрактном мишљењу.[18]

Питање промене, дакле, код раног Велфлина остало је ипак недоречено и тек ће књига која говори о једном ритму смењивања у европској историји уметности, о ритму који се не представља као правилан, а стилови, односно епохе, најмање као кохерентни и симултани периоди уметничког развоја, коначно афирмисати идеју коју је Скерлић симболично приказао сликом клатна.

---

[16] *Исто*, стр. 210.

[17] У преводу Марије Ђорђевић: *Основни појмови историје уметности*, Сарајево 1965.

[18] Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок*, Сремски Карловци — Нови Сад 2000, стр. 81.

Други наш пример узећемо из школе руског формализма, једне од ретких формалних теоријских школа која је схватала проблемске аспекте књижевности у дијахронијској перспективи, која је, попут Велфлина, такође желела да конструише једну „унутрашњу", иманентну историју, независно од контекстуалних оквира, овог пута историју књижевности, код које се исто тако уочавају веома слични покушаји дефинисања еволутивних промена по принципу супротности. Обнављање књижевних форми, замену аутоматизованих поступака новима, перцептибилнима, захтева, у концепцији Шкловског, сама природа књижевности.[19] Иако формалисти схватају књижевну еволуцију као апсолутно аутономну у односу на развој осталих облика духовне делатности, принцип смењивања књижевних форми може се овде дефинисати потпуно истим принципом — принципом *реакције на аутоматизацију уметничких поступака* — који се у најубедљивијем виду указује као *онеобичавање супротно постојећим очекивањима*. И касније исправљање симплификоване схеме теоријом о канонизацији млађих, споредних књижевних врста и жанрова не може да засени основну и покретачку идеју овог покушаја да се на принципу реакције и контраста образложи једна иманентна теорија књижевне историје.

Ханс Роберт Јаус, немачки историчар, заговорник такозване естетике рецепције, указује на слабости овакве формалистичке теорије еволуције тврдећи да „пука супротност или естетичка варијација нису довољне да би се објаснио развој књижевности, да питање о правцу мењања књижевних форми остаје без одговора, да иновација сама за себе још не чини уметнички карактер и да се однос између књижевне еволуције и друштвене промене не брише пуким негирањем".[20] У намери да историју књижевности врати у друштвени контекст, али сада у светлу у којем промене у књижевним стиловима и раздобљима доживљавају читаоци, називајући ово становиште „естетиком рецепције" — Јаус у ствари жели да се одвоји од старог позитивистичког метода усредсређеног на питања настанка и продукције. Али, чак и тада када се новина не схвата више као „замор форме" него као резултат промена социјалноисторијских констелација које подразумевају промене читалачке „осетљивости", или како то Јаус каже „естетичке дистанце", као растојања између датог видокруга очекивања и појаве новог дела, ни овде не наилазимо на неко радикално ново решење проблема смењивања стилова и епоха и у историји књижевности. Ново у естетици рецепције опет долази као одговор, реакција, али сада се уместо реакције старе форме на нову, одговара на постојећи читалачки хоризонт очекивања, док промена значи његово пробијање и превазилажење.

Амерички пандан овој теорији, тзв. критика заснована на читалачкој реакцији, која се касније, следећи историзам као своју нужну консеквенцу, развила и преточила у чист прагматизам (који је опет уз подршку америчких деконструкциониста, преузео сва главна питања којима се бавила филозофија у ширем смислу), о историјској промени говори

---

[19] Владислава Рибникар Перишић, *Руски формализам и књижевна историја*, Београд 1976, стр. 47.

[20] Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецепције*, Београд 1978, стр. 74.

на начин који се не разликује много од поменутих. Овог пута проблематизовано је питање промене става критичара према неком делу из прошлости. Тако за Стенлија Фиша, једног од главних представника ове филозофске доктрине, до промене увек долази у некој врсти опозиције према старој интерпретативној стратегији, уз примедбу да је, иако реторички увек представља раскид са старом, нова интерпретативна стратегија у ствари од ње одлучно зависна, јер се у односу на њу одређује. Додајмо, баш као што се ми данас одређујемо у односу на Скерлићеве судове.

Како се да видети из ових примера који показују како су се теоријским питањима духовне историје у 20. веку, односно проблемом промене, бавили с једне стране они теоретичари који су инсистирали на унутрашњим односно формалистичким историјама уметности и књижевности, а са друге они који су се у својим књижевноисторијским истраживањима враћали оквирима ширег друштвеног контекста, видимо да су и сви нови покушаји решавања овог проблема донели мало тога новог. Чак и кад се принципу смене по реакцији и супротности приговарало на поједностављивању и схематизму, и поред свих неизбежних корекција које су се у први мах тицале указивања на комплексност и некохерентност диференцираних епоха, и формалистичка и контекстуалистичка решења сводила су се мање-више на једно исто. Наравно, овом тврдњом не желимо да преувеличавамо значај Скерлића и умањујемо значај поменутих аутора и школа у координатама светских теорија уметности и књижевности, него да укажемо да је и наш историчар и критичар био на трагу истих проблема и да се суочавао са истим питањима као и много чувенији европски ауторитети. То нам, верујемо, даје за право да на ову Скерлићеву перспективу не гледамо као на штетне резидууме једног превазиђеног позитивизма, него као на један од кључних параметара, носећих стубова на којима је саградио свој историјски систем, или да будемо мање претенциозни, своју историјску причу. А управо је та прича оно што представља гигантски корак даље од свих дотадашњих историја књижевности рађених по систему пуког хроничарског бележења писаца и књига, са периодизацијама у којима сегменти носе наслове: прво, друго, треће доба, а за чије се границе опет узимају догађаји који у суштини немају много везе са самим књижевним феноменом. Поделивши своју *Историју нове српске књижевности* на пет периода, епоха, према доминантним идејама, осећајности, или, гадамеровским језиком речено, специфичним предразумевањем људи њима захваћеним (Рационализам, Од рационализма ка романтизму, Романтизам, Реализам и Данашња књижевност), Скерлић је први пут у нашим књижевним изучавањима дао своју визију историјског значења књижевних догађаја у контексту — значења које је суштинско већини историјских приступа, а које се састоји од приче како је до тога дошло и које су њихове последице.

* * *

Данас, на почетку 21. века, када историјска парадигма чини се ипак превладава, будући да се у свим подручјима човековог духовног ангажовања опажа склоност ка историјском схватању појава и догађаја у свету,

чињеница на коју је Скерлић упућивао пре једног столећа — да је свако људско знање исторично — данас се чини много очигледнијом. Другим речима, ми смо данас свесни чињенице да значење догађаја у прошлости (па и оних у области књижевности), али и у садашњости, измиче трајним дефиницијама. Наша позиција у садашњости, властита укорењеност у историју, даје нам за право да превредњујемо судове које смо наследили из прошлости, да се присећамо неких заборављених писаца, да волимо оне за које њихови савременици или критика нису имали много похвалних речи. Овакви случајеви закаснеле позитивне рецепције покрећу питање авангардне или чак револуционарне природе уметности, која претходи променама у општој духовној клими (или их чак предводи) и доводи до појава које је Ханс Роберт Јаус називао пробијањем хоризонта очекивања. Поставља се питање да ли је и сам Скерлић био суочен са оваквим појавама и да ли се радило о одлучујућем чиниоцу код погрешних процена писаца-савременика које су вредност његових критичких подухвата поставили испод историјских? И ако има и зрнца истине у томе да је великог „кротитеља историје" историја превазишла и да се у том свом кретању нашла ван Скерлићевих спознајних и сензибилних домашаја, нудећи му нове, њему неразумљиве кодове кроз нове облике уметности, његове грешке данас нам се откривају пре свега као последице једног доследно спровођеног става примеренијег историјским истраживањима него критици савремене књижевне продукције. Полазећи од једног у основи романтичарског критеријума — *искрено проживљеног осећања* — као основне вредности поезије, Скерлић је себи давао за право да критикује „копирани", „подражавани", „увезени" песимизам Ракића, Пандуровића, а нарочито сомнамбуларне Дисове визије. Бити веран себи и искрено певати за Скерлића је значило црпети из властитих „расних" извора који су давали елементарну снагу једном Алекси Шантићу и Вељку Петровићу. Тек у критици друге Пандуровићеве збирке *Дани и ноћи* отворило се за Јована Скерлића „истинско песничко Ја" и за оне „тамне, неопредељиве осећаје субконсцијентних стања",[21] која су домаће „декаденте" могле да ослободе оптужаба за плагијаторство. Правило *историјске укорењености* изневеравано је пред Скерлићевим очима правилом *уметничке искорењености*, чије размере и домете овај одани слуга прогреса није могао да осети ни предвиди.

Због етичког принципа према којем се управљао у својој критици прозних записа Исидоре Секулић,[22] Скерлић је осуђиван као позитивиста који нарушава аутономност књижевности „спољашњим" мерилима. Радило се заправо о једном од парадигматичних историјских „сударa" уметности и живота, када ужас стварности доводи у питање све осим усредсређености на властито укидање. Међутим, то није било и једино Скерлићево етичко опредељење. Ово друго, за разлику од случаја „Главобоље" и *Сапутника*, донело му је поштовање које му је у неколико на-

---

[21] Јован Скерлић, *цит. дело*, стр. 164.

[22] Ради се о познатој Скерлићевој критици Исидориних *Сапутника* из 1913. године: *Две женске књиге*, Ј. Скерлић, *цит. дело*, стр. 395—405.

врата изразила чак и сама Исидора, додуше тек после његове изненадне и прерane смрти.[23]

Скерлићев свет релативних вредности, који је, као и наш данашњи постничеовски свет, остављен без сваког метафизичког упоришта и ослонца, без апсолута и вере у коначну истину, предочио нам је једну прилично језовиту могућност да се све на свету може доказати и оповргнути. Иако се позивање на *истину као аргумент*, насупрот *истини као ауторитету*, указује као једно од утешних решења, чини се да се разлика између уверења и демагогије открива јасније тек у историјској перспективи, у којој се много јасније сагледава да се одлука између две крајности у великој мери тиче *индивидуалне одговорности и личног етичког избора*. У том светлу се доследност сопственим уверењима, онако како се она очитовала код Јована Скерлића, указује као вредност достојна највишег уважавања, чиме коначно постају објашњива и признања која су долазила од људи са радикално другачијим ставовима и погледом на свет.[24]

Скерлић нам отуда данас изгледа много савременији, ближи него што га је домаћа књижевна критика и историја хтела да покаже, не само због сличних историцистичких тумачења човека и његових сазнајних и естетичких подухвата, него и пре свега зато што смо — спознавши да се у том смислу питање истине налази коначно у области личног етичког избора — могли да схватимо да нас он никада није „лагао", делујући са позиције уверења а не ауторитета који је неспорно имао. Тек са тим сазнањем могуће је заиста схватити његову величину, пред којом стојимо с поштовањем и која нас учи како да се данас боримо за своје истине.

---

[23] Три записа Исидоре Секулић о Јовану Скерлићу: један по његовој смрти из 1914. и два о десетогодишњици — из 1924. године сведоче о томе колико је једна изузетна личност, каква је била наша најобразованија књижевница 20. века, умела да разуме и види другог великог човека, упркос томе што је доживела да тај човек њеном делу упути озбиљну критику. Епифанијски узвик којим се завршава њен текст „На гробу Јована Скерлића": „Скерлићу, наш Скерлићу, неумрла, млада, дивна, снажна Наша Мисли, *ave*!" (*Из домаћих књижевности I*, стр. 78) један је од најузвишенијих тренутака у српској књижевности. Са друге стране, не треба заборавити овом приликом ни то како је ова списатељица пола века касније доживела једну другу критику, као ни катастрофалне последице које је ова критика изазвала.

[24] Чак и Милош Црњански, који Скерлићу никада није опростио негативне судове о српском романтизму, у свом осврту на послератну књижевност, сећањима која су 1929. излазила у *Летопису Матице српске*, на питање „шта би било да је Скерлић живео још и у времену од 1919. до 1929" одговара: „што се мене тиче... било би боље". Жалећи за његовом животворном енергијом, видевши га чак „као кулу" на путу послератне књижевности, Црњански верује да би се у тој „тешкој борби с њим интенције те књижевности" мање „деформисале, угушиле, него на мукама, ван борбе, с мајсторском празнином, подметнутом од других". У бурној борби „старих" и „нових" Милош Црњански очигледно није налазио достојног противника, али оно што му се у истом тексту „чини нарочито изгубљеним, то је његова (Скерлићева, прим. Г. Р.) жеља расног спокојства, примања наше интелектуалне судбине" (М. Црњански, *Есеји и чланци I*, Београд 1999, стр. 90).

Gorana Raičević

SKERLIĆ' HYSTORISM — AFTER A CENTURY

S u m m a r y

The author of the paper tries to perceive theoretical thought of Jovan Skerlić and his views concerning literary history and historical change in the perspective of the solutions stem from different European theories from 19th and especially from 20th century. Presenting Jovan Skerlić as the first modern literary historian in Serbian literature, the author tries to show which ideas had helped him to build his masterpiece work — *The History of Modern Serbian Literature* (1914) as well as to point out especially his conception of change which she recognizes also in the theories of Heinrich Wölflin, Viktor Šklovski, Hans Robert Jaus and Stanley Fish.

UDC

ЛЕОВЧЕВЕ МОНОГРАФИЈЕ О СРПСКИМ ПИСЦИМА XX ВЕКА

Радован Вучковић

САЖЕТАК: У тексту су анализиране Леовчеве монографије о српским писцима XX века. Истакнуте су сличности и разлике међу њима, између осталог и то да се у монографијама о Андрићу и Црњанском говори о једном сегменту њихових остварења, док су дела М. Настасијевића, Ј. Дучића и И. Секулић приказана у целини.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: критика, монографија, портрет, традиција, филозофско-психолошки метод, реализам, континуитет

Пола века трајала је књижевно-критичка делатност Славка Леовца (1929—2000). Он је први из своје генерације почетком педесетих година објавио књижевне осврте и есеје, а пред смрт је изашла и његова последња књига *Три знаменита српска песника*. У том полувековном периоду стварања Леовац је писао о већини истакнутих српских писаца. Писао је о њима као критичар, као теоретичар и историчар књижевности, настојећи да представи њихово укупно дело, али и да размишља о његовим особеностима и вредностима. Оно што је Леовчево мишљење о књижевности чинило специфичним свакако је озрачење, у његовој медитацији и стилу, које је долазило из класичне грчке и римске старине, чији је познавалац био. Студирајући, наиме, код Милоша Ђурића, Леовац је своје знање о изворштима европске књижевности и културе унео у своје целокупно књижевно-критичко дело. Само је једна његова књига, урађена прво као докторска дисертација, *Хеленска традиција и српска књижевност XX века*, наглашено компаративистичка. У осталима, поготову у раним есејима, античка мудрост уграђена је у само ткиво текста, а огледа се и у приступу теми, у позивању на одређене идеје и поетске максиме, у настојању да се хармонија истакне као идеал. Уткана је та мудрост и у Леовчева најпознатија монографска дела: *Портрети српских писаца XIX века*, *Јован Дучић*, *Приповедач Иво Андрић*, *Књижевно дело Исидоре Секулић*, *Романсијер Милош Црњански*, *Момчило Настасијевић*.

У раним делима, а и у књизи *Трактат о књижевности*, Леовац се бавио проблемима књижевности, особито поезије и критике. У теоријским есејима из тих књига (*Мит и поезија*, *Критика и креација*, *Метаморфозе*) Леовац је изложио властите погледе на књижевност. Посебно

му је било стало да назначи контуре критике коју је сам настојао да негује. Хтео је да критику ослободи искључивости и да јој наметне тон одмереног размишљања о делу и писцу које би избегло строге и аподиктичне судове. У есеју „Страст и женерозитет критичара" одбацио је грубог просуђивача писаца и дела и заложио се за критичара истанчаног духа и укуса, културе, обимне ерудиције и богатог искуства. А то је значило да критичар мора да буде „приправан да се спусти у те пределе у којима људска нога ретко гази и, ако пролази, онда с много досаде". И заиста, у есејима и освртима о савременицима Леовац се не залеће, не даје оштре судове. Пре би се могло рећи да описује анализирана дела са ноншалантном одмереношћу и суд о њима садржан је у само приказу појединости књижевне творевине и писца.

Леовац је и као критичар и као историчар књижевности писао портретистичке текстове. Он обично истакне неку изразиту пишчеву особину, а затим, полазећи од ње, извлачи основне линије стваралачког лика, његове метаморфозе из дела у дело, пратећи притом промене које су се дешавале у дужем временском периоду. Зато је и очекиван наслов једне Леовчеве књиге — *Метаморфозе*: из приказа метаморфоза стваралачког лика критичар на крају склапа укупну представу о њему и тако читаоца упућује да сагледа његову целину и важне детаље у њој.

Тако је Леовац поступао кад је писао краће текстове, али и у књизи *Портрети српских писаца XIX века*, што се може закључити и из наслова. Монографије о ауторима XX века рађене су на истом принципу портретског приказивања једног фрагмента или целокупног дела неког од стваралаца. Реч је, наиме, о монографијама које су излазиле у континуитету овим редом: *Приповедач Иво Андрић* (1979), *Романсијер Милош Црњански* (1981), *Момчило Настасијевић — књижевно дело* (1983), *Јован Дучић — књижевно дело* (1985) и *Књижевно дело Исидоре Секулић* (1986).

Славко Леовац спада међу оне критичаре који су се дуго и континуирано бавили Андрићевим књижевним делима. Прве текстове о Андрићу (о приповеткама и поезији) Леовац је написао још 1952. године.[1] Неколико година после тога (1956) публиковао је и први портретистички оглед о Андрићу, у којем је приказао целокупно његово књижевно дело (поезију, приповетке и романе, уз позивање на значајније есеје и критике).[2] Оглед је ушао у Леовчеву прву књигу *Светло и тамно* (*Преглед књижевности Босне и Херцеговине од 1918. до 1955*).[3] Тај оглед је Петар Џацић уврстио у књигу *Критичари о Андрићу* (1962). Делујући педесетих и шездесетих година као критичар и есејиста који је пратио и коментарисао појављивање нових или приређивање већ објављених књига, Леовац је писао о избору Андрићевих приповедака, насловљеном према новели *Жена на камену* (1962), и о првом издању његових *Сабраних дела* (1964).[4]

---

[1] С. Леовац, *Иво Андрић као приповедач*, Књижевност, књ. XV, св. 11, 1952; *О поезији Ива Андрића*, Стражилово, бр. 6, 1952.

[2] С. Леовац, *Иво Андрић*, Живот, књ. VIII, св. 6.

[3] С. Леовац, „Иво Андрић", *Светло и тамно (Преглед књижевности Босне и Херцеговине од 1918. до 1955)*, Сарајево 1957, стр. 25—54.

[4] С. Леовац, *Немир око савршенства*, Одјек, бр. 1, 1. X 1952; *Дијалог без краја*, Одјек, бр. 3, 1. X 1964.

У међувремену Леовац је, поводом седамдесетогодишњице пишчевог живота, публиковао још један краћи есејистички текст („Пред делом Иве Андрића").[5] Леовчева монографија *Приповедач Иво Андрић* (1979) појавила се више од деценије након тога — пошто су претходно у *Сабраним делима* изашли есеји и дела из заоставштине, од којих су посебно *Знакови поред пута* могли бити подстицајни за нове интерпретације Андрићевог стваралаштва. После тога је изашла још једна Леовчева књига, *Огледи о Андрићу* (1994), која се умногоме ослања на претходну.

Кључно место у Леовчевом писању о Андрићу има, нема сумње, оглед „Иво Андрић", где је профилисао властити приступ Андрићевом делу, али је пројектовао и свој модел портретског сликања остварења једног писца чија је суштина у томе да се анализирају појединачна дела (хронолошки или чешће према тематском или жанровском принципу), уз истовремено истицање основних карактеристика пишчеве поетике, психологије и филозофије живота.

У духу својих тадашњих схватања књижевности, која је касније образложио у теоријским есејима, Леовац се определио за тумачење Андрића које избегава да у том писцу види равнодушног естету и стваралаца којем је стало једино до мира и савршенства и до неутрализације противуречних тензија у бићу и делу. Кључна је ова мисао Леовчевог огледа: „Андрићева уметност само привидно, само за оне који гледају фасаду, афирмише Лукрецијев појам *serenitas*, појам који значи склад мудрости, јасноће, веселости и смирености. Иза те фасаде, међутим, тај се склад губи и уступа место једној хармонији која уметнички повезује прозрачне и тешке немире, мале и велике противуречности у један мозаик, који очи одмара само привремено а душу потпуно заокупља".[6]

Опредељујући се да Андрићево дело тумачи као савршенство испуњено немирима и контрадикцијама, као дело писца који није естета и хедониста, Леовац се дискретно ограђује и од тада доминантних тумачења Андрића у духу егзистенцијалистичке филозофије, па каже: „...Андрић није хтео да прими потпуно ни мучну филозофију Кјеркегора, да призна и уметнички потврди ову филозофију која налази и тражи само апсурде, а себе доводи до апсурда".[7] Ближима му је Андрић који општи са реалношћу и светом око себе, а и историју уметнички обухвата трезвеним погледом и настоји да се бави другим више него собом и на тај начин успоставља не само естетску него и психолошку и етичку равнотежу и у делима демонстрира поимања једног новог хуманизма.

Леовац је, другим речима, пишући о Андрићу педесетих година, заузео средину између старије генерације, која је апсолутизовала његов реализам и идеал атараксичног савршенства, и свог наштаја критичара који су га одвећ везивали за идеје егзистенцијализма и тумачила га из угла његовог трагичног осећања живота. Зато се при објашњавању појединих дела позивао и на социјалне и историјске разлоге. Наводи, на

---

[5] С. Леовац, *Пред делом Иве Андрића*, Израз, књ. XI, бр. 1, 1962.
[6] С. Леовац, *Иво Андрић*, у: П. Џаџић: *Критичари о Андрићу*, 1962, стр. 105.
[7] *Исто*, стр. 118.

пример, неке од докумената на основу којих је Мидхат Шамић реконструисао историјске изворе *Травничке хронике*.

Леовац и доцније, у монографији *Приповедач Иво Андрић*, у тумачењу Андрићевог књижевног дела бира „средњи пут". Међутим, више од две деценије које су протекле од појаве поменутог огледа, у току којих је Андрић био предмет интензивног студијског изучавања (захваљујући и појави дела из заоставштине и комплетираној биографији), утицале су на извесне модификације Леовчевог приступа познатом писцу и на продубљивање његовог метода портретистичке критике, поготову захваљујући наводима историјских података о појединим личностима и периодима историје, а исто тако пишчевих личних аутопоетичких рефлексија из књиге *Знакови поред пута* и разговора *Са Ивом Андрићем* (1977) које је водио Љубо Јандрић. Изоштрио се и угао процене Андрићевих дела која је Леовац вредновао сада држећи се одабране естетичке позиције и аксиолошких начела која је ова подразумевала.

У време кад је Леовац штампао монографију *Приповедач Иво Андрић* (нешто пре и после тога), појавило се више књига и зборника који су наговештавали промену у изучавању књижевног дела И. Андрића. Та промена била је последица смене две доминантне филозофске струје и метода критике у чијем оквиру се конституисао: егзистенцијализам је заменио структурализам. Тежиште интерпретације Андрићевих дела помера се од анализа садржајно-мисаоних елемената на проучавање глобалних структура. На значају добија изучавање митско-легендарне основе тих дела, као и оних њихових вредности које су неподударне са реалистичком поетиком, а спадају у домен фантастике или симболичких репрезентација и коинциденција.

Леовац је у монографији *Приповедач Иво Андрић* заузео критички однос према таквом тумачењу Андрића, поготову према претераном истицању фантастичних, алегоријских и симболичних вредности у делу. Није, притом, мењао ни раније дистанцирање од егзистенцијалистичког апсурда и трагичних безизлазности као суштинских одлика Андрићеве филозофије живота. Излаз из тих крајности пронашао је Леовац за себе тако што је у први план истурио реализам и ведрину Андрићевог приповедања као најупадљивије особености његовог дела. С тим у вези је и Андрићев традиционални приповедачки поступак који извире из наслеђа реалистичке приповетке.[8] У приступ Андрићу као претежно реалистичком писцу, којем је, уз меланхолично медитирање, близак хумор уграђен у ликове или чини сржи анегдотске конструкције новела и прича у романима, уклапа се и историјска документарност која одликује знатан део његових приповедака, а првенствено је својство хроничарски конструисаних романа. Леовац је зато, правећи портрет Андрића као приповедача, (у додатку своје место налазе анализе и два романа-хронике — састављени су од прича), продубио управо изучавање историјских осно-

[8] Можда је на Леовчево опредељење да Андрића анализира као претежно реалистичког приповедача утицала и околност што се претходно бавио српским писцима XIX века. Леовац је, наиме, годину дана пре монографије о Андрићу штампао књигу *Портрети српских писаца XIX века* (1978).

ва појединих дела, настојећи да подвуче битну разлику између грађе и њене приповедачке транспозиције.

Леовац је у анализи појединих дела и у закључку подвукао да је Андрић писац који се ослања првенствено на искуство стечено у реалном свету и на свестрану спознају крајности, што за последицу има ведар однос према животу и ведрину приповедања. Та два својства служила су му и као критериј за процену вредности појединих Андрићевих остварења. Рећи ће на једном месту: „Када год је Андрић желео да маштовито пређе границу свог искуства, он је давао слабија дела; исто тако и када је нешто свео на спољашње, непроживљено искуство, неоплемењено његовим бићем и његовом маштом".[9] Донекле је кориговао раније негативно гледање на атараксично својство ведрине у Андрићевим делима. Сада је то њихова првенствена вредност: „Једна од чари Андрићевог приповедања је управо његова ведрина приповедања. Ова serenitas имплицира карактеристичне вредности Андрићевог приповедања: збијеност, једноставност и јасност".[10]

Идући за том својом мишљу и желећи да је докаже на примерима, Леовац је подвукао улогу хумора у Андрићевим делима. И то хумора као ауторског погледа на животне феномене и хумора који одређује карактер појединих личности. И ако би се тражила нека особита црта у Леовчевим интерпретацијама Андрићевих приповедака и романа која га одваја од осталих, онда би то било наглашавање улоге хумора и *хуморноī* (то је Леовчев појам) као суштинске особености његовог приповедања и најпуније манифестације ведрине, смирености и нетрагичности. Леовац је показао посебан афинитет за личности које су носиоци тог својства, па је, делећи Андрићеве приповетке у циклусе и анализирајући их тако, са особеним афинитетом приступао онима у којима је упадљиво својство хумор.

Нису то само приче из фратарског живота, него и оне за које је критика сматрала да изражавају пишчево трагично осећање живота и немогућности људске јединке да се домогне виших, трансценденталних вредности. Леовац интерпретира, на пример, новелу „Пут Алије Ђерзелеза" као претежно хумористичку приповетку (у првом поглављу „Прве хуморне приповетке"). Ђерзелез спада, према Леовцу, у супстанцијално слабе личности. Андрић га није преузео из херојских легенди него из народних причања, у којима је тај јунак приказан као човек ниског порекла и ружног изгледа, па је то била претпоставка за расцеп у његовом бићу између стварних жеља и могућности, т. ј. за хумористичке нескладе. Разуме се, друге Андрићеве приповетке са почетка двадесетих година још наглашеније су хумористичке: „Веома су веселе, пуне су радосног реалистичког казивања, проткане су ведром поругом приповетке у којима је јунак Никола Крилетић".[11] У истој мери су то приповетке о фратрима („Циклус приповедака о фратрима") — Андрића су „занимали

---

[9] С. Леовац, *Приūоведач Иво Андрић*, Нови Сад 1979, стр. 203.
[10] *Исūо*, стр. 204.
[11] *Исūо*, стр. 22.

они фратри који су не само предмет смеха него су творци смеха и ведрине, стваралоци усмених предања озарених радошћу". Главни међу њима свакако је фра Петар: „Самом Андрићу је интимно ближи приповедач који ведро и реално, без већих претеривања, без фантастичних узлета, посматра живот и његове промене. Таквог приповедача Андрић види у фра Петру, који се појављује као приповедач и беседник у неколико приповедака и у приповести *Проклета авлија*".[12] Фра Петра а не Ћамила Леовац сматра главном личношћу *Проклете авлије*. То истиче одмах на почетку поглавља „Проклета авлија": „Тако смо добили ову приповест у којој је фра Петар главна личност зато што је главни приповедач у приповести, који, у исто време, саучествује у неким догађајима".[13] И у *Проклетој авлији* је најуверљивије оно што је у искуству приповедача и у границама реалног света: „Чини нам се, тада, да писац стиже до границе одакле започиње царство симбола и алегорија. Али, убрзо видимо, он ту међу не прелази, већ се враћа у деспотију реалности и конкретних могућности".[14]

Поред смеха и ведрине приповедања које је навео као упадљива својства Андрићевог дела и посветио им посебну пажњу у монографији *Приповедач Иво Андрић*, Леовац је истакао његову историчност и указао на место и улогу историјске грађе у њему. Где год је то било могуће, он је наводио изворе преузетих мотива и личности, укључујући ту историјска дела, али и мемоарску и дневничку литературу и пратио трансформацију забележеног податка у приповедачкој структури.

Присуство историје у делу једног писца може да буде доказ његове блискости романтизму или неоромантизму. Леовац је, међутим, Андрићеву историјску свест и ослонац на грађу из прошлости видео првенствено као доказ његове реалистичке књижевне концепције. Зато је, кад је анализирао приповетке, чији су јунаци историјске личности или су приказана стања важна за историју Босне или Сарајева, трагао за изворима. Изворе је истицао (историјске или доцније књижевне обраде) кад је анализирао новеле о Алији Ђерзелезу, Мустафи Мађару, кад је тумачио историјске прилике у којима се одиграва драма Маре милоснице, кад је објашњавао „Причу о везировом слону" и друге приповетке, а посебно романе *Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја*.

И то су, без сумње, најбоље странице у Леовчевој књизи о Андрићу — странице на којима се анализирају личности у конкретним историјским приликама и грађа на основу које су сачињене и уобличене. У новели „Мара милосница" Леовац уочава два тока приповедања: један, у којем су актери историјске личности, и други, чији су јунаци измишљени ликови. Леовац прати оба тока и тако убедљиво доказује повезаност Марине личне драме и времена из 1878. године, пресудног за Босну и Сарајево. Истовремено, сравњивањем са историјском грађом, показује како је Андрић представио познате личности које су учесници у тој дра-

---

[12] *Исто*, стр. 29/30.
[13] *Исто*, стр. 133.
[14] *Исто*, стр. 139.

ми: Али-пашу, фра Гргу Мартића, хаџи-Лоју и друге. На сличан начин Леовац открива и изворе новеле „Прича о везировом слону" и то оне који су сачувани у легенди (прича о слону Филу) и оне које је забележио Андрићев наставник и доцније добротвор Тугомир Алауповић, али и историјски лик крволока Џелаудин-паше. А интерпретације романа *Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја* спадају у најбоље делове књиге управо захваљујући томе што у њима Леовац комбинује приказ докумената и њихових уметничких и приповедачких преобразби у романсијерском делу. Притом, највише документарна, али и најуспелија је за Леовца *Травничка хроника*, док је у роману *На Дрини ћуприја* открио несавршенство структуре.

По себи се разуме да је Леовац показивао мање интересовања за (и оштрије их је вредновао) она Андрићева дела у којима се машта прелива преко рубова стварности или у којима писац маштом и комбинаториком уводи симболе и алегорије. Пример таквог дела је постхумно објављена збирка приповедака *Кућа на осами*, у којој, према Леовцу, изостаје приповедачки замах Андрићевог реалистичког пера и уместо њега на сцену ступају маштарске пируете посредством којих писац повезује дванаест краћих прича у целину књиге.[15] Леовац издваја као боље две приче: „Робиња" и „Зуја". Занимљиво је његово образложење суда о другој причи, о „Зуји" и истоименом лику у њој: „На реалистички начин писац описује тајанствене, непознате стрепње девојке Зује, а онда узбудљиво, доиста еротичко-хтонски тајанствени и стравични љубавни чин у којем је, због изузетне снаге и дивљине великог човека, доживела велики бол".[16]

Друга Леовчева књига о Андрићу, *Огледи о Андрићу*, објављена је петнаест година после прве. У њој је Леовац у први план истурио проблеме и теме о којима је расправљао у портретистичкој монографској студији — дакле, нужно описно. То су оне теме које су у том међувремену чест предмет расправа у критици: о причи и причаоцу, о односу хронике и романа, као и о проблему веродостојности у делу наглашене поетске духовности. Међутим, ни у огледима нове књиге Леовац те теме није теоријски проблематизовао и није у расправу о њима унео литературу о томе која је у међувремену веома нарасла. О њима је Леовац размишљао на свој есејистички начин и ослонио се првенствено на грађу из претходне монографије. Тако оглед „Прича и причалац" представља неку врсту реинтерпретације у новом светлу кључних прича и дилема из књиге *Приповедач Иво Андрић*. Други оглед, „Хроника и роман", на сличан начин се у потпуности ослања на анализе романа *Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја* које су придодате тој књизи. Веродостојност као проблем Андрићевог приповедања кључни је такође у концепцији какву је Леовац изложио о том писцу у истој монографији. Новина је што је Леовац у расправу о тој теми увео роман *Госпођица*, који раније није посебно анализирао, али га је у огледу „Иво Андрић" укратко приказао и

---

[15] Леовац ће рећи за приче из *Куће на осами*: „У њима Андрић као да није наш велики реалистички приповедач, него, често, нека његова сенка" (*Исто*, стр. 187).

[16] *Исто*, стр. 190.

оценио. Исто се може рећи и за први оглед, „Песма и душа" — у њему Леовац проширује разматрања Андрићеве лирике из младалачког текста „О поезији Ива Андрића" и из краћег осврта о истој теми раног есеја „Иво Андрић". Нову тему Леовац уводи једино у огледу „Есеј и критика", где хронолошким редом приказује Андрићеве критичке и есејистичке радове и објашњава њихове вредности и особености, а и специфичне разраде пишчеве експлицитне поетике која је оваплоћена у појединим делима. Андрић је, према Леовчевом тачном запажању, „своју поетику, своју имплицитну и интегралну поетику изнео пре свега у својим приповедачким и другим делима, а тек експлицитно у неким својим критичким радовима".[17]

Међутим, издвајајући у насловима својих огледа битне одреднице Андрићевог песничког, приповедачког, романсијерског и есејистичког дела, Леовац у књизи огледа прецизира и дорађује своје основне идеје о Андрићу, документујући их, као и раније, конкретним анализама и полетним стилом. Своди их на меру која би се могла узети и као дефинитивни поглед и суд једног критичара о делу познатог писца. Можда је сржна Леовчева мисао о Андрићу садржана у једном исказу у огледу „Прича и причалац": „Великим делом Андрићева приповедачка уметност није притиснута захтевима и регулама неке алегорезе, односно захтевима и ставовима извесне филозофије или идеологије. Андрићева дискретност није само плод његове личне суздржаности и скромности него и плод његових уметничких, поетских настојања и остварења. Андрићева именантна поетика је и у овоме: аутентично приповедање је дискретно поетско-приповедно сведочење; приповедачева објективност је дискретна, увек у близини предмета приче, никада далеко; никада у поистовећењу са предметом, ни у тежњи да се алегорично или идеологично представи субјект и објект приповедања".[18]

У монографији *Приповедач Иво Андрић* Леовац је успоставио модел властитог монографског писања који се огледа у истоветној композиционој схеми, у поступку анализе дело по дело, у критеријумима вредновања и у давању предности реалистичкој убедљивости над апстракцијама, алегоризмима и конструкцијама авангардног дела. Остао је доследан у таквим опредељењима, иако је извесне модификације тог модела примењивао у доцнијим монографијама и прилагођавао га природи дела сваког аутора појединачно. Већ у наредној монографији, *Романсијер Милош Црњански*, Леовац је на другачији начин приступио делу Андрићевог савременика и блиског му писца. То *другачије* није се огледало у композицији и у критеријумима вредновања. Ту је остао исти, па је, на пример, роман *Дневник о Чарнојевићу* сагледавао више по ономе што је у њему повремено и натуралистичко и дато у колоквијалном стилу, а мање су га интересовале авангардистичка фрагментарност композиције, испретураност сцена и изненадност њиховог наглог појављивања, где их није требало очекивати, као и поетска визионарност стила. За остале романе Лео-

[17] С. Леовац, *Огледи о Андрићу*, Београд 1994, стр. 195.
[18] *Исто*, стр. 31.

вац је имао довољно разлога да их третира као реалистички уверљиве, поготову на историјским изворима засноване *Сеобе*, а и *Роман о Лондону* је аутентична слика емигрантског живота самог писца. Посебност монографије *Романсијер Милош Црњански* највише је у томе што се Леовац први пут у њој позабавио делом Црњанског — тек је непосредно пред њено објављивање штампао један краћи текст о поеми „Стражилово". Зато је та монографија ближа есејистичком стилу раних Леовчевих текстова и читаоца подсећа на његове тадашње критичарске радове и намеће потребу да се укратко рекапитулише његов развојни пут и укаже на место које он заузима међу српским критичарима друге половине XX века.[19]

Славко Леовац је, наиме, припадао оној генерацији критичара која се афирмисала средином педесетих година. Они су се истакли као заговорници нових књижевнокритичких тежњи и носиоци захтева за ревизијом дотадашњих вредносних мерила у литератури. После тога они су активно учествовали у јавном културном животу, пишући критичке осврте и есеје о савременим темама и проблемима. Жеља им је била да однегованим књижевним стилом, ерудицијом и оштром критичком оценом докажу своју улогу у једном временском тренутку. Кад је доцније дошло до губљења критерија вредности, до преовладавања интерпретативних метода и школских едукативних приступа литерарним феноменима, они су се прилагођавали новој ситуацији и укључили се у истраживања књижевне прошлости. Чинили су то свако на свој специфичан начин, настојећи да обједине захтеве књижевне критике и литерарне историје.

Леовац је средином шездесетих година написао теоријски есеј „Критика историје књижевности", у којем се заложио за писање критичке историје књижевности. Парадигма Леовчеве историје литературе била би да је пише критичар којем нису туђа шира преиспитивања књижевне традиције. У делима која је после тога створио Леовац је настојао да практички докаже теоријске премисе. У томе му је помогло раније искуство при писању прегледа књижевности Босне и Херцеговине у књизи *Светло и тамно*. У студијама те књиге, у портретима појединих аутора, или у опису фрагмената њиховог дела, Леовац је показао способност за концизно портретисање писаца једне књижевне средине, у којој се драма настајања естетског манифестује као људска драма. Улога интерпретатора састојала би се у томе да је опише начином једне недогматски и естетски схваћене психолошке критике и да је вреднује на основама личне импресије и без неке строго изведене и теоријски засноване аксиолошке систематике.

Таквим начином Леовац је писао и монографију *Романсијер Милош Црњански*. Наслов зазвучи у духу неке врсте портретске критике. Не пише се о романима него о романсијеру. Никола Милошевић насловљава монографију о *Дневнику о Чарнојевићу* и *Сеобама* са *Роман Милоша Цр-*

[19] О Леовцу као тадашњем критичару опширније сам писао у тексту „Могућности стваралачке критике" (*Судбина критичара*, Сарајево 1968, стр. 147—159).

њанскоī, при чему је пошао од поставке о универзалном исказу.[20] Леовац романима Милоша Црњанског прилази као делима једног писца који је истовремено и човек одређеног психолошког и историјског искуства. Он не жели, међутим, да прихвати генетички метод чистог књижевног историчара који би романе Црњанског студирао као обликовно-естетске форме израсле из епохе и осведочене у времену снагом индивидуалног дејства. Зато Леовац не ставља истраживања извора романа Црњанског у функцију таквог метода, нити их пореди са сличним настојањима других његових савременика, како би поступио историчар књижевности са строже фиксираним научним методом. Њему проучавање документарне грађе служи за тачније описивање јунака дела и за прецизније уочавање њихових доминантних својстава. Изван је, према томе, једне строже научне историјске критике.

Чини се да је Леовчево писање портрета писаца произашло из опозиције осетљивог есејисте и критичара према претераним, теоријским и књижевно-историјским схематизацијама у новијој науци о књижевности. Он жели присније и непосредније контакт са писцем и делом, па му је и анализа романа Црњанског најуспешнија кад је дата из угла књижевно схваћене психолошке критике. На тај начин, он се враћа класичном методу приказивања дела путем анализа личности и портретисања њихових основних стилских и књижевних вредности, дајући у ширем закључку, као што то чини у књизи *Романсијер Милош Црњански*, опште романсијерске константе и битна својства ликова, стила и извора. Тако Леовац успева да непосредно и живо представи личности романа Милоша Црњанског, почев од Рајића, преко Вука и Павла Исаковича, јунака мање познатих романа *Сузни крокодил* и *Кап шпанске крви*, до Рјепнина из *Романа о Лондону*. Исто тако, он тачно и ефектно описује сваки роман посебно, указујући на особине неоромантичарског стила, оплођеног новијим књижевним достигнућима, а и традицијом реализма и ликовима, у којима се пројектује пишчева личност, али и нека заједничка психолошка својства (охолост, самољубивост и таштина, лепота, концентрација на духовну димензију живота, еротска суздржаност и слично).

У описивању јунака романа Милоша Црњанског и квалификацијама стила Леовац се служи једноставнијом терминологијом и говорним начином којим жели да неутралише сувоћу књижевноисторијских експертиза. Жеља му је да сталним додиром са текстом остане у оквирима самога дела и да, на свој начин, продужи пишчеве опсервације, заузимајући дистанцу према књижевној творевини, загревајући излагање повременим реторичким импресијама (па и местимичним понављањима), или ироничким инвективама. Оба та квалитета у функцији су на традиционалнији начин схваћене књижевне критике која истиче вредност, али и маркира промашаје или литерарне недовољности. У романсијерском делу Црњанског Леовац их види у извесној артифицијелности, у козерском утанчавању приповедачког исказа или пак у прелажењу епско-историјске интерпретације догађаја у хроничарско набрајање. У генералној оце-

[20] Н. Милошевић, *Роман Милоша Црњанскоī*, Београд 1970.

ни романа М. Црњанског Леовац ипак не ремети досадашње судове, према којима посебан квалитет чини прва књига *Сеоба* и први део других, као и донекле *Роман о Лондону*.

Али Леовац се при анализи сваког појединачног романа Милоша Црњанског није руководио једино критеријумом вредности. Пре је свој задатак видео у томе да га представи и објасни што потпуније и истакне специфичности које га одвајају од осталих. Тако је *Дневник о Чарнојевићу* видео као роман лирског стила и исповедне интонације, у којем је „понекад пренаглашена субјективност приповедача, онога ко се исповеда”[21] и у чијим најбољим деловима „Црњански није слабуњави денди и прециозни, блазирани поета, него истински сликар раздеране душе, песник једне генерације која се нашла на раскршћу, која је настојала да огољено, и сурово и поетски нежно говори о животу и о судбини човека”.[22]

Вредност Леовчевих анализа прве и друге књиге *Сеоба* није само у приказу личности, њихових физичких и моралних профила и међусобних односа, него и у указивању на историјску позадину романескне радње у *Мемоарима* Симеона Пишчевића и других сличних списа. Ово је утолико важније што је у то време, и нешто раније, а траје и до данас, анализа *Сеоба* претежно окренута истраживању и описивању пишчеве универзалне филозофије и митова, а запостављена је њена национална, локална и историјска компонента. Леовац јој је у својој монографији посветио знатан простор. Он је у другој књизи *Сеоба*, на пример, детаљно приказао двојицу аустријских војних великодостојника, Енгелсхофена и Гарсулија, које у *Мемоарима* помиње Симеон Пишчевић. На том примеру Леовац је показао мајсторску реалистичку технику Црњанског у сликању портрета личности и у верности њиховим историјским профилима садржаним у Пишчевићевом делу. Тиме је, исто тако, поготову детаљном анализом првог поглавља, доказао у којој су мери *Сеобе* пре свега прича о трагичној судбини једног малог народа расутог на великим пространствима и изложеног притиску опаких господара, па је тек после тога, и из тога произашла универзална филозофија човековог страдања на земљи.

Роман о Лондону Леовац је сагледао као причу о једној доминирајућој личности: о великом самотнику руском емигранту Рјепнину и поред тога што је окружен многим ликовима и љубављу своје супруге Нађе. Он се осећа изгубљеним у мамутском Лондону, чија му слика изгледа сабласнија него слике ранијих великих градова — зато што је без посла и бори се на све могуће начине да се одржи и спасе се беде; „Он је трагична личност пошто одбија да живи зато што би морао ’корисно’ да живи, без части. Он је и трагикомичан лик због страха од беде, због тога што одбија разна настојања других да га спасу. Рјепнин је осветљен као поносна, чак охола личност, подређена традицији и својој класи, свом завичају, чак и повести својих сеоба. Он презире средњу класу, буржоазију. Он је чудна ’пасивна’ личност, јер се активно бори против оних

[21] С. Леовац, *Романсијер Милош Црњански*, Сарајево 1981, стр. 14.
[22] *Исто*, стр. 36.

који желе да га претворе у активног човека, у друштвено активно биће унутар средње класе и групе руских емиграната. Ни његова Нађа не може да га скрене са путање што га води ка потпуној пасивности, смрти".[23]

Заслуга је Леовчева што је у својој монографији успешно анализирао и два мање позната покушаја писања романа Црњанског: *Сузни крокодил* и *Кап шпанске крви*. Свакако, стављање у контекст у којем су настајали почетком тридесетих година још би се боље указало на књижевно-историјско значење та два дела.

Но и овако Леовац је живо представио ликове и радње два романа, тематски гледано врло удаљена један од другог, а стилски, особито једноставним приповедањем, узбудљивом фабулизацијом и љубавним заплетима међусобно сродна. *Сузни крокодил* (1931), као и роман Бошка Токина *Теразије*, објављен готово истовремено, говори о централном делу Београда у коју је Црњански сместио трагикомичну причу о београдским богаташима и неизбежном љубавном троуглу који је познат из прве књиге *Сеоба*, а сада се одиграва у савременом градском амбијенту.

Други роман, *Кап шпанске крви* (објављен у листу *Време*, 1932, а тек много касније као књига), говори о шпанској авантуристкињи Лоли Монтез (стварној историјској личности) која је средином XIX века боравила у Минхену и успела да заведе баварског краља Лудвига I, а да се брзо после тога изгуби. Леовац каже да је Лола Монтез „углавном витална жена неумољиве еротске енергије, непресушне самоувучености и себичности".[24] Није онда чудно што је њен лик инспирисао једног другог војвођанског писца (као и актуелни Београд друга Црњанског из темишварске гимназије Токина) Тодора Манојловића да неколико година касније (1936) напише о Лоли Монтез драму *Опчињени краљ*. Манојловић је увео студента Зенгера и противставио га католичком клеру и конзервативним професорима како би потенцирао драмске и комичне сукобе и неспоразуме и објаснио студентску побуну у Минхену.[25]

Леовац је био инспирисан романима Милоша Црњанског и није му било тешко да свестрано прикаже ликове, романсијерску радњу и технику сваког од њих. Као прозна дела великог замаха, романи га нису спутавали да се ослободи обазривости коју показује при анализи песама и да их прикаже класичним поступком анализе ликова, тема и филозофије, да опише њихове типолошке и наративне карактеристике и да их међусобно диференцира, вредносно и структурно. Зато се може рећи да је монографија *Романсијер Милош Црњански* најчитљивије Леовчево монографско дело.

Са монографијом *Момчило Настасијевић — књижевно дело* Леовац је почео да пише нови тип монографске студије у којој, за разлику од две претходне књиге о Андрићу и Црњанском, где захвата један сегмент њиховог укупног дела, анализира целокупно Настасијевићево књижевно

---

[23] *Исто*, стр. 173.
[24] *Исто*, стр. 134.
[25] Р. Вучковић, *Модерна драма*, Сарајево 1984, стр. 629—632.

дело.[26] У две монографије које су следиле после тога, о Ј. Дучићу и И. Секулић, поступио је на исти начин као и у овој о М. Настасијевићу. Овакав приступ је оправдан јер је дело И. Андрића и М. Црњанског веома обимно и разноврсно, жанровски и структурно, па га није било лако обухватити у целини. Књижевно дело Момчила Настасијевића је знатно мањег обима (две књиге поезије, две приповедака и пет драмских текстова, као и више есеја) и није га било тешко приказати у једној монографској студији мањег обима. У монографијама о Андрићу и Црњанском Леовац је успоставио композициону схему коју ће следити и у осталим монографским студијама, па и у овој о Настасијевићу. Редовно се у уводу (некад га означава као „Пролегомена") полази од општих ознака дела које су у вези са пишчевом поетиком. Затим следи анализа (жанровски раслојена) дела по дела, да би се у обимним завршним разматрањима сажеле претходне анализе и указало на основна својства писца и његових књижевних остварења.

Оваква композициона схема најуочљивија је управо у монографији *Момчило Настасијевић — књижевно дело*. У уводном делу Леовац расправља о Настасијевићевим критичким и поетичким идејама, формулисаним у кратким есејима и записима особеног индивидуалног стила и језика, што указује на његов специфичан положај у међуратној српској књижевности, поготову у њеном авангардном делу. Леовац, наиме, тачно каже да је Настасијевић са својим генерацијским сапутницима био мишљења о неопходности да нови књижевно-уметнички концепт треба да замени стари, али да је разраду нових идеја о књижевности извео „друкчије од њих". Полазећи од те тврдње, Леовац је, можда и превише, што је у критици о Настасијевићу и опште место, потенцирао самородност Настасијевићевог књижевног дела и њега као писца. Међутим, да је монографска истраживања поставио на ширим основама и продубљеније изучавао књижевни контекст и уважавао неке биографске детаље, видео би да је Настасијевић на специфичан начин и оригиналним стилом у поезији, есејистици, прози и драми следио општи заокрет тадашње књижевности, поетичко-естетичких и филозофских концепата и интернационалистичког духа прве половине двадесетих година према специфичностима националне родне мелодије и према инспирацијама теолошким идејама доцније. Леовац је уочио да су Настасијевићеви редукционистички поступци блиски феноменолошкој и егзистенцијалистичкој филозофији, која у другој половини доживљава процват у делима два најзначајнија представника у Немачкој, Едмонда Хусерла и Мартина Хајдегера, али ту тему није разрадио.

Леовац се, исто тако, мало послужио документарно-биографском грађом која би му помогла да следи промене у Настасијевићевом начину писања. Он је добро уочио и тачно представио како је Настасијевић све негде до почетка двадесетих година писао конвенционалним начином

---

[26] Зато Радомир Ивановић Леовчеве монографије о писцима раздваја у две посебне групе (Р. Ивановић „О односу поетике и критике", *Зборник радова у част академика Славка Леовца*, Београд 1999, стр. 21—25).

предратне романтичарско-реалистичке књижевности и стандардним песничким језиком. Указао је и на везу његовог дела са традицијом коју су засновали писци XIX века и редовно је настојао да укаже на одјеке и рефлексе њихове поетике у појединим Настасијевићевим остварењима пре и после преображаја. Међутим, изостало је објашњење шта га је изазвало и у каквој је вези био тај преображај са књижевним концепцијама двадесетих и тридесетих година XX века, односно како објаснити неочекивана нараторска решења у свим његовим делима. Приређивач Настасијевићевих *Целокупних дела* (1938/39) уочио је промену у Настасијевићевом писању и приметио да је пре тога писао „обичним стилом": „Стил је тада био обичан. Ничим не одаје свој будући смер, иако накнадно можемо препознати Момчилову магију српског језика. Тек око 1922. настаје обрат у изразу. То је и доба стварања првих прича из *Тамноѓ вилајеѓа*."[27]

Негде у то време Настасијевић је боравио у Паризу, о чему је писао у чланку „Белешке са боравка у Паризу" (1923), и тим поводом је поставио и питање нових изражајних средстава: „Како је онда могуће, при толиким променама унутрашњег живота, задовољити се ранијим изражајним средствима и не тежити сложенијем и бржем темпу изражавања?"[28] Могуће је, дакле, и на основу биографских појединости закључити да је пресудне импулсе за промену својих уметничких концепција и стилског манира Настасијевић добио споља из свога времена, а да је грађу за поетичка и стилска решења проналазио у српској књижевној и културној традицији, о чему је Леовац исцрпно говорио. Занемарио је ипак овај први моменат и биографско-књижевноисторијске чиниоце, па је у анализи појединачних дела морао да се задовољи описима песама, приповедака и драма есејистичким начином, претежно филозофске терминологије.

Могло би се рећи да је поступак есејистичког описивања и вредновања садржан у основи свих Леовчевих анализа. Стало му је да укаже на разлике, кад је реч о поезији, између појединих типова Настасијевићевог песништва заступљених у песмама једног времена, књиге или циклуса. За књигу *Пеѓ лирских кругова* рећи ће да је то „изванредна хомогена збирка песама", у којој се „кругови песама додирују и прожимају да би заокружили целу збирку музиком поетске мелодије и неслућеном кружницом неке битне, поетске мисли".[29] За циклус „Јутарње" у тој збирци казаће да припада типу пасторалне поезије инспирисане народном лириком и песмама песника претходног столећа. Повући ће и вредносну линију Настасијевићеве поезије почев од две познате песме из поменутог циклуса „Јутарње" („Фрула" и „Јасика"), преко циклуса „Туга у камену" и „Речи у камену", до поема у циклусу „Магновења".

---

[27] М. Радојчић, „О рукопису и сређењу ових мисли", у: М. Настасијевић, *Целокупна дела — Мисли*, Београд 1938, стр. 10.

[28] М. Настасијевић, *Целокупна дела — Есеји*, Београд 1939, стр. 135.

[29] С. Леовац, *Момчило Наспасијевић — књижевно дело*, Горњи Милановац 1938, стр. 120.

На сличан начин приступиће Леовац и анализи две књиге Настасијевићевих приповедака: *Из тамноґ вилајеша* и *Хроника моје варошши*. Овде ће га мање занимати целовитост тих књига, а више поједине новеле у њима. За збирку *Из тамноґ вилајеша* рећи ће да је стилски хетерогена, да је чине приче које су писане класичним стилским маниром и неколике (као што су „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија", „Запис о недозваној госпођи и гладном путнику", „Реч о животу оца Тодора овога и онога света", „Запис о даровима моје рођаке Марије" и „Лагарије по ноћи") које репрезентују Настасијевићев нови стил и представљају врхунац његовог новелистичког стварања. Две најбоље и најдуже Настасијевићеве новеле („Запис о даровима моје рођаке Марије" и „Лагарије по ноћи") давале су есејисти могућности да се размаше и да слободно, указујући на класичне и фолклорне узоре, расправља о различитим аспектима њиховог садржаја и структуре, а особито о типовима приповедача који се у њима јављају и о необичним ликовима, о њиховим чежњама и тајнама инцеста и немогућности задовољења потиснутих страсти. Посебно је успешно Леовац анализирао лик Каче из „Лагарија по ноћи" — лик сјајног причаоца и лажова који има своје сроднике у Сремчевом Калчи, Станковићевом Миткеу, а нарочито у Кочићевом Симеуну ђаку.

При анализи збирке *Хроника моје варошши* Леовац није трагао за јединством наговештеним насловом: да је то хроничарска прича о једној вароши. Интересовало га је више поетско јединство у њој, изражено у пишчевој жељи да пише „поетско приповедне и приповедачке записе о тајновитим, судбинским везама бића, о њиховим дубоким коренима у свету".[30] У вези са овом збирком посебно му се наметао проблем приповедача и њиховог настојања да сведоче и у фингираној хроници пренесу истину, да буду истинољупци, а приповедачко лице их искористи како би исказало многострукост лица истине и више и ниже стварности. Леовац је, истовремено, издвајао фрагменте посебних жанровских обележја и функција у књизи, а паралелно је истицао новелистичке целине које би чиниле антологијске вредности овог песника, приповедача и драмског писца. То су: „Ане Кадије реч о ћир Захиној коби", „Истинословац о међулушкој слутњи", „Наход".

На сличан начин Леовац је поступио и при анализи драма. Поделио их је у две групе. У првој групи су музичке драме, *Међулушко благо* и *Ђурађ Бранковић*, а у другој су, како их је означио, „реалистичке драме прожете симболистичким тоновима", *Недозвани*, *Госпо̄дар Младенова кћер* и *Код „Вечите славине"*. Анализирао их је исцрпно, са изузетком музичке драме историјске садржине *Ђурађ Бранковић*, за коју сматра да је слаба, што је, можда, престрога оцена. Најуспелије су, према Леовчевој оцени, две драме класичне конструкције и безмало натуралистичке грађе: *Недозвани* и *Госпо̄дар Младенова кћер*. Ова оцена је на линији Леовчевог опирања апстрактним, исконструисаним и нападно симболичким решењима у делима наших модерних писаца. Проналазио их је у

[30] *Исто̄*, стр. 71.

Андрићевим и Црњансковим делима, а и у драмама Момчила Настасијевића. Зато ће рећи: „Чини нам се, због тога, да су драме *Недозвани* и *Господар Младенова кћер* драмски аутентичнији, импресивнији, кохерентнији, и поетски конкретнији текстови, него што је то драма *Код 'Вечите славине'."* И закључује да „*Недозвани* и *Господар Младенова кћер* улазе у корпус наших добрих и најбољих драмских дела".[31]

То заиста изгледа тако ако се књижевно дело сагледава у оквиру стваралаштва једног писца и вреднује класичним драмским мерилима. Друкчије би било да је Леовац оцењивао и експериментални карактер такве драме као што је *Код „Вечите славине"*. Или кад би, на пример, *Међулушко благо* посматрао компаративно, односно кад би се исцрпне Леовчеве анализе тог дела допуниле његовим поређењем са Вагнеровим *Холанђанином луталицом* — тада би се видело колико је наш писац преузео многе ликове и теме од немачког композитора, али их је употребио на свој специфичан начин.[32]

У обимним завршним разматрањима Леовац понавља много тога што је раније рекао, али настоји да речено развије синтетички и допуни накнадним размишљањима. У закључној оцени Леовац, као о ретко којем од писаца који су били предмет његових монографских анализа, истиче посебне вредности Настасијевићевог књижевног дела: „Настасијевићево обимом невелико књижевно дело антологијско је и својим експериментима и својим остварењима. Могуће је чак рећи да су његова најбоља дела управо она у којима није дошло до обичног 'насилног' померања граница нашег искуства и неке традиције, она у којима је традиционална грађа преображена и у делу дата тако да *проговара* човек, *оглашава* се поетска мелодија изникла из родне мелодије, *зрачи* језик ширих граница. У њима је Настасијевић песник *виђења* и *сржи*. Како време пролази, како долазе нови читаоци и писци ослобођени предрасуда, тако све више увиђамо да је Настасијевић не само особен и чудан песник него и наш велики песник, истакнути приповедач и занимљив драмски писац".[33]

Као што се види, Леовац је високо оценио вредност Настасијевићевог књижевног дела. Међутим, највише је тешкоћа имао управо при његовој анализи. Експериментална поезија каква је Настасијевићева, а и део новела и драма, захтевали су другачији приступ да би се пронашао јединствен кључ његовог разумевања. Таквом делу ближи је начин генералисаног интерпретативног метода од критичког описивања сегмената дела и њиховог међусобног вредновања. Међутим, новост Леовчевог тумачења Настасијевићевог остварења садржана је у указивању на хумор као његов најважнији и одређујући састојак. Рећи ће: „Управо у том хумору, а не у идејама и намерама, треба тражити високу етику поезије".[34] Хумор открива Леовац подједнако у поезији, у новелама и драмским текстовима. Види га свуда: у изразито меланхоличним пасажима, а и у детаљима у којима је видљив већ на први поглед.

---

[31] *Исто*, стр. 110/111.
[32] Р. Вучковић, *Модерна драма*, стр. 614—620.
[33] Исто, стр. 142.
[34] Исто, стр. 131.

Више је разлога могло бити да се Славко Леовац определи да Јован Дучић буде предмет изучавања његове четврте монографије о истакнутим српским писцима XX века. На првом месту је, без сумње, изузетна вредност поезије тог песника, као и његових путописа, филозофских есеја и критичких осврта о домаћим писцима. Не мање подстицајно за Леовца било је то што је Дучић полазиште за своје поетичке, етичке и филозофске идеје и идеале пронашао у хеленистичкој култури. Исто тако, Дучић је рођен у Требињу, што је за Мостарца Леовца било заједничко, духовно окриље, у којем се додирују медитеранско и хеленистичко поднебље и укрштају различита културна и духовна струјања. Уосталом, Леовац је већ у књизи *Хеленска традиција и српска књижевност XX века* (1963) исцрпно анализирао Дучићев однос према старогрчкој књижевности и филозофској баштини и било је могућности да у монографској студији ранија истраживачка сазнања прошири и продуби, што је и учинио. Све је то могло утицати на Леовца да у монографији о књижевном делу Јована Дучића, као и у претходној о Момчилу Настасијевићу и у следећој о Исидори Секулић, анализира целокупно његово стваралаштво. Више од пола књиге Леовац је посветио анализи поезије, а остатак приказивању путописа, филозофских есеја и критика о савременицима, и тако је монографски представио све што је Дучић публиковао у књигама и уобличио целовит песников књижевни лик или портрет.

Изостале су једино ствари које су објављене само у листовима и часописима и писац их није унео у *Сабрана дела*, нити су то доцније издавачи учинили. Анализу Дучићеве поезије Леовац је почео са првом збирком песама из 1901. године, јер у време када је писао своју студију нису биле сабране све Дучићеве ране песме које су остале ван корица те књиге, а њих је много, што је учињено знатно доцније.[35] Из угла критичке анализе, коју Леовац примењује, осврт на те песме и није од већег значаја, јер оне вредношћу и не заслужују да се о њима пише опширније, али је врло важно узети у обзир и тај део Дучићевог песничког стваралаштва ако се говори о генези и променама његове поезије, што Леовац делимично и чини. Нарочито су занимљиве Дучићеве ране патриотске песме, дуге елегије и српске баладе. У њима се види да је Дучић, поред склоности ка имитацији, о чему Леовац говори поводом прве збирке стихова, био и у раном периоду велики експериментатор у оквирима везаног стиха. Настојао је да за сваку врсту песама и циклуса пронађе одговарајућу форму и да примени најразноврсније метричке комбинације стихова, строфа и облика песама. Даљи Дучићев пут састојао се у елиминацији тог метричког богатства и напуштања дугих романтичарских форми, да би у најбољим песмама крајем тридесетих година проговорио песнички у једноставним облицима, често кратког стиха, у којима се проблем форме готово и не поставља.[36]

На основу раних песама које су ушле у прву збирку Леовац прати метаморфозе Дучићеве поезије, њено преображавање од романтичарских

---

[35] М. Милошевић, *Рани Дучић*, Нови Сад/Подгорица, 1993.

[36] Р. Вучковић, „Развојне промене и модели Дучићеве поезије", у: *У знаку традиције и авангарде*, Београд 2004, стр. 100—132.

и неоромантичарских решења у првој збирци, преко парнасовачко-симболичких структура у другој из 1908, до најзрелије и највредније етапе стваралачког рада после Првог светског рата. Опште узевши, Леовац прихвата оцене које су усвојене у критици новијег времена, а које је први најјасније формулисао Миодраг Павловић у расправи о Дучићу у *Осам песника* (1964). Према том мишљењу Дучић је досегао врхунац песничке зрелости у позним песмама, а да би се све остало могло схватити као припрема за коначну афирмацију великог песника. Леовац, међутим, успева да у оквиру прихваћене оцене о Дучићевој поезији истакне квалитете појединих песама у свим фазама Дучићевог певања. Тако је у првој књизи посебно акцентовао вредност циклуса „Јадрански сонети", у којем је песник у десет песама доследно применио сонетну форму коју је освојио релативно касно и први пут песнички заокружено увео медитерански географски и историјски предео у своју поезију, а што ће представљати увод у Дучићев приклон хеленизму и митологији радости и хармоније.

У другој књизи Дучић ће покушати, како каже Леовац, „да оствари поезију форме у којој живи и поезија симбола, настојаће да парнасовску поезију прожме симболистичком мисаоношћу и осећајношћу". У песмама из најзрелијег периода стварања двадесетих и тридесетих година Дучић ће превазићи парнасовачко-симболистички култ форме, а преовлађујући ће постати душевни фактор и метафизика осећања, чиме се облик подређује вишој инстанци, а метрика се ставља у функцију метаметрике. На крају, критичком редукцијом Леовац долази до закључка да је Дучић досегао свој песнички зенит у „Јадранским сонетима" и у циклусима „Сунчане песме" и „Вечерње песме". Такав закључак Леовац је извео после дуге и исцрпне анализе укупног Дучићевог песничког стваралаштва и то анализе књиге за књигом и песме за песмом.

Иако се бавио теоријским проблемима књижевности, Леовац се није интересовао за питања интерпретације текста, нити за методологију анализе песничких структура коју је шездесетих и седамдесетих година наметнуо структурализам. Он се рано, чим је ступио на књижевну сцену, определио за један облик филозофско-психолошке критике која је више окренута анализи аутора и његових проблема у процесу стварања него техници писања. Тој врсти критике пре одговарају синтетички осврти него прецизније аналитичке операције. Кад је принуђен, као у овој књизи о Дучићу, да их практикује, Леовац, уз узгредно указивање на техничке појединости песме, процењује вредности сваке појединачно, указује на однос према претходницима и на успеле и мање вредне стихове, што постаје помало заморно за читаоца који би очекивао свођење анализа на карактеристичније песме и њихово уклапање у шире оквире и извођење јединствене песничке формуле или модела.

Зато се чини да су Леовчева тумачења Дучићевих путописа и филозофских есеја успелија него тумачења поезије. Једноставно, у додиру са таквим штивом, у којем превасходну улогу има аутор, нескривен иза маске неког неодређеног песничког субјекта и отворен у испољавању својих идеја, мисли и емоција, Леовац је добијао идеалне могућности да

портретише великог песника и да о њему говори исто толико колико и о путописним делима и филозофским есејима, да анализира кретање Дучићеве мисли по различитим пределима и културним миљеима и притом да слика градове и поднебља. Леовац и у интерпретацији ове врсте путописно-есејистичког штива примењује метод анализе рада по рада, али, пошто је реч о дугим текстовима, излагање није заморно и сведено на техничке детаље, него аналитичару даје могућност да шире развије своје идеје и богатство властитог стила и познавања различитих култура и аутора из разних времена. Посебно је за Леовца, критичара класичног образовања, било инспиративно да говори о Дучићевим надахнућима хеленистичком културом, која је била фундамент његовог образовања, али и његових поетичких и филозофских идеја и психологије радости стварања. Своје хеленистичко знање и осећање Дучић је уносио у све своје текстове и поводом ових могуће је било откривати њихове дубоке хеленистичке корене, што је Леовац и чинио.

Леовац је при анализи ове врсте путописно есејистичког штива оцењивао и појединачна остварења, али и њихове успеле и мање успеле фрагменте. Притом је употребљавао различите квалификације да би оно што је најбоље диференцирао од мање вредног или од промашаја. Те квалификације су садржане у речима песник, ретор, козер, што су све појмови којима Леовац вреднује Дучићево писање о градовима и земљама. Прво су била писма из Швајцарске, па из Грчке, Италије, Француске, Шпаније, Палестине и Египта. Леовац у свим овим писмима приказује Дучићеве специфичне утиске о тим земљама, поготову величанствени сусрет са руинама Хеладе и пејзажима који делују помало нестварно. Уочава и контрасте, који су последица доминантне културе у некој земљи, а најразличитији су они у сунчаној и пуној радости Грчкој и мрачној језуитској Шпанији, где га импресионира лик свете Терезе која се љубавнички односила према визији Исуса Христа.

На сличан начин Леовац пише о Дучићевим филозофско-литерарним есејима у књигама *Благо цара Радована* и *Јутра са Леутара.* У њима се Дучић највише ослонио на хеленску традицију и кад је профилисао свој естетски идеал и етичке идеје. У есеју „О песнику" Дучић је, уз размишљања о смислу лепог, говорио о критици и залагао се за један облик песничке критике, а говорио је и о ограничењима стандардне критике. Исте мисли разрадио је и у есеју о Исидори Секулић, па је на тој релацији Дучићевог есејистичког писања и есејизма Исидоре Секулић смештен и идеал тзв. песничко-филозофске критике, о којој је Леовац расправљао у својим раним текстовима.

Друге теме ових књига о љубави, о жени, о пријатељству, о херојима, о пророцима, о уљудности и слично незамисливе су без подстицаја које је Дучић добијао из старогрчке књижевности и филозофије, што је Леовцу давало повода за компаративистички приступ. Разуме се, и кад је реч о анализи Дучићевих есејистичких и критичких текстова, особито есеја о Станковићу, Кочићу, Секулићевој, Војновићу, Видрићу, Ракићу и другима, Леовац је настојао да их вреднује и да истакне на крају оне нај-

боље, а међу филозофским есејима то су, према Леовцу, „О песнику" и „О младости и старости".

У синтетичком закључку Леовац подвлачи вредност Дучићевог есејистичко-путописног дела. „Дучић је изванредан писац путописних есеја, интересантан и луцидан писац књижевно-филозофских огледа и занимљив и проницљив аутор есеја о другим писцима, најчешће о савременим писцима. Најбољи Дучићеви огледи показују не само блиставо спољашње богатство језика — његову велику речитост, него и унутрашње богатство стила, поетску и мисаону изражајност. У њима је артифицијелан, елегантан и отмен начин саопштавања потиснут или претворен у нешто много значајније, сугестивније — у маштовити, интуитивно и луцидно богат стил, који на најбољим местима даје највише поетско-мисаоне визије. Такви огледи Јована Дучића су значајне тековине наше литературе, посебно оствареним складом мисаоности и поетске изражајности, реторске духовитости и критичке проницљивости".[37]

Исидора Секулић, заједно са Ивом Андрићем, спада у ауторе о којима је Леовац писао на самом почетку свог критичког рада, па није изненађујуће што јој је доцније посветио своју најбољу и најобимнију монографску студију којом је окончао писање таквих текстова. Још 1953. године, наиме, Леовац је у *Стражилову* објавио чланак наслова који ће се наћи исписан и на корицама доцније монографије: „О књижевном делу Исидоре Секулић". Три године после тога Леовац је приказао њену књигу *Говор и језик, културна смотра народа* (1956). Почетком шездесетих година штампаће расправу „Хеленска мисао Исидоре Секулић" (1962) која ће се наћи у књизи *Хеленска традиција и српска књижевност XX века*. Највећи напор у изучавању дела Исидоре Секулић, а уједно и припрему за доцнију монографију, учинио је Леовац када је приредио избор *Критички радови Исидоре Секулић* за колекцију „Српска књижевна критика" у Институту за књижевност и уметност у Београду 1977. године са обимним предговором.

Предговор и избор радова из те књиге одредили су композицију и садржај доцније монографије. Предговор је готово у целости ушао у монографију и то у њен уводни и закључни део, а распоред изабраних радова поклопио се са композиционим следом излагања у монографији *Књижевно дело Исидоре Секулић* у оном делу у којем анализира есејистику и критику. У *Критичким радовима Исидоре Секулић* у првом делу су текстови општег карактера, затим о домаћим, па о страним писцима. Што је и очекивано, у монографији је композиција проширена утолико што се говори и о ономе што је остало изван оквира изабраних радова или што се није могло поменути у предговору: о проблему есеја, о Његошу, о темама из других уметности и језика, стила и превођења.

Основна новост монографије у односу на избор критичких радова свакако је у томе што је Леовац сада анализирао и белетристички део рада Исидоре Секулић, а то значи књигу кратких проза *Сапутници* (1913), путопис *Писма из Норвешке* (1914), роман *Ђакон Богородичине*

---

[37] С. Леовац, *Јован Дучић — књижевно дело*, Сарајево 1985, стр. 310.

цркве (1919), новеле у збиркама *Из прошлости* (1919), *Кроника паланачког гробља* (1940/58) и *Записи о моме народу* (1948). Те анализе су исцрпне и посвећене сваком сегменту појединачно, а усмерене увек према истом циљу: да се прикаже физиономија књиге као целине и одреди њено место у укупном раду Исидоре Секулић. Промене у темама и стилу белетристичких дела Исидоре Секулић Леовац не објашњава спољашњим узроцима (мênама доминантног укуса, стила и идеја епохе), него индивидуалним сазревањем аутора и критичким превазилажењем ранијих слабости. И овде се, као и када је реч о Андрићу, или прозама других аутора, осећа да је Леовац пре ових монографских портрета писаца XX века написао краће портрете већине српских аутора XIX столећа, па показује посебно интересовање за оно што је ближе реалистичкој књижевности, а мање за апстракције и конструкције авангарде. Зато је Леовац био строжији у оцени прве књиге *Сапутници* или романа *Ђакон Богородичине цркве*. *Сапутнике* је исцрпно анализирао, али их је критички вредновао, при чему је посебну пажњу посветио жанровским класификацијама раних записа Исидоре Секулић и односу есејистичког и лирско-наративног дискурса у њима. Сматрајући да је Исидора Секулић првенствено есејиста истанчаног нерва, који успева и лирско-наративно да обради личне, егзистенцијалне и друштвене проблеме, Леовац ће процењивати њена белетристичка дела из угла интензитета искорака из оквира једног жанра у други. Рећи ће за текстове у *Сапутницима*: „Најзанимљивији су и најбољи они записи Исидоре Секулић у којима лирик добија подршку есејисте, у којима долази до сретног споја лирског и есејистичког казивања".[38]

Леовац је, инспирисан њиховом реалистичком фактуром и документарним карактером, посебну пажњу посветио књигама *Из прошлости* и *Записи о моме народу*. Рећи ће, свакако, да је Исидора Секулић „аутор који бележи и записује, да је она, у тим текстовима, сведок-записивач, а онда тек приповедач, стваралац". Међутим, таква оцена њихове вредности није му сметала да ове новеле пажљиво анализира, поготову што се у њима „првенствено говори о ослободилачкој идеји", а у стилу „доминира традиционални начин реалистичког приповедања".[39]

На сличан начин рећи ће и за најбољу књигу новела *Кроника паланачког гробља* да ју је писала са „скромношћу и са амбицијом сведока наратора, да би у неким хроникама, а посебно у 'Госпи Ноли', била приповедач, аутор приповести аутентичних говора, призора и мисли".[40] Уз свестрану анализу личности у књизи *Кроника паланачког гробља*, маловарошког амбијента и његовог утицаја на људе и проблеме које намеће својим дејством, Леовац је и овде расправљао о уделу есејистичког и наративног у појединим приповеткама и о томе како се превласт једнога или другога одражава на квалитет приповедачких структура. Говорио је о улози наратора и о односу између летописачког и хроничарског при-

---

[38] С. Леовац, *Књижевно дело Исидоре Секулић*, Београд 1986, стр. 21.
[39] *Исто*, стр. 73.
[40] *Исто*, стр. 119.

поведања — како би ово добило уметнички смисао. Већ од почетка, сматра Леовац, новеле И. Секулић губе привидну или стварну објективност летописа, а хроничарско приповедање прераста у духовито и трагикомично причање.

Међутим, највећи део монографије *Књижевно дело Исидоре Секулић* Леовац је посветио есејистичко-критичким радовима И. Секулић (више од две трећине простора). То је и очекивано, будући да Леовац сматра да је Исидора Секулић првенствено сјајни есејист, а приповедач у оној мери у којој имагинарно приповедање прелази у суптилно есејизирање. У приступу том делу текстова познате есејисткиње Леовац је настојао да проблематизује њене теоријске идеје о критици, о есеју, о језику и приповедању, а да паралелно прикаже све радове које је написала у свом дугом стваралачком веку. Тој намери је прилагодио и начин критичке интерпретације: у првом случају писао је проблемски текст, у којем је настојао да прикаже природу критике И. Секулић, а у другом је аналитички описивао типове радова о домаћој и већини европских књижевности, укључујући хеленску и римску.

Према Леовцу, Исидора Секулић је разликовала појам анализе и интерпретације утолико што први појам подразумева разлагање и испитивање техничких елемената дела, а интерпретација је виши ступањ његовог тумачења за који је способан критичар који ствари гледа изнутра. Другим речима, критика је стваралачка мисао о делима и она тумачи тешкоће које савладавају њихови творци и резултате које притом постижу. За такве подухвате потребни су обимна култура, памћење и суверено познавање различитих књижевности који им омогућавају слободно кретање и асоцијативно повезивање многих појава. Била би то визија филозофске стваралачке критике која се не ослања на било који систем, као што то није чинила ни Исидора Секулић. Она је писала таквим начином и о делима аутора филозофске усмерености који својом мишљу исказују драму људске егзистенције и сударе космичких контраста (свети Августин, Кјеркегор).

Из угла импресионистичке критике високог интелектуалног нивоа Исидора Секулић је, према Леовцу, разматрала питање језика, стила и превођења. Из тог домена написала је и многобројне текстове, које Леовац појединачно анализира, од којих су најзначајнији *Говор и језик културна смотра народа* (1956) и есеј „Београдски стил". О језику је размишљала као стваралац а не као истраживач и у њему видела рудник у којем се налазе сва духовна блага једног народа. Зато је веровала да је немогуће буквално преводити, особито ако је у питању поезија, са једног језика на други: могуће је једино трансформисати примарни текст, препевати га. Она је говорила о језику не само као стваралац изузетног језичког осећања, него и као преводилац са руског, енглеског, немачког, шведског који је стекао непосредан увид у ту врсту рада и могао је компетентно да говори каква му је природа.

Исидора Секулић се, захваљујући знању многих језика, напајала свим изворима европске културе, почев од оне старих Хелена и Римљана до њене савремености. О вези И. Секулић са хеленском традицијом

Леовац је говорио у помињаној докторској дисертацији, а у овој монографској студији указао је на то да је старе Хелене спомињала и према њима се односила са дивљењем, али је писала само о Пиндару. На сличан начин се односила и према старим Римљанима: истицала их је као пример, особито Лукреција, а написала је краће текстове једино о Вергилију и Проперцију. Највећи део, уз текстове о светом Августину, Франьи из Асиза и Јакобу де Тоди, написала је о стваралоцима који су деловали од краја XVIII до њених дана. Велик је списак имена у есејима Исидоре Секулић које Леовац анализира у монографији *Књижевно дело Исидоре Секулић*. То су Сервантес, Гете, Кијтс, Пушкин, По, Андерсен, Кјеркегор, Ибзен, Толстој, Горки, Пирандело, Валери, Хаксли, Вулфова, Чехов и многобројни уметници. У делима тих стваралаца из домена шире схваћене европске културе она је узгред коментарисала и теме хеленства, класике, универзалности, националног и слично. Уз дела њу је интересовала и судбина стваралаца и свима је прилазила обазриво, са жељом да открије оно што је изазовно у њиховом делу и судбоносно у животу. Веома ретко је нешто карикирала, па није написала ни један рад о комедиографима и сатиричарима.

На сличан начин је писала и о српској, делом хрватској књижевности и узгред о неким словеначким писцима (на пример о Жупанчичу). Углавном се највише задржавала на писцима XIX и XX века, ако се изузму два њена одлична есеја о Марку Марулићу и Ивану Гундулићу. У репертоару текстова Исидоре Секулић о српским писцима XIX и XX века налазе се све позната имена тог времена: Караџић, Његош, Радичевић, Јакшић, Костић, Кочић, Станковић, Ракић, Андрић, Настасијевић и други. Ту су и хрватски писци попут Војновића, Ујевића и Шопа. Леовац сматра да, са изузетком монографије о Његошу, која је написана са емфатичном оданошћу, у свим осталим есејима Исидора Секулић указује на тешкоће њиховог писања. О томе у закључку каже следеће: „Она не жели да реформише нашу историју књижевности, али хоће да интерпретира проблемске тачке гледишта, концепте и личности писаца у делима и да тако дискретно критикује књижевна остварења, њихове форме. Интересовале су је првенствено спиритуалне тешкоће и постигнућа, мање историјски узроци, ситуације, односи између дела и писаца, разне класификације и — изрицања судова”.[41]

Леовцу је Исидора Секулић била узор као критичар и есејиста и у раним радовима, поготову. Он је следио њену визију стваралачке критике која анализира пишчеве тешкоће и указује на слабости дела и писца, али избегава да суди. Не треба зато ни да чуди што је Леовац тако рано почео да пише о њеном делу и што му се често враћао, док га коначно у монографији није сагледао у целини и свестрано осветлио проблеме који су у њему преовлађујући, као и природу лирско-есејистичког стила, и приказао све њене текстове. У анализу дела Исидоре Секулић Леовац је уложио највише енергије и написао најдужу и најпотпунију класичну монографију о једном писцу XX века. Као што и доликује раду тога ти-

[41] *Исто*, стр. 384/85.

па, Леовац је у уводу дао податке о животу и делу Исидоре Секулић, до којих је дошао делом и истраживачким путем и, према прихватљивој класификацији белетристичких и есејистичких текстова, свестрано анализирао њено књижевно дело. Поред специфичног увода, Леовац је једино ову монографију снабдео регистром имена, чиме је, вероватно, хтео да потврди њен више научни него есејистички карактер. Зато се може рећи да је монографија *Књижевно дело Исидоре Секулић* његов најбољи текст те врсте.

Леовац је после књиге *Портрети српских писаца XIX века* у размаку од седам година (1979—1986) објавио пет монографских студија о писцима XX века. Вероватно је портретистички метод писања у тој књизи одредио приступ у монографијама које значе и њен наставак на примеру неколико изабраних и карактеристичних аутора, чији главни део стваралаштва припада првој половини XX века. Тиме је Леовац остварио одређени континуитет портретистичког сликања писаца и дела, али га је обогатио обухватнијим разматрањима, прилагођеним сваком аутору посебно. После сегментарног приступа Андрићу и Црњанском, у наредним монографијама Леовац је тумачио целокупно књижевно дело М. Настасијевића, Ј. Дучића и И. Секулић и процењивао његов значај и вредност. Нису га интересовале толико новине које је собом доносило колико елементи традиције и историје, као и континуитет у односу на књижевност XIX века. Настојао је да писање документује са што више података и да извуче доминантне вредности по којима је дело неког писца препознатљиво. По томе Леовчеве монографске студије о ауторима XX века заузимају особено место у српској књижевно-научној критици његове последње четвртине.

Radovan Vuković

LEOVAC'S MONOGRAPHS ABOUT THE SERBIAN 20th CENTURY WRITERS

S u m m a r y

The text analyzes S. Leovac's monographs about the Serbian 20th century writers. It underlines the similarities and differences between them, among other things the fact that the monographs about Andrić and Crnjanski discuss one segment of their opus, while the works of M. Nastasijević, J. Dučić and I. Sekulić are presented in their entirety.

UDC

МАЂАРСКЕ ИСТОРИЈЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ/СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Шандор Пал

САЖЕТАК: Аутор у овом раду разматра приказ српске/југословенске књижевности по мађарским енциклопедијама, историјама светске књижевности, прве синтезе усмерене на систематичан приказ књижевних збивања и токова код Срба. Посебну је пажњу посветио *Историји књижевности југословенских народа* (1963) Золтана Чуке, односно *Историји српске књижевности* (1998) Петра Милошевића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја књижевности, југословенска књижевност, српска књижевност, мађарска књижевност, периодизација, књижевни правци, Золтан Чука, Петар Милошевић

1.

Крајем XIX и почетком XX века у Мађарској се јављају, углавном по енциклопедијама и прегледима светске књижевности, први прикази српске (односно јужнословенских) књижевности. Аутори су били (већ према потребама и расположивим снагама) сами Мађари, али и најбољи стручњаци дотичних народа. Да поменемо само неке. Иван Бојничић, познатији као нумизматичар и архивиста, иначе професор мађарског језика на Филозофском факултету у Загребу, дао је (1893) свој преглед јужнословенских књижевности у лексикону *Палас*.[1] Иван Поповић, професор гимназије (1895—1910) и експортне академије (1910—1918), те од 1918. директор Текелијанума, аутор је сличног прегледа (1912) у лексикону *Реваи*.[2] Почетком XX века на мађарском је објављена обимна, четворотомна историја светске књижевности. Павле Поповић је за њу написао (1911) преглед историје књижевности Срба и Хрвата.[3] Подела на

[1] Ivan Bojničić: *Délszláv nyelvek és irodalmak*. In: *Pallas Nagy Lexicona*. — Budapest 1983. V. kötet, 154—158.

[2] Popovics Iván: *Délszláv nyelvek és irodalmak*. In: *Révai Nagy Lexicona*. — Budapest 1912, V. kötet, 407—411.

[3] Popovič Pál: *Szerbek és horvátok*. In: *Egyetemes Irodalomtörténet*, IV. kötet. Szerkeszti: Heinrich Gusztáv. — Budapest 1911, 653—707.

периоде му је сасвим уобичајена (стара, средња, нова књижевност), али је даља подела у оквиру њих сасвим нова:

I стара: књижевност писана ћирилицом, глагољашка књижевност, народна књижевност

II средња: дубровачка књижевност, књижевност у Далмацији, Босни и Хрватској

III нова: књижевност писана ћирилицом, књижевност писана латиницом.

За потребе књижевног лексикона Марцела Бенедека (Benedek Marcell), на основу најкомпетентније литературе свог доба,[4] чланак о „српскохрватској" књижевности написао је Шандор Бонкало (Bonkáló Sándor),[5] иначе стручњак за источнословенске књижевности.

У другој половини 20. века настала су два релевантна прегледа српске/југословенске књижевности. Аутор првог (1963) под насловом *Историја књижевности југословенских народа* је знаменити преводилац књижевности Јужних Словена на мађарски језик Золтан Чука (Csuka Zoltán),[6] а другог (1998) Петар Милошевић,[7] професор Катедре за славистику Универзитета Лоранд Етвеш у Будимпешти. Дакле, аутор првог је Мађар, компетентни зналац јужнословенске књижевне проблематике, који на подстицај издавача пише своју књигу (у истој серији је објављена историја чешке, румунске, арапске и бугарске књижевности), а другог Србин из Мађарске, мањинац европских хоризоната.

Треба овде бар узгредно поменути да постоји и један трећи, досада чак и у славистичким круговима непознат, преглед под називом *Југословенска књижевност* чији је аутор Арон Тобијаш (Tóbiás Áron).[8] То је заправо један редак, нискотиражни (свега 200 примерака) библиотекарски приручник за унутрашњу употребу у библиотеци „Ервин Сабо" у Будимпешти. По речима самог аутора, није му била намера да пише историју Југословенске књижевности; желео је пре свега да библиотекарима (помажући њихов рад са читаоцима) пружи више информација о југословенској књижевности, искључиво на основу књига које су преведене на мађарски. Срећом, тај избор је до средине шездесетих година био довољно репрезентативан. Могли бисмо рећи да нема значајнијег писца а да није преведен на мађарски.

Прва је очигледно настала у доба повећаног интересовања због тек добијене Нобелове награде, што је политички праћено „светском побе-

---

[4] M. Marko: *Geschichte der alteren südslawischen Literaturen*. — Leipzig 1908; J. Skerlić: *Istorija nove srpske književnosti*. — Beograd 1922; T. Ostojić: *Istorija srpske književnosti*. — Beograd 1923; D. Prohaska: *Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti*. — Zagreb 1921; M. S. Stanoyevich: *Early Jugo-Slaw Literature* (1000—1800). — Oxford 1922.

[5] Bonkáló Sándor: *Szerb-horvát irodalom*. In: *Irodalmi Lexicon*. Szerk.: Benedek Marcell. — Budapest 1927, V. kötet, 1104—1110.

[6] Csuka Zoltán: *A jugoszláv népek irodalmának története*. — Budapest 1963, 556.

[7] Milosevits Péter: *A szerb irodalom története*. — Budapest 998, 540.

[8] Tóbiás Áron: *Jugoszláv irodalom*. A mai jugoszláv irodalom rövid áttekintése. — Budapest 1964, 56.

дом покрета несврстаности", али и из реалне потребе мађарске културе да има поуздан преглед књижевних збивања на Балкану. Друга је настала 1998, значи у доба потпуне политичке дисимилације југословенске државе, и прати развој српске књижевности од 9. века до 7. новембра 1997. г. Са њим руку под руку иде и њена мађарска посестрима *Историја хрватске књижевности* Иштвана Лекеша (Lőkös István).[9]

2.

Књига Золтана Чуке је по свему традиционална, и то у позитивном смислу значења речи. Писана на основу најбоље литературе свога доба, следећи њене резултате и интенције, сасвим у духу свога времена и погледа на југословенске књижевности, она без великих жеља за иновацијом у систематизацији и подели, мирно, хронолошки слаже писце и доба. Могли бисмо, с обзиром на методолошки поступак, рећи да је то историја српске књижевности допуњена хрватском, македонском и словеначком књижевношћу, пре свега због тога што се све друге књижевности равнају према српској, према периодизацији која је у основи преузета од Јована Скерлића односно Антуна Барца. Када из њеног садржаја изоставимо делове који сада нису предмет разматрања, преглед српске књижевности се може сумирати на доста јасан начин.

У првом поглављу Чука даје основне информације везане за геополитички положај јужнословенских народа, те преглед развоја језика и дијалеката. Друго поглавље је посвећено књижевности средњег века, уз навођење најзначајнијих писаца и жанрова, а посебан одељак у којем разматра прве српске штампарије несумњиво говори о ширим културолошким намерама аутора. Просвећеност, а за њега је ту најкарактеристичнија експанзија поезије по угледу на народну, такође се разматра у посебном поглављу. Хронолошки не баш сасвим беспрекорно, Чука прво говори (разматрајући делатност Д. Обрадовића) о српском књижевном препороду, а тек потом о проблему језика односно његовој трострукој метаморфози током 18. века (српскословенски, рускословенски, славеносербски). Пажњу су му привукле српска историографија (гроф. Ђ. Бранковић, Ј. Рајић) тога доба, али и претече српске уметничке поезије А. Везилића и Х. Жефаровића. По њему, *Кратко написание о спокојној жизни* (Беч 1788) А. Везилића означава почетак српске уметничке поезије новијег доба. Подела народне књижевности му је стандардна (на врсте и циклусе), као и место њеног разматрања (углавном пре Вуковог наступа). Српску књижевност прве половине 19. века обрадио је у поглављу под насловом *Почеци националног романтизма и препород књижевности југословенских народа*. Скицирао је основне токове друштвеног, политичког и културног развоја, али су му у центру пажње Ј. Вујић, М. Витковић, оснивачи Матице српске (Ђ. Магарашевић, М. Хаџић-Светић), Вук, Б. Радичевић, те П. П. Његош. Стерију је сврстао у за-

[9] Lőkös István: *A horvát irodalom története*. — Budapest 1996, 351.

себно, по свему прелазно поглавље под насловом *Од сентименталистичког романа до сатиричног реализма*. И следеће поглавље има „прелазне" карактеристике. Не романтизам, како би можда могао гласати његов назив, него *Од романтизма до процвата реализма*. У њему су, сасвим логично, Змај, Ђ. Јакшић, Вл. Ст. Каћански, али и В. Илић односно Л. Костић, који је умро 1910, у време када је „процват реализма" ствар већ давно минулих времена.

У поглављу Реализам обухвата часописе српског реализма (Отаџбина, Дело, Српски преглед, Враголан, Рад итд.) те рад револуционарног демократе Св. Марковића и врло опширно живот и дело Ј. Игњатовића. Сасвим разумљиво, Чука је њега посебно ценио, сматрао га је правим примером, узором, југословенско-мађарске књижевне узајамности. О њему је, уосталом, написао и посебну књигу под насловом *A szentendrei rebellis* (1968). Своје су место ту добили писци српског сеоског реализма (М. Глишић, Л. Лазаревић, Ј. Веселиновић), затим С. Сремац, Р. Домановић, С. Матавуљ (отац модерне српске прозе), Св. Ранковић (представник руске школе), В. Илић (реформатор српске реалистичке поезије), али на прилично чудан начин и са прецењеним литерарно-историјским значењем К. Абрашевић — песник српског радничког покрета.

Књижевност 20. века почиње разматрањем прозападних утицаја односно делатношћу „српских модерниста" (Ј. Дучић, А. Шантић, М. Ракић) и стваралаштвом песника екстремног песимизма: С. Пандуровића и Вл. Петковића-Диса.

Стваралаштво '20-их, '30-их и '40-их година једноставно означава као књижевност *Између два рата*, без навођења стилских карактеристика (од чега је изузетак само надреализам). Остале тезе су му без специфично књижевно-теоријских термина и ознака (Књижевни живот епохе, Критичари и историчари књижевности). Андрић, Црњански, Ст. Винавер, Р. Петровић сврстани су у групу са ознаком Новија српска књижевност. Интересантно је напоменути да је српским и хрватским писцима из Босне и Херцеговине (И. Самоковлија, Б. Ћопић. Х. Хумо, Р. Чолаковић) посветио посебну целину и да их није разматрао у оквиру њихових матичних књижевности, што свакако упућује на његово схватање да је та литература нешто посебно.

Преглед литературе после Другог светског рата дао је у поглављу *Књижевност демократске Југославије* и ту је у одељку „Најмлађи српски писци" дао сумарне карактеристике и основне тенденције српске књижевности до средине '60-их година, до момента објављивања књиге (1964).

Посебна вредност Чукине књиге је тзв. мађарска библиографија југословенске књижевности, што ће рећи библиографија југословенске белетристике на мађарском чији су аутори Шандор Козоча (Kozocsa Sándor) и Ђерђ Радо (Radó György). Она даје врло инструктиван преглед антологија народне књижевности, књига уметничке прозе и поезије, односно у ауторском делу библиографију превода појединих писаца. Књига се завршава списком коришћене литературе, а има и врло вредан регистар имена и наслова књига.

Золтан Чука није писању своје историје југословенске/српске књижевности приступио изненада, без икаквих припрема. Из корпуса његове потпуно заборављене и запостављене критичко-публицистичке делатности ваља поменути бар четири студије. Прва је *A háború utáni délszláv irodalom*[10] (Послератна јужнословенска књижевност) из 1935, у којој даје опширан приказ српске и хрватске књижевности од Љубомира Мицића и Бошка Токина преко Бранимира Ћосића, Ива Андрића и Вељка Петровића до Мирослава Крлеже и Тина Ујевића. (Интересантно је напоменути да чак ни узгредно не помиње Милоша Црњанског.) Студија *A magyarországi szerb irodalom*[11] (Српска књижевност у Угарској) из 1944. је заправо специфичан преглед њеног развоја од Доситеја Обрадовића до Вељка Петровића кроз призму живота и рада само оних писаца који су рођени у Угарској. Трећа вредна помена је *Szerb-horvát irodalom*[12] (Српско-хрватска књижевност), што је заправо дело читавог циклуса објављеног у часопису *Nagyvilág*. То је по својој природи збирка неколико медаљона које је он оформио у засебну целину (Срби и Мађари, Витковић српски и мађарски песник, Један млади четрдесетосмаш, Први велики српски преводилац — члан Кишфалудијевог друштва, Пријатељство Т. Манојловића и Адија, Ласло Немет и Мирослав Крлежа, Петнаест година после ослобођења). Својом студиозношћу издваја се рад под називом *A délszláv irodalom alap vonalai*[13] (Основне црте југословенске књижевности) из 1947. Многобројним информацијама и структуром подсећа на енциклопедијски чланак. У њему Чука указује на класичну поделу: стара, средња, нова и народна књижевност. Врло зналачки разматра проблем језика, дијалеката, писама, те верске и националне припадности самих писаца. И данас је веома интригантна његова следећа оцена: „У суштини и Вук Караџић и Људевит Гај, те други првоборци Илирског покрета желели су исто — увођење штокавског наречја као књижевног", са напоменом да је Вук за писмо одабрао ћирилицу, док је код Илираца за њу био само Игњат Брлић; али да су и Срби и Хрвати били сагласни у томе да се књижевни језик има формирати од говора на народној основи, чиме су избегли замке провинцијализма, као и стварање вештачког, класног, сталешког језика. Са добрим прегледом писаца и епоха и мноштвом информација студију закључује речима: „Оно што се у прошлости догодило, још увек је (на жалост) пред мађарском публиком непознато и док се југословенска књижевност у овом свом периоду припрема за стварање нових дела, наш је превасходни задатак да (остављајући по страни грешке и неспоразуме прошлости) што детаљније представимо истакнута достигнућа књижевности југословенских народа..." Ту своју девизу остварио је огромном преводилачком делатношћу али и историјом југословенске књижевности коју је написао.

---

[10] Csuka Zoltán: *A háború utáni délszláv irodalom*. — Válasz (Debrecen—Budapest), 2. évf. 1935, 541—544.

[11] Csuka Zoltán: *A magyarországi szerb irodalom*. — Délvidéki Szemle (Szeged), III. évf., 1944. január, 1. sz., 1—7.

[12] Csuka Zoltán: *Szerb-horvát irodalom*. — Nagyvilág (Budapest), 5. évf, 1960, 8. sz., 1231—1236.

[13] Csuka Zoltán: *A délszláv irodalom alapvonalai*. — Valóság (Budapest), 3. évf, 1947, 3. sz., 225—232.

Рецензије књига су биле многобројне (преко десет), потичу из пера добрих зналаца српске односно југословенске књижевности (Геза Хегедиш — Hegedűs Géza,[14] Шандор Илеш — Illés Sándor,[15] Тамаш Катона — Katona Tamás,[16] Јанош Херцег — Herceg János,[17] Иштван Лекеш — Lőkös István,[18] Ендре Анђал — Angyal Endre,[19] Иштван Пот — Póth István[20]) и објављене су у најугледнијим листовима и часописима (Élet és irodalom, Magyar Nemzet, A könyv, Jelenkor, Alföld, Nagyvilág, Helikon итд.).

На основу свега реченог, основне карактеристике књиге Золтана Чуке биле би следеће:

1. Писана је без фуснота у тексту, али се ослања на обимну литературу која је наведена у додатку.

2. То је књига без довољног броја специфично књижевних термина и у ситуацијама када су стилске ознаке јасне, што за собом повлачи периодизацију по систему „од — до", т. ј. на основу ванкњижевних критеријума (Књижевност између два рата). Проблем дисконтинуитета у развоју српске књижевности, напоредног, истовременог трајања и преплитања књижевних праваца решен је линеарним, једнодимензионалним приказом њеног развоја, што нужно води симплификацији.

3. Кад год је то било могуће указује на везе српске и мађарске књижевности (Сибињанин Јанко, М. Витковић, Ј. Игњатовић, Змај итд.).

4. Уз имена писаца по правилу даје године рођења и смрти, кратке биографске податке, те најважнија дела са преводом наслова на мађарски и годином издања.

Историја књижевности југословенских народа Золтана Чуке писана је пре свега за мађарског читаоца са намером да му пружи поуздан преглед књижевне делатности Јужних Словена, а то значи не са задатком да предухитри југословенске историчаре књижевности, нити да обави посао уместо њих, а још мање да изврши ревалоризацију књижевних вредности. Она данас изгледа сасвим анахроно, али када једном, уместо дезинтегративних тенденција међу књижевностима истог језика и народима сличног етничког порекла на Балкану, дођу времена конвергентних политичких и културолошких процеса, она може послужити као добар модел писања прегледа њихових књижевности, без сувишних (страном читаоцу непотребних), микрофилолошких детаља.

3.

Историја српске књижевности Петра Милошевића по свему је једна модерна, занимљива и зналачки писана књига. По признању самог аутора, са позивом на Адорна, она је заправо прича о српској књижевно-

---

[14] *Élet és irodalom*. Budapest, 7. évf., 49. sz., 1963. dec. 7, 6.
[15] *Magyar Nemzet*, Budapest, 20. évf., 19. sz., 1964. jan. 24, 4.
[16] *A könyv*, Budapest, 4. évf., 1964, 2. sz., 29.
[17] *Jelenkor*, Pécs, 7. évf., 1964, 3. sz., 285—287.
[18] *Alföld*, Debrecen, 15. évf., 1964, 9. sz., 954—855.
[19] *Nagyvilág*, Budapest, 9. évf., 1964, 10. sz., 1567—1568.
[20] *Helikon*, Budapest, 10. évf., 1964, 2—3. sz., 335—357.

сти, јер сама *прича* је суштина постојања историје, а причати значи рећи нешто особено, створити нешто особено, као што је ова књига. Два основна постулата њеног настанка су овде и сада. Овде, а то значи баш у Мађарској крајем 20. века, а сада, од почетка, од 9. века до 7. новембра 1997 (датума завршетка рукописа). Резултат би требало да буде: систематичан, класичан приручник, књига солидног компаративног, интегративног и асоцијативног контекста, са снажним мађарским акцентом. Прича о историји српске књижевности остварена је на сасвим особен начин.

Књига нема класичан увод јер оно што се налази у првом поглављу под називом *Анализа стања* није то. У њему он расправља о проблемима везаним за ситуирање српске књижевности, како у контексту светске литературе, тако и у односу на саму историју и историјску науку. Па ипак, нешто више (и то имплицитно) сазнајемо из његовог приказа *Историје хрватске књижевности* Иштвана Лекеша.[21] Пре свега, он разбија дилему да ли за мађарску читалачку публику треба или не треба писати посебну историју српске/хрватске књижевности или је најбоље превести неку од већ постојећих књига, одговарајући да је превођење заблуда јер „хрватски преглед хрватске књижевности много тога не мора да каже, од онога што публика и онако зна", односно тај преглед мора да каже и много више о људима и појавама који ван домаћег контекста „немају ни значај ни значење". Због тога је „сваки инострани преглед неке књижевности увек ново огледало или рефлектор, који открива нову контекстуалну тежину, а и неке нове појединости, нарочито у компаративном погледу". Историја књижевности би требало да буде класична књижевно-историјска монографија заснована на хронологији, материјал би морао бити распоређен по историјским раздобљима, а књижевни правци, писци и дела да се налазе у тим оквирима. Историја књижевности треба да буде поуздан приручник (чак и у буквалном значењу: књига при руци) којој се стручњак и лаик могу обратити за било какву „не сувише микрофилолошку информацију". Расподела материјала, терминолошке недоумице и проблеми периодизације посебно су изражени у новијој српској књижевности, чему се П. Милошевић са успехом супротставио избегавајући заобилазне, метафоричне, некњижевне, календарске и историјске термине. (Примера ради: од романтизма ка реализму, књижевност између два рата, послератна књижевност, од Другог светског рата до краја '60-их година итд.) Ситуација српске књижевности се по њему најјасније види у координатном систему, где једну осу чини светска књижевност а другу историја. Природни партнер српске књижевности код наших северних суседа је мађарска књижевност, која појачана интерференцијом светске књижевности (нужно артикулисане на мађарском) изгледа снажнија и моћнија, суверенија у односу на српску, тим пре што и Одисеј и Хамлет и Фауст, па чак и Кременко и Каменко говоре мађарски. Срби су ван тог контекста и језички и визуелно ограничени углавном на оба-

---

[21] Petar Milošević: *Mađarska istorija hrvatske književnosti*. (Lőkös István: A horvát irodalom története. — Budapest 1996). — Almanah, Srpske narodne novine, Budimpešta 1997, 71—74.

везну школску литературу и скучену кућну употребу језика. А историја? Она је по Милошевићу прича за себе јер је историја Срба серија драстичних прекида, стагнације, наглих скокова и усиљених маршева. Дисконтинуитети у развоју су огромни. Падом српске средњевековне феудалне државе настаје хијат од скоро пет векова без историје, каже он, а то је као када код Мађара између Матије Корвина и Сечењија не би било ничега; или на другом примеру: као да се после Мохачке битке (1526) Мађарска 1990. није ослободила Руса него Турака. Први помена вредан корак је тек са почетка 19. века, али се тада већ мора трчати за историјом: „На Уставу нове монархије још се ни мастило није осушило, турбан последњег одлазећег Турчина још се назире иза брда, а већ је стигао у Први светски рат. Србија је из њега изашла као победница: укинула је саму себе и нашла се усред једне нове државе која је под именом Југославија додуше била под жезлом српског краља, има само братства и јединства, равноправности, социјалистичког интернационализма и самоуправљања, што је једва после 40 година резултирало самоукинућем и грађанским ратом. Земље чланице се осамостаљују изузев Србије која је са црногорским алибијем сама себи савез држава у трећој Југославији." Осим тако природних апсурда, основна карактеристика положаја српске културе у целини, па и књижевности, је, што добро уочава Петар Милошевић, двојност, рекли бисмо контрасти који се тешко мире, а кад се мире и усаглашавају праве огромну шкрипу, буку и потресе. Српска је култура на средини пута, на ветрометини између обала као и мађарска. Сам Ади је за Мађарску рекао да је држава — скела на сталном путу тамо-амо, од истока ка западу, којој је много милији супротни смер. У једном интервјуу П. Милошевић то своје схватање историје објашњава на следећи начин: „Та двојност, истовременост две ствари, припадност двема цивилизацијама, уденутост између два велика антрополошка, географска, метеоролошка, политичка, економска, верска, културна и језичка круга, и једном и другом на периферији, а на њиховој заједничкој граници која је час мост, а час ров, и зато у ствари и центар — додирна тачка периферија као центар — све то, тако да кажем, није мачији кашаљ. Најкрупније ствари српске националне историје су се догађале напољу или су долазиле споља. Темељи српске државе, цркве и националне свести су постављени у иностранству (Света гора, Хиландар), круну за првог српског краља је послао католички папа из Рима, а у ново доба камен-темељац самосталне српске државе је био турски документ за који и не постоји српска реч (Хатишериф, 1830). Стара српска култура се спасла у Сентандреји, а савете здравога разума за нову српску културу је Доситеј скупљао у Бечу, Лајпцигу и Лондону... Све се то своди на ону основну двојност, двоструког српске ситуације и свести. А двојност је сложена, компликована ствар, дакле није лака. И заиста, није нам лако, ни самима са собом, ни другима са нама. Припадамо нечему и нешто смо сасвим друго, и јесмо и нисмо, и хоћемо и нећемо. Бунимо се ако нас трпају у шаблон, а срдимо се или кукамо ако изостанемо. Због те недефинисаности према себи и према свету, између комуникативне отворености и затворене самосвојности се осећа или прави супротност,

као да се та два појма међусобно искључују, из чега настаје лажна дилема космополитизам или патриотизам".[22] И сада долазимо до кључног момента: скела ће бауљати тамо-амо по многим обалама, успут што-шта скупити, али је питање да ли ће то бити тежак терет или благо? Да ли ће култура постати богата или шизофрена? Са тим дилемама приступио је писању своје књиге.

Прво пада у очи да је учинио напор да се у периодизацији код стилских ознака употребљавају специфично књижевни термини. То је напор вредан пажње и он би сам по себи могао бити тема посебног рада. Пропорције између појединих поглавља су одговарајуће, примерене предмету и потребама приказа. У просеку имају 20 до 30 страна. Једини изузетак је поглавље о романтизму, које се издваја обимом од 151 стране, што је сасвим разумљиво ако узмемо у обзир да он траје од средине 19. века (а можда и 1814. од Вукове прве књиге) до 1910 — до смрти Лазе Костића. Међутим, то није једини разлог. Петар Милошевић је извршио сопствену ревизију и периодизацију српске књижевности и то баш у овом поглављу, што се неминовно одразило на обим. По њему, осим писаца које уобичајено сврставамо у лирику романтизма ту спадају још и: српска грађанска поезија (коју разматра пре Бранка Радичевића), Војислав Илић и Алекса Шантић. Да подсетимо, Ј. Скерлић је В. Илића и А. Шантића сврстао у поглавље реализма док грађанску лирику није ни поменуо. Јован Деретић је у случају Војислава Илића прихватио Скерлићеву систематизацију а А. Шантић је сврстан у поглавље Парнасо-симболистичке поезије српске модерне заједно са Ј. Дучићем, М. Ракићем, Вл. Петковићем-Дисом, С. Пандуровићем, М. Ђуричиним итд. Код њега грађанска поезија припада литератури просвећености, и то сентименталистичкој поезији. Питање које се неминовно поставља је: да ли је овакав поступак П. Милошевића оправдан? Пре свега, мишљења смо да грађанска поезија нужно мора наћи своје место у историји српске књижевности. За В. Илића сам П. Милошевић каже да их има бар тројица: први, парнасовац и песимиста на основу изабраних песама; други, романтичар на основу целокупне његове поезије; трећи, реалиста на основу датума рођења и смрти. Пошто није „у потпуности" романтичар али није ни модерниста испао је набеђени песник реализма, јер је једини значајни песник у доба експанзије реалистичког романа и приповетке. В. Илић је „родољубив и револуционаран као Петефи, Змај и Ђ. Јакшић, простонародан и враголаст као Бранко, громак као Ђ. Јакшић, мек и сентименталан као Змај, патетичан и сетан као Ђ. Јакшић и Л. Костић, пригодан и сатиричан као Змај, широких хоризоната као Л. Костић" — каже П. Милошевић. Код њега престаје доминација десетерца, враћа се класицистичким формама и антиципира популарни дванаестерац тек наступајуће модерне. В. Илић је песник који развија, унапређује поетске реквизите романтизма, а не једноставно сапутник. А. Шантић, који чак и на самртној постељи 1924. пише позно-романтичарске песме,

---

[22] Milan Stepanov: *Ne smeta nam latinica u ćirilici*. Intervju: Petar Milošević. O romanu „London, Pomaz". — Almanah, Srpske narodne novine, Budimpešta 1995, 79—84.

за њега је настављач конвенција националног романтизма. Из епохе романтизма испао је због криптомодернистичких карактеристика своје поезије и отуда тешкоће у његовом правилном сагледавању. По рођењу би морао бити модерниста, тим пре што наступа заједно са Дучићем. Због описних песама и протеста против социјалних и друштвених неправди је постао реалиста, због класицистичких форми парнасовац, а чежњу за бегом од стварности опева у песмама са сецесионистичким украсом — сматра П. Милошевић. И да пресудимо: чини нам се да је разматрање грађанске поезије у епохи романтизма а пре Бранка Радичевића оправдан потез, као и ревалоризација дела и припадности В. Илића и А. Шантића.

Друга значајна новост је такође везана за романтизам. П. Милошевић је Јакова Игњатовића, отварајући једно ново поглавље, „романтичарски роман", прекомандовао у романтизам и разматрао иза Б. Атанацковића. Са пуним правом, јер су његова најзначајнија дела настала равно четврт века касније. По рођењу припада генерацији Б. Радичевића, почетак литерарног рада му пада у другу половину 19. века (када и делатност Змаја и Ђ. Јакшића) а своја зрела остварења даје кад и Л. Лазаревић те М. Глишић. Тако је остао међу реалистима и код Ј. Скерлића и код Ј. Деретића. Драгиша Живковић са правом говори о „бидермајерском романтизму" Ј. Игњатовића, али то није било довољно за другачију систематизацију његовог дела. Он није рођак Балзака него Јокаија и А. Шеное. Привиду реализма одлучујући допринос даје књижевна врста: роман. Међутим, права је истина: романтичарски роман.

Трећа значајна новина књиге П. Милошевића се састоји у томе што је у одељак неоавангарде уврстио и поглавље о рок-поезији. Потез за многе необичан, а за још више њих неоправдан, јер „Боже мој, каква је то литература"? Колико је нама познато, нема га ни у једном другом прегледу српске књижевности. Разлоге оваквог поступка је лако наћи: ако је проза у фармерицама стекла право грађанства, зашто не би и рок-поезија? Она није ништа друго до врло успешна и популарна неоавангардна вербо-воко-визуелно-театрална врста. Другде су то Грегори Корсо (Gregori Korsó), Џек Керуак (Jack Kerouack), Џим Морисон (Jim Morrison), Џон Ленон (John Lennon), да поменемо само неке, а код нас примера ради: Бора Ђорђевић, Ђорђе Балашевић, Бранимир-Џони Штулић, Момчило Бајагић. Колико нас данас зна напамет неку Ракићеву, Дучићеву, Змајеву песму или ћемо се лакше сетити Лутке са насловне стране, Добро јутро џезери, Све ће то мила моја прекрити ружмарин, снегови и шаш.

Четврта, заправо очекивана новина је увођење сентандрејског меандра у поезију неоавангарде на чијим нас обалама дочекују Стојан Д. Вујичић, главом и брадом сам аутор, Војислав Галић, Драгомир Дујмов, Милан Степанов. Прозне писце Срба из Мађарске (Предраг Степановић, Петар Милошевић) није сврстао у посебну целину него их је разматрао у поглављу прозе у траперицама.

Осим новина у периодизацији, књига има и неколико методолошки интересантних решења:

1. Безброј кратких поднаслова као у новинарству. Они нису ништа друго до кључне речи, сижеи, шифре за одговарајућу поруку. (Лаза Костић: тесно одело народне поезије, пештански ђак, политичар, трезвени особењак, фабрикант речи, итд.; Борислав Станковић: страсни реализам, роман пропадања, повреда кастинског система, неадекватне реакције, роман мешавина, пре смрти — један трагични народски комад, севдалинка.)

2. Велик број меандара, могло би се рећи минијатурних есеја, поводом неке од разматраних тема (севдалинка, Мостар и сецесија, Чонтвари — у поглављу о А. Шантићу; мала енциклопедија просветитељства у поглављу о Д. Обрадовићу; тројански стаклени коњ, Библија, прича о Немањићима у поглављу о средњевековној књижевности).

3. Иако користи фусноте почесто литературу разматра у самом тексту, код одређене теме (Ђ. Трифуновић: Азбучник српских средњовековних књижевних појмова, стр. 25; Иштван Пот: Неки мађарски односи политичке поезије Ј. Ј. Змаја, стр. 169, итд.).

4. Казивање му понегде постаје гномско, телеграфско, сведено само на најосновније тезе. Могли бисмо рећи да је одомаћио својеврстан енциклопедијски стил. Уз име, по правилу наводи годину рођења и смрти, основне карактеристике, најзначајније библиографске податке. То навођење назива самих дела (логично са годином издања) носи и неке „тајне" информације. Ако се иза назива на српском мађарски превод наводи у загради курзивом, то значи да постоји његов превод, а ако је под знацима навода то је сигнал читаоцу да га на мађарском нема. На истом месту даје ознаку књижевне врсте: новела, роман, песма, итд.

5. Закључци и дефиниције чак и узгредне констатације су му веома смеле, необичне, успешне и понекад шокантне. Ево само неких примера: „После распада Велике Југославије захваљујући ревности и дефиницији српског културног простора избило је на површину дотада прикривено и у знатној мери вицкасто схватање да је дубровачка књижевност део (и) српске књижевности... За време Велике Југославије оно се могло заобићи — наш велики песник Гундулић. Ако је Гундулић заиста српског порекла (појма немам да ли је то стварно тако и не знам и да ли то ико поуздано зна) Срби мирне душе могу рећи: наш велики песник Гундулић је најзначајнија личност хрватског барока. И Румуни могу рећи: наш велики писац Јонеско најзначајнији је представник француске драме апсурда. Битно је, наиме, то што Гундулић по својој уметности припада (а ти су правци интегрални део и славна епоха хрватске културне историје) ренесанси и бароку медитеранске, италијанске провинцијенције. У српској књижевности, због других историјских околности, они се нису ни развили осим што је понешто преузето у приморском бароку Црне Горе. Гундулић, те дубровачка ренесанса и барок у овој књизи остају у равни светске књижевности, баш онако као што ту књижевност за српску не сматрају ни Скерлић (1912), ни Деретић (1938), ни Павић (1970, 1991)". Андрића рецимо представља на следећи начин: „Андрић је дакле по пореклу Хрват родом из Босне и југословенски оријентисани српски писац". Политичке околности владавине Турака пак овако: „Без

обзира на оштру супротстављеност, тих 500 година не треба замишљати као перманентну кланицу. То је више личило на некакав Кадаров режим, на меку диктатуру, са том разликом што су окупаторске трупе тамо биле видљивије него руске код нас". О Октоиху каже: „Један од примерака прве српске књиге штампане 1494. године у првој српској штампарији може се видети (live) на изложби Црквено-уметничке збирке СПЦ у Сентандреји (отворено сваког дана од 10,00 до 18,00 сати, понедељком затворено)". За неке писце једноставно каже: „Жртве недостатка простора: Божидар Тимотијевић, Радослав Војводић, Вук Крњевић, Драган Колунџија, Божидар Милидраговић, Бошко Богетић, Мирко Магарашевић, Драгомир Брајковић, Љубица Милетић, Звонимир Костић".

Писање *Историје књижевности* Петар Милошевић је, осим као задатак нове систематизације и реваловризације, сасвим исправно схватио и као потребу њеног разматрања у координатама светске књижевности. Могли бисмо рећи да је тај компаратистички контекст снажан, да је готово свугде присутан, али истовремено и да је ненаметљив. На индексу најчешћег помињања који смо сачинили у самом врху се налазе: Гете, Толстој, Т. Ман, Ш. Бодлер, С. Бекет, Достојевски... „Ади примера ради долази после Бодлера, Верлена и Рембоа, а Васко Попа својом поезијом апсурда ствара једновремено са појавом апсурдних драма."

Посебно место у том компаратистичком свету припада мађарској књижевности. Тај бисмо слој могли назвати мађарским асоцијативним контекстом. Доказ више нам пружа већ помињани индекс најчешћег помињања, где је без обзира на предмет саме књиге (српска књижевност), најчешће помињани писац Ендре Ади. Гете је на другом месту, а треће деле Петефи и Вук „...*Santa Maria della Salute* рођена је баш у време кад српски модернисти (Дучић и Ракић), можда баш за Адијевим столом, у Паризу пијуцкају апсинт, а тамо негде у углу седи Хрват Матош".

Трећа, и најнеобичнија, карактеристика његове књиге (која неминовно произилази из схватања да је све само прича) је: лични тон, субјективни дискурс (понегде потпуно ироничан). Књига тако и почиње: „Будимпешта, Трг ружа, ходник Српско-хрватске гимназије, јун 1970, дан усмених матурских испита:

— Шта су ти те огромне спиралом увезане свеске?

— Испитна питања из мађарског.

— А ови папирићи?

— То су питања из српскохрватског.

— Јел то доста за српскохрватски?

— Наравно. Српскохрватска књижевност је у односу на мађарску мачији кашаљ.

— Шта је то српскохрватска књижевност?

— Добро, ајде да се шегачимо, нема српскохрватске књижевности, постоје само српска и хрватска, али је српскохрватски један предмет. Истовремено одговарам и једну и другу. Могу извући Андрића или Крлежу, свеједно.

— Зар две посебне књижевности одједном, па да буду мачији кашаљ?

— Да. Обе узете заједно или посебно, и све то тако како јесте, све је то у односу на мађарску мачији кашаљ.”

Или:

„Филозофски факултет, зимски испитни рок: Господе, само да сад прођем, цмиздрио сам пре испита из старословенског. Ако ме не оборе запалићу свећу у цркви, уосталом и Божић је ту... Пре легања ћу поновити рођење Исусово из Јеванђеља, и онако ћу га сутра 7. јануара рецитовати на божићној миси. На старословенском.”

Могуће је, наравно, поставити питање да ли је овакво писање оправдано? Ма колико било необично, тај лични тон, у којем и читалац може пронаћи себе, своје паралеле и своје љубави, то је боја које нема на палетама других писаца историје српске књижевности.

4.

У прошлом веку мађарска историографија југословенске/српске књижевности прошла је природни пут од појединачних студија и енциклопедијских чланака преко Чукиног прегледа југословенске књижевности до историје српске књижевности Петра Милошевића. Мађарски читалац има на располагању практичан, поуздан и компетентно писан приручник. Са уживањем га могу читати и сви други слависти, треба само научити мађарски. Ма колико деловало апсурдно, ова се књига не сме преводити. Без контекста, она би била палма на Северном полу.

Прилог 1.

Золтан Чука: Историја књижевности југословенских народа

1. **Почеци историје југословенских народа и формирање језика**

Између Рима и Византије, Економска развијеност, Борба за ослобођење и уједињење, Југословенски народ и њихови језици, Јужнословенска језичка заједница, српско-хрватски дијалекти и говори.

2. **Књижевност средњег века**

Ћирило и Методије, Панонске легенде, Формирање ћирилице, Средњовековна књижевност — као одраз феудалног система, Житија, Похвале и хронике, Беседе, Песме, Легенде, Апокрифи и романи, Остали жанрови, Прве српске штампарије.

5. **Просвећеност, експанзија пучке књижевности**

Препород српске књижевности, Трострука метаморфоза српског књижевног језика, Почеци нове српске историографије, Претече српске уметничке поезије: А. Везилић и Х. Жефаровић, Захарије Орфелин.

6. **Народна поезија**

Лирске песме, Јуначке песме, Периоди и циклуси епске поезије, Значај народне поезије.

7. **Почеци националног романтизма и препород књижевности југословенских народа**

Економски, друштвени и политички односи, Културне околности, Књижевност прелазног периода, Почеци српског позоришта: Јоаким Вујић, Оснивачи Матице српске: Ђ. Магарашевић и М. Хаџић-Светић, Двојезични писац: М. Витковић, Борба за језичку обнову, Вук Стефановић Караџић, Нови Завјет, Вуков значај, Велики песник српског романтизма: Б. Радичевић, П. П. Његош: владика и песник, „Горски вијенац": класични драмски спев српске књижевности.

8. **Од сентименталистичког романа до сатиричног реализма Јован Стерија Поповић**

10. **Од романтизма до процвата реализма**

Српски романтизам

Ј. Ј. Змај, Ђ. Јакшић; песник — сликар, Илић и Каћански, Проза романтизма, К. Трифковић: комедиограф, Л. Костић: последњи романтичар.

11. **Реализам**

Часописи српског реализма, Св. Марковић: револуционарни демократа, Ј. Игњатовић: први српски реалиста. Одјек мађарске револуције у роману Васа Решпект и Мемоарима, Вечити младожења и Чудан свет, Писци српског сеоског реализма, Ст. Сремац: хроничар давно минулих времена; Р. Домановић, С. Матавуљ: отац модерне српске прозе, Св. Ранковић: представник руске школе; В. Илић: реформатор српске реалистичке поезије, К. Абрашевић: песник српског радничког покрета.

12. **20. век**

Западни уметнички утицаји и оријентације, Прозападни правци српске књижевности, „Српски модернисти", Два песника екстремног песимизма.

Између два светска рата, Књижевни живот епохе, Критичари и историчари књижевности, Новија српска књижевност, Надреалисти, Српски и хрватски писци у БиХ.

13. **Књижевност демократске Југославије**

Најмлађи српски писци.

Прилог 2.

Петар Милошевић: **Историја српске књижевности**

1. **Анализа стања**

2. **Старословенски**

Ћирило и Методије

3. **Средњи век**

Свети Сава, Стефан Првовенчани, Доментијан, Теодосије, Архиепископ Данило, Јефимија, Григорије Цамблак, Стефан Лазаревић, Константин Филозоф

4. **Барок**

Сентандреја

Арсеније Чарнојевић, Јеротеј Рачанин, Кипријан Рачанин, Гаврил Стефановић Венцловић

Проблеми барока

Историчари

Ђорђе Бранковић, Христифор Жефаровић

Књижевност барока црногорског приморја

Андрија Змајевић

5. **Просветитељство**

Доситеј Обрадовић

6. **Класицизам**

Метрика, Захарија Орфелин, Јован Рајић, Атанасије Стојковић, Павле Соларић, Јован Пачић, Никанор Грујић, Лукијан Мушицки, Јован Стерија Поповић

7. **Сентиментализам**

Милован Видаковић, Михаило Витковић

8. **Реформа језика, доба националног препорода**

Вук Стефановић Караџић

9. **Народна поезија**

Фолклор и митологија, Лирске песме, Епске песме

10. **Романтизам**

Романтичарска епика

Петар Петровић Његош

Романтичарска поезија

Откровење поетског „ја”. Грађанска поезија, Бранко Радичевић, Јован Јовановић Змај, Ђура Јакшић, Лаза Костић, Војислав Илић, Алекса Шантић

Романтичарски роман

Богобој Атанацковић, Јаков Игњатовић

11. **Реализам**

Сеоска реалистичка приповетка

Милован Глишић, Лаза Лазаревић, Јанко Веселиновић, Светолик Ранковић, Симо Матавуљ, Петар Кочић

Сатирични реализам

Радоје Домановић, Бранислав Нушић

Урбани реализам — романи севдалинке

Стеван Сремац, Борисав Станковић

12. **Модерна**

Симболистичко-сецесионистички модернизам

Јован Дучић, Милан Ракић, Сима Пандуровић, Владислав Петковић-Дис

Традиционална (романтична) модерна

Милутин Бојић, Душан Васиљев, Исидора Секулић, Велько Петровић, Десанка Максимовић

13. **Авангарда**

Слободни стих

Милан Ћурчин, Сибе Миличић, Тодор Манојловић, Милош Црњански, Растко Петровић, Иво Андрић, Станислав Винавер, Момчило Настасијевић

Поезија слика

Љубомир Мицић, Бранко Ве Пољански, Маријан Микац, Раде Драинац, Монин Де Були

Надреализам

Марко Ристић, Александар Вучо, Милан Дединац, Душан Матић, Оскар Давичо

14. **Социјалистички реализам**

Социјална литература, Званични соцреализам

Ратни романи

Михаило Лалић, Меша Селимовић, Антоније Исаковић, Вук Драшковић, Бранко Ћопић, Милован Ђилас, Добрица Ћосић, Књижевност Голог отока

15. **Антишематизам**

16. **Поезија апсурда**

Васко Попа

17. **Поезија мита**

Миодраг Павловић

18. **Неомодернизам**

Романтични модернизам

Слободан Марковић, Мира Алечковић, Бранко В. Радичевић, Мирослав Андрић, Стеван Раичковић

Неопарнасизам

Јован Христић, Иван В. Лалић, Милорад Павић

Неосимболизам

Борисав Радовић, Александар Ристовић, Бранко Миљковић

19. **Неоавангарда**

Директна поезија

Милован Данојлић, Бранислав Петровић, Божидар Шујица, Душко Трифуновић, Рајко Петров Ного, Милан Миличић, Гојко Ђого, Предраг Чудић

Сатирична драма

Душан Ковачевић

Сигнализам

Мирољуб Тодоровић, Љубиша Јоцић, Миодраг Шуваковић, Славко Матковић, Балинт Гомбати, Милорад Грујић, Каталин Ладик, Јудита Шалго, Влада Стојиљковић

Перформанс

Славко Богдановић, Слободан Тишма, Мирослав Мандић

Рок поезија

Горан Бреговић, Бора Ђорђевић, Ђорђе Балашевић, Бранимир-Џони Штулић, Небојша Чонкић, Милан Младеновић, Момчило Бајагић-Бајага, Радоман Кањевац, Неле Карајлић, Бранислав Бабић Кебра, Рамбо Амадеус, Зоран Костић-Цане

Поезија националне судбине

Матија Бећковић, Љубомир Симовић, Слободан Ракитић, Алек Вукадиновић, Вито Марковић, Мирослав Тешић (Божидар Тимотијевић, Радослав Војводић, Вук Крњевић, Драган Колунџија, Божидар Милидраговић, Бошко Богетић, Мирко Магарашевић, Драгомир Брајковић, Љубица Милетић, Звонимир Костић)

Сентандрејски меандар

Стојан Д. Вујичић, Петар Милошевић, Војислав Галић, Драгомир Дујмов, Милан Степанов

20. **Постмодерна поезија**

Милутин Петровић, Симон Симоновић, Слободан Зубановић, Јован Зивлак, Раша Ливада, Новица Тадић, Владимир Копицл, Војислав Деспотов, Милован Марчетић, Небојша Васовић, Иван Негришорац, Драган Јовановић Данилов, Ласло Блашковић

21. **Нови роман**

Проза апсурда/егзистенцијализма

Радомир Константиновић, Миодраг Булатовић, Бора Ћосић, Филип Давид, Бранимир Шћепановић

Стварносна проза

Мома Димић, Драгослав Михаиловић, Милован Данојлић, Предраг Чудић, Душан Ковачевић

Књижевност у траперицама

Видосав Стевановић, Милисав Савић, Мирослав Јосић Вишњић, Момо Капор, Милан Оклопџић, Предраг Степановић, Петар Милошевић

Традиционални (регионални) реализам

Владан Десница, Александар Тишма, Ћамил Сијарић, Бошко Петровић, Младен Марков, Иван Ивановић, Мирослав Поповић, Данко Поповић

Аутобиографски роман

Праве аутобиографије (мемоари): Борисав Михаиловић Михиз, Дејан Медаковић

Роман са елементима аутобиографије: Мирко Ковач, Павле Угринов

Роман двојног постмодерног, ја": Давид Албахари, Владимир Арсенијевић

Постмодерни, псеудодокументарни роман
Данило Киш, Борисав Пекић, Радослав Петковић, Светлана Велмар-Јанковић
Постмодерни трик-роман
Милорад Павић, Слободан Селенић, Драган Великић, Светислав Басара

Sandor Pal

HUNGARIAN HISTORIES OF YUGOSLAV/SERBIAN LITERATURE

Summary

At the end of the 19th and the beginning of the 20th century, in Hungary — mostly in encyclopedias and reviews about world literature — there appeared the first reviews about Serbian (that is South Slavic) literature. The authors (according to the needs and available resources) were the Hungarians themselves, but also the best experts from the nations in question (P. Popovi). Taking into account the entire corpus, special attention should be paid to two books. The author of the first book titled *History of Literature of the Yugoslav Nations* (*A jugoszláv népek irondalmának története*, 1963) is Zoltan Csuka, an outstanding translator from Serbian into Hungarian, while the second one was written by Petar Milošević: *History of the Serbian Literature* (*A szerb irodalom története*, 1988). In this article, the author discusses both books in detail, specially emphasizing the problems of periodization, double nationality of some of the authors, as well as numerous specificities related to the Hungarian literature.

Zoltan Csuka did not start to write his history of the Yugoslav/Serbian literature suddenly, without any preparation. Within the corpus of his completely forgotten and neglected critical-journalist activity, one should mention at least four studies. The first is *A háború utáni délszláv irodalom* (*Postwar South Slavic Literature*) from 1935 in which he presents an extensive review of the Serbian and Croatian literature from Ljubomir Micić and Boško Tokin through Branimir Ćosić, Ivo Andrić and Veljko Petrović, to Miroslav Krleža and Tin Ujević. The Study *A magyaroszági szerb irodalom* (*Serbian Literature in Hungary*) from 1944 is actually a specific review of the development from Dositej Obradović to Veljko Petrović, through the prism of life and work of only those writers who were born in Hungary. The third study worth mentioning is *Szerb-horvát irodalom* (*Serbo-Croatian Literature*) which actually represents an entire cycle published in the journal *Nagyvilág*. By its studiousness, there stands out the work titled *A délszláv irodalom alapvonalai* (*The Basic Features of Yugoslav Literature*) from 1947. Due to its numerous facts and its structure, it resembles an encyclopedic article. The history of literature by Z. Csuka was written without footnotes, but was based on extensive references; it also lacks specific literary terms related to periodization, but points to numerous Serbian-Hungarian ties. Z. Csuka's book is traditional, without great intentions for innovation and systematization. Written calmly, it chronologically presents the writers and the age. Taking into account the methodological procedure, one could say that it is a history of Serbian literature supplemented by the Croatian, Macedonian and Slovenian literature.

Taking into account all its features, P. Milošević's *History of Serbian Literature* is a modern, interesting and skillfully written book. The first thing to be observed is the effort to use specific literary terms in the periodization and in the stylistic labels for literary phenomena and processes. The second innovation is related to the discussion of romanticism (which lasts much longer than in other authors), and the third the intro-

duction of rock-poetry in the chapter on neo-avantgarde. It also brings several methodological innovations: a) it has countless short subtitles, like in journalism (they are just key words, summary phrases, codes for a specific message), b) it has a great number of meanders (one could say miniature essays), c) even though it uses footnotes, it quite often offers comments on references in the very text), d) narration is somewhere gnomic, telegraphic, e) the conclusions are bold, shocking, unusual. P. Milošević quite correctly understood that writing the history of literature — in addition to the need of a new systematization and revalorization — also implies a need to discuss it within the coordinates of world literature. One could say that the comparativist context is strong, that is present almost everywhere, but unobtrusive at the same time. A special place in this comparativist world belongs to the Hungarian literature. That layer could be called the Hungarian associative context. The third and the most unusual characteristic of his book (which inevitably stems from the concept that everything is just a story) is a personal tone, subjective discourse (somewhere completely ironic).

A Hungarian reader has at its disposal a practical, reliable and competently written reference-book.

UDC 821.163.41-31.09 Ignjatović J.
821.163.41-95

ЈАКОВ ИГЊАТОВИЋ ИЛИ ИСТОРИЈА КАО АНТИПОД АКТУЕЛНОГ ЖИВЉЕЊА

Татјана Јовићевић

АПСТРАКТ: Студија је посвећена формулисању односа историје и фикције у Игњатовићевом историјском роману, питању „уметничке истине", т. ј. разлозима и смислу одступања од историјски тачног/вероватног и, у вези с тиме, реконструисању слике света у овом тематском кругу као делу укупног Игњатовићевог опуса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјско, фикционално, документарно, истинито, вредносна перспектива, коментар

Питање третмана националне историје, а посебно положаја жанрова попут историјског романа, у појединим стилским епохама српске књижевности може, у одређеним случајевима, постати неочекивано контроверзно. Будући да се у обе књижевне епохе 19. века, романтизму и реализму, ова тематика третира у оквиру препознатљивих образаца, историјски романи Јакова Игњатовића, нарочито ако се сагледавају у оквиру његовог укупног опуса и у поређењу са „друштвеним" романима истог аутора, јављају се управо као таква (ретка) поља неочекиваности и контроверзе.

Већ на почетку друге половине века, истовремено са великим преокретом у поетичкој оријентацији српске књижевности и првим наговештајима стварања другачије прозе,[1] појављује се први део нашег првог „правог" српског историјског романа — Игњатовићевог *Ђурђа Бранковића*. Но, како је његово објављивање било нередовно и дуготрајно, од средине педесетих до почетка осамдесетих година 19. века,[2] поједини де-

[1] Ово се првенствено односи на приповетке Богобоја Атанацковића и његов роман *Два идола*, који такође има елементе историјско-фикционалног дела, а по паралелности фабуларних токова и „телеграфском", „извештавачком" приповедању показује сродност са Игњатовићевим (и историјским и друштвеним) романима (в. о томе Ј. Деретић, *Српски роман 1800—1950*, Нолит, Београд 1981, стр. 86—87, В. Милинчевић, „*Два идола* између сентиментализма и романтике", Поговор, у: Б. Атанацковић, *Два идола*, Нолит, Београд 1982, стр. 205—217, Љ. Јеремић, *Трагички видови старијег српског романа*, Књижевна заједница Новог Сада, Институт за теорију књижевности, Београд 1987, стр. 61—64).

[2] Након што се, у периоду 1855—1858, у наставцима појављивала у *Летопису Матице српске*, 1859. године је у Митрополитско-гимназијалној штампарији у Сремским Кар-

лови су, зависно од момента објављивања, имали дијаметрално различито књижевноисторијско окружење, у зависности од којег је самом тексту значајно мењан статус. Ова слика свакако је употпуњена и тиме што је Игњатовић објавио и више других дела која се — унеколико јасније и директније — настављају на ранију традицију видаковићевског псеудоисторијског романа, али је и надограђују неким новим елеметима: седамдесетих година, у „међувремену" између прве и друге књиге *Ђурђа Бранковића*, издати су *Манзор и Џемила* (1874) и *Крв за род* (1878), док су се после његовог прекинутог објављивања појавили и *Краљевска снаха* (1885) и *Дели-Бакић* (1886).

Све ово готово аутоматски отвара два питања: да ли Игњатовићев „историјски" опус успоставља везу са ранијим стваралаштвом те врсте и, као најинтригантније, да ли су и у којој мери слика света и наративни поступци у овим романима сродни онима у, много познатијим, Игњатовићевим романима са савременом тематиком. Наизглед неизбежно, у оба случаја намеће се опредељење за негативан одговор: у издањима Игњатовићевих дела, још за ауторовог живота, његове „приповетке" су редовно раздвајане на „романтичарско-историјске" и „друштвене", а он сам је, говорећи о роману као жанру који је нарочито потребан српској књижевности, истицао разлике у особинама и функцији ових двеју његових врста.[3] Међутим, пажљивијим читањем се, уз упадљиве разлике, у овим супротстављеним деловима Игњатовићевог опуса проналази и низ „скривених" сличности, исто као и надовезивања, односно отклона од претходне традиције историјског романа.

Прва особина по којој се Игњатовићеви романи недвосмислено надовезују на традицију видаковићевског романа и уклапају у образац тривијалне књижевности уопште је доминација фабуле. Иако је у њој централна интрига, односно прича о судбини насилно растављених љубавника (и, у другом плану, сродника), чијем је разрешењу све друго подређено, овде добила структурно израженије место него код Видаковића, авантуристички план је и даље хипертрофиран њеним сталним компликовањем и гранањем у мноштво епизода у којима се приповеда о судбинама и карактерима других, са главним јунацима разнолико повезаних ликова. Догађаји су притом обележени невероватношћу карактеристичном за популарну књижевност: она приповест треба да учини спектакуларном, да изазове крајњу узбуђеност и тронутост читалаца, да што потпуније оствари романескно у традиционалном значењу те речи и да тиме оголи ону специфичну функцију романескног текста чији је корен у разликовању од животне стварности а не у њеном подражавању.[4]

ловцима у засебном издању одштампана прва књига овог романа, али је објављивање прекинуто због Игњатовићевог сукоба са патријархом Рајачићем, да би се прве две и почетак треће књиге (од пет колико их је, довршених или не, било у рукопису), коначно, поново у наставцима, појавили у *Недељном листу* 1880—1882. године, у време када је реализам увелико овладао српском прозом, а дела са историјском тематиком била углавном потиснута на ниво тривијалне, забавне или „књижевности за народ".

[3] В. Ј. Игњатовић, „Поглед на књижество", објављено у *Летопису Матице српске* 1857, овде цитирано по: *Одабрана дела*, књ. IX, Матица српска — Јединство, Нови Сад — Приштина 1987, стр. 49.

[4] О овој специфичној функцији *сваког*, а не само тривијалног романа, која и разликује ову од свих других приповедних врста, говори још В. Бењамин, који указује да „роман

Због тога су фабуле засноване на готово сталном (углавном нежељеном) кретању јунака, а укључују низ карактеристичних мотива и перипетија, попут отмица, насилног мењања вере, (често вишеструког) прерушавања, тајних договора и завера, ненаслућених издајстава, невероватних превара, сусрета и препознавања.

У *Манзору и Џемили* судбина насловних јунака, Српкиње Милке, сестре доцније чувених одметника Бакића, и Арапина-бедуина Манзора, јаничарског барјактара али и њеног спасиоца приликом пада Београда у турске руке, компликује се јунакињиним насилним одвођењем у султанов харем и турчењем после којег добија име Џемила, Манзоровом потрагом за њоме и тајним улажењем у њене одаје у сандуку, уз помоћ надзорнице и градског трговца-снабдевача харема, а разрешева избављењем и бекством у пустињу, у слободан бедуински живот.

Сличног карактера је и фабула незнатно касније објављеног романа *Крв за род*, али овде је заплет изразитије усмерен ка слављењу хајдучије и идеје отпора, па су утолико хришћански јунаци јасније одвојени од муслиманских, укључујући ту и витешке и пуне врлина Арапе. Ова промена очита је из тога што се главне емотивне везе у роману, које ће бити замајац радње, стварају искључиво међу хришћанским ликовима. Главне јунаке, сарајевске заручнике Војна и Анђелију, ће, као прототипе врлине, нужно стићи зла судбина: он ће током Сулејмановог рата за освајање арапских калифата бити узет у војску, где ће касније бити и насилно потурчен, а њу, упркос покушају да се спасе бекством у Угарску, отима локални паша и одводи у свој харем из којег се избавља уз пресудну помоћ (опет) једног Арапина, хећима, који се у тај подухват упушта „у хатар" своје љубави од које је растављен када су га Турци, након што су слободно бедуинско племе потчинили султановој власти, присилили да пође са њиховом војском, будући да сами нису имали довољно лекара нити учених људи уопште. Животе растављених јунака Игњатовић ће надаље пратити користећи свој карактеристичан поступак — мешање аутора који најављује да ће тог тренутка бити напуштена једна прича да би се прешло на другу — а њихове путање ће се на најневероватније начине укрштати: Војно и Анђелија се поново сусрећу када он, са хајдуцима обученим у турску одећу, долази у кућу њене тетке да би у

није значајан зато што нам можда поучно приказује туђу судбину, него зато што та туђа судбина, захваљујући пламену који је прождире, зрачи топлином коју никада не добивамо од властите". У вези са тиме истиче и да је творац романа „индивидум у својој осами", који је, насупрот свим другим приповедачима, који своје приче узимају „из искуства и ... поново чине искуством оних који /их/ слушају", лишен сваке комуникације са читаоцем, осим што претпоставља да их стварању и читању романескног текста привлачи иста нада да ће „властити зимогрозни живот огријати на смрти" о којој се пише, односно чита (В. *Естетички огледи*, поглавље „Приповедач", прев. Т. Стамаћ, С. Кнежевић, Загреб 1986, стр. 169—170, 180). Ово донекле објашњава и поетичко противуречје Игњатовићевих историјских романа који, како ће се касније видети, по својој реализацији умногоме одступају од прокламованог начела да треба да садрже историју којом ће се српски народ поносити и на њој васпитавати. Њихове приче, наиме, никада не добијају такав егземпларни статус: оне не поучавају, у суштинском смислу чак ни не критикују нити вреднују, оне само показују најневероватније егзистенцијалне ситуације и судбине у околностима које их чине болнима и значајнима.

последњем тренутку разоткрио и казнио уходу њеног некадашњег отмичара Фазли-паше, маскираног у светогорског калуђера (!), а Рецеп и Анђелија, дуго након растанка и после низа перипетија, једно друго проналазе рањене, у паузама битака, узајамно видају ране и слушају животне историје, да би, у завршном обрту, Рецеп Анђелији помогао да оствари свој избор — одлазак у смрт као алтернативу поновном заточеништву у Фазли-пашином харему.

Већ из испричаних сижеа може се закључити да између ова два романа постоји знатна разлика у укупној концепцији романескног света. За разлику од априорног подвргавања идеологији „срећног краја", ка којем је усмерено укупно збивање у првом роману, у другом, напротив, тежња ка приказивању неизбежне трагичности племенитих индивидуа у историјском вртлогу постаје основна поетичка одредница.

У првом роману насилно одвајање од идентитета не мора нужно бити поистовећено са деструирањем егзистенције: Џемила-Милка преобраћање у ислам доживљава трагично само у комбинацији са присилним боравком у харему, у заточеништву султана који је разорио њену земљу и усмртио многе њој драге људе; слободан бедуински живот с Манзором се, напротив, појављује као избављење у вези са којим се не постављају никаква питања о удаљавању од идентитета, о противуречности осећања према ономе ко је, макар и невољно, припадник завојевачке војске, или о праву на тако остварену срећу усред свеопште пропасти земље и народа — а за такав став Манзор с релативном лакоћом придобија чак и Милкину браћу, одметнике и осветнике Бакиће.

Насупрот томе, у другом роману се хришћански и (сви) остали ликови оштро раздвајају по моралним својствима и стремљењима, као и судбини коју, сходно њима, реализују. Од ове поделе нису изузети чак ни врлином прожети Арапи: иако турски антиподи унутар исламског света, они нису носиоци истих императива као узорни хришћански ликови, па зато, мада су међу пресудним креаторима заплета, нису и главни јунаци у погледу очекиваног емотивног везивања читалаца. Хећим Рецеп, једини битан арапски лик у *Крви за род*, је племенит и пожртвован човек, испуњен неизлечивом патњом за изгубљеном отаџбином и љубављу коју је тамо оставио, али, за разлику од Војна и Анђелије, који, нарочито после свог поновног сусрета, теже искључиво освети и жртвовању за род и веру, он се свету који га је унесрећио прилагођава и, иако радо помаже његовим потенцијалним рушитељима, унутар њега опстаје и чак долази до различитих звања и почасти. Та концепција супротстављања различитих група ликова врхунац достиже у завршним сценама романа у којима, по раније скованом плану, Рецеп убија Анђелију након што је она, под изговором да му прилази да моли за опроштај, усмртила Фазли-пашу: он тиме услишава њену жељу да одабере смрт као ослобођење, али се истовремено ослобађа свог ривала и прогонитеља и, иронично, добија награде и почасти због „кажњавања" његовог убице. Ма колико ова ирониja освету *свих* главних ликова над Фазли-пашом учинила тежом, јер је онај који је сковао план за убиство за то још и награ-

ђен од стране сабораца убијеног, остаје чињеница да су улози уграђени у тај чин немерљиви.

Други карактеристичан елемент Игњатовићевих историјских романа је одређеном стереотипу прилагођена егзотика: уколико се радња, као у *Манзору и Џемили*, бар делимично не дешава на местима какво је Истамбул са својим амамима, сарајима и џамијама или пак у пустињи настањеној тајанственим бедуинским племенима, онда фабула укључује неку обимну дигресију — сећање јунака пореклом из тих крајева на ранији живот и неки несрећан догађај који га је преокренуо, какав је случај са хеџимом у *Крви за род*. Стреотипност није потребно посебно доказивати: она је укорењена још у просветитељско-предромантичарској наклоности ка неискваренoм, једноставном, изворном, већ тада најчешће везиваном за мале и на здраворазумским принципима уређене људске заједнице, у којима честитост и племенитост појединца проистиче из моралног здравља и доброте целог колектива, мада у тој интерпретацији ове вредности нису нужно „припадале" удаљеним и необичним народима. Романтичарска осећајност, која је у време писања и објављивања ових романа била доминирајући фактор формирања слике света у књижевном делу, учинила је преношење овог комплекса вредности међу егзотичне и тајанствене народе готово обавезним, а целокупну слику контроверзном, обогативши је патосом слободе и уневши у њу својства мистериозног, страственог и трагичног. Све то је резултирало ликом Арапина-витеза, духовног сродника у непријатељском табору, за чије је појављивање егзотична приповест везана. Он не само да у оквиру појединог дела има предсказив распон деловања и чврсто зацртану улогу и на плану фабуле и на плану значења, него се претвара у опште место целог корпуса дела.[5]

Делећи моралне идеале главних (хришћанских) ликова романа, овај лик ће одиграти улогу доброг духа и помагача у остварењу племенитог циља, а понекад и „резонера" дела. Вероватно најбољи пример је Манзоров сусрет са калуђерима и фратром: сусревши се и побратимивши са браћом Бакићима током боравка у једном православном манастиру у Србији, Манзор постаје и сведок доласка фрањевачког опата, изасланика мађарског краља, који долази да коначно уговори прелазак чувених одметника под његову заставу, и тада долази у прилику да коментарише узроке пропасти српског царства и хришћанства уопште. Монаси и источне и западне цркве су, у овој сцени, представљени као честити и искрено религиозни људи, који се међусобно уважавају, али то Манзору чини још нејаснијим узроке црквених подела и неслоге хришћанских владара пред надолазећом опасношћу, те може само да изрази чуђење

[5] Осим у два кратка романа из седамдесетих година, један сличан лик јавља се и у *Ђурђу Бранковићу*. Овде није Арапин, него Персијанац Хасан, брат песника Хафиса и побратим Краљевића Марка. Он, за разлику од сличних ликова у претходним романима, нема никакву улогу у креирању заплета, него је лик у којем се обликује нарочит доживљај судбине главних јунака и њиховог народа. Једино се у романима из позног периода тај лик или не јавља јер фабула и време радње то не допуштају (*Краљевска снаха*) или не знамо да ли би се појавио да је роман био завршен (*Дели-Бакић*).

што сукоби око апстрактних и неважних питања онемогућавају окупљање ради одбране онога што је пресудна вредност њиховог света. Оно што је посебно карактеристично, и свакако подвлачи значај Манзоровог резонерског суђења, је то што хришћански ликови у овој епизоди, укључујући ту и виталистички представљене Бакиће, своју историјску ситуацију прихватају просто као неку врсту егзистенцијалне датости којој се не да пронаћи почетка ни узрока, чиме интензивирају представу о својој трагичности.[6]

Иако сложена фабула Игњатовићевих романа у великој мери потискује витешку и сентиментално-моралистичку реторику, овакви одломци бројем и обимом нису незнатни, и — усред бурних и компликованих заплета заснованих на сталном кретању и променама положаја јунака — падају у очи већ због своје статичности и сценичне концепције организоване око неког карактеристичног разговорног хронотопа попут прича за време гошћења и наздрављања, разговора под шатором приликом преговора или заробљавања, дијалога у предасима битака или чак приликом проналажења и превијања рањеника (Манзоров сусрет и разговор са Бакићима, Манзоров разговор са Милком када ју је спасао од отмице, разговори Војна Радића и побратима му Павла током похода Сулејманове војске и, касније, са харамбашом и саборцима из чете за време хајдучких гозби, разговори Анђелије и Рецепа док, у различитим приликама, једно друго лече од задобијених рана — да споменемо само најизразитије примере сваке од ових хронотопских ситуација). По сопственим речима, Игњатовић је историјске романе писао првенствено да би у њима српски народ пронашао своју историју, и то такву да се њоме може поносити и на њој васпитавати, а управо ови одломци, због афирмације идеје отпора оличене у хајдучији и величања освештаних херојских и витешких врлина, могу најдиректније послужити тенденцији коју је писац назначио.

Међутим, већ у два разматрана романа се, напоредо са сентименталном и херојском патетиком, јавља и супротан, а аутономно развијен слој критичког сагледавања историје, који подразумева разматрање узрока наших историјских пораза и народних трпљења, као и „преиспитивање" уврежених историјских представа. За разлику од усмене традиције и романсијерског стваралаштва већине других аутора, који се на њу директније ослањају, централни мотив око којег се овде формира критички слој приче није неслога и обест великаша (они се спомињу само узгредно, углавном у позном роману *Дели-Бакић*, а и тамо се говори о мађарској властели, чије понашање у рецепцији наших читалаца свакако треба да буде и слика нешто ранијег сличног понашања њихових српских пандана, због којег смо већ изгубили царство и слободу), него корумпира-

[6] На свако ново сазнање о постојању црквених подела, о различитости црквених хијерархија и богослужења, Манзор одговара да је то ситница у односу на заједничку веру. Са тим се начелно слаже и Павле Бакић, али га упућује на калуђера и фратре који то морају боље знати; њих, међутим, њихови сопствени одговори остављају у сумњи, јер не делују уверљиво сучељени са Манзоровом здраворазумском запитаношћу.

ност, лакомост и морална индолентност других, са свакодневним животом повезанијих слојева друштва, пре свега калуђера. Овај аспект приче је нарочито развијен у *Крви за род*: корумпирани калуђери, вођени ниским интересима, Турцима издају свог узорног игумана, Анђелијиног ујака и заштитника, постајући тиме и битан чинилац заплета, а за своје поступке бивају кажњени од стране хајдука, дакле оних који су посвећени великој мисији и чији се живот одвија ван сфере обичног људског живљења. Мотиви и поступци свих осталих ликова почињу да се смештају у домен свакодневног и у моралне и духовне оквире познате из Игњатовићевих „друштвених" романа.[7]

Тако се одређена слика света јавља као константа Игњатовићевог романсијерског опуса, али се, за разлику од „друштвено-хумористичких", у историјским романима она пробија испод декларативне намере да се ослика живот суштински другачији од оног који читалац познаје. Од те концепције је, међутим, остао само императивно-херојски обликован карактер *појединих* ликова, као и карактеристична фабула, чији авантуристички слој приказује спектакуларне догађаје и судбинске преокрете настале услед великих историјских дешавања и витешких подухвата, те се разликује од пикарски заснованог авантуризма већине Игњатовићевих реалистичких текстова. Многе од ових карактеристика романескне приче биће присутне и у многим деловима његовог централног историјског романа *Ђурађ Бранковић*.

Осим дугог и нередовног објављивања, због којег је његов завршетак остао непознат — а тиме и прави карактер, који се ишчитава из це-

---

[7] У овом смислу посебно је значајна епизода са судбином Манзоровог земљака и помагача Мухалила. Као угледан трговац и снабдевач султановог харема разном луксузном робом, он Манзору помаже да се домогне Џемилиних одаја, али, мада му се допада да помаже остваривању љубави која не преза ни од каквих опасности, сам нема никаквих значајних емоција ни моралних аспирација које би превазилазиле свакидашњу тежњу за трговачким успехом. Иако сам приповедач за њега каже да је „добри стари ћифта, који никоме зла не чини, а за новац свакоме добра", најјаснији показатељи таквог животног става су његови разговори са Манзором. Он не дели Манзорво идеалистичко усхићење њиховом бедуинском постојбином јер у систему херојских и идилично-патријархалних вредности не препознаје своје тежње и мерила, а свет прихвата какав јесте и свој став према њему брани моралном несавршеношћу која је животу иманентна: трговину робињама од Манзоровог револта брани не само тиме да је то посао од којег много људи живи, него и уверавањем да продате девојке у харемима добро живе и да многе од њих, не само муслиманке него и хришћанке из сиромашнијих породица, саме раде на томе да буду продате богатим спахијама, а на Манзорово чуђење да се не плаши срамоте након што је, због неких сумњивих пословних трансакција, био осуђен да стоји прикован за уво одговара да је њему стало до срећеног живота, посла и зараде, а не до угледа међу „делијама", од којих су многи, уосталом, и сами радили ниске послове или били умешани у сумњива догађања. Иако ово разарање Манзоровог идеализма кореспондира са сликом света коју има сам Игњатовић, Мухалилу такав однос према животним вредностима неће донети срећу. Када је њихов подухват откривен, Манзор му нуди да заједно са њиме побегне, али он одбија да крене пре него што наплати све дугове, те га султанови људи проналазе и погубљују. Тако управо сужавање садржаја и вредности људске егзистенције доводи до њене трагичности, у чему постоје знатне сличности са Игњатовићевим романима из савременог живота, иако је овде та трагичност фабуларно другачије остварена. (О овој димензији Игњатовићевих „друштвених" романа в. у: Љ. Јеремић, *нав. дело*, поглавља „'Васа Решпект': историја као трагичко поприште" и „'Вечити младожења': трагика пролазности", стр. 83—145).

лине, несазнатљив — овај роман карактерише и, за околности у којима се јавио, необичан историјат. Настајање овог дела, супротност између првобитно замишљеног и оствареног обима и тематског опсега, као и врста интересовања која су писца навела на бављење овом темом по много чему су особени.

По првобитној замисли, он је требало да обухвата време Ђурђеве владавине, од 1427. до 1456. године, али је, када је почео да сакупља грађу, Игњатовићеву пажњу привукло стање после Косовског боја, поготову сурове борбе за власт које су у то време беснеле међу српским великашима, а о којима он, школован у мађарским школама, у српској историји аутодидакт подучаван на народној поезији, Видаковићевим, Сарајлијиним и Стеријиним делима и, касније, Рајићевој *Историји*, није знао ништа. Изненађење и разочараност овим открићима су га, како изгледа, навели да почетак збивања у роману врати у 1389. годину, а све нискости и негативности које су могли починити дотада идеализовани јунаци представи у најцрњем могућем светлу. Због тога је замишљени роман обухватао период од готово седамдесет година, а у његовом познатом делу се, углавном, одустало од декларативне сврхе историјског романа. Јер, оно како су, поготову у првој књизи романа, приказани српски великаши, свештенство и народ не само да није историја којом бисмо се могли поносити и, као примером, руководити, него је нешто што бисмо морали крити и тога се стидети.

Шта је, дакле, то што је Игњатовића навело да свој први историјски роман оствари као потпуну супротност програмским и поетичким начелима за која се залагао? Колико и на којим плановима он одступа од историјских факата у традиционалном смислу те речи, а колико од традицијом освештаних представа (које су, поставши усмеравајући елемент сазнавања националног бића/историје и формулисања историозофских концепција и државних аспирација, такође освојиле статус чињеница)? Који су узроци и смисао ових одступања, а какви пак њихови уметнички резултати, и да ли је Игњатовић успео да историјски и фикционални слој приче сједини у (идејно) кохерентној слици?

Већ на самом почетку, смештеном у крушевачки двор где се ишчекује почетак судбоносног сукоба српске и турске војске, јасно је да ће роман бити посвећен оним аспектима историје који су остали изван епске и трагичке представе познате из народне поезије, хроника и хагиографија позног средњег века и првих обрада тог догађаја у различитим жанровима нове српске књижевности. Цео предстојећи догађај — који по очекивању ликова обухваћених почетним сценама нема готово ничега од оног судбинског значаја који је потом добио у нашој, и политичкој и духовној, историји — кнегиња Милица, њени дворани, војводе које су послате да се нађу на двору за време битке, па чак и патријарх, разматрају у широком контексту односа који владају међу великашима и великашким кућама, контексту политичких планова и дворских сплетки и њиховом утицају на државни живот у времену после битке, за чији се исход, упркос бојазни због супарништва између Обилића и Бранковића, не исказује никаква исконска и егзистенцијална стрепња.

Сам почетак романа, дакле, недвосмислено указује на измештање догађаја из митске и његово смештање у политичку раван. То, међутим, не би морало по себи да буде проблематично, нити би било апсолутни преседан у литератури са темом косовске битке, да је раван политичког схваћена као легитимни простор борбе за остварење неких циљева (који би потом били осветљени у својој историјској димензији и у оквиру духовних портрета својих носилаца), а не искључиво као простор остваривања најприземнијих интереса и манифестовања најнижих нагона, за шта се као једина средства користе интересне клике, манипулисње амбицијама и сујетама, сплеткарење, ухођење и подмићивање.

Међутим, ако је „избор" баш овакве визуре, по свему судећи, био диктиран укупним Игњатовићевим погледом на свет/историју, имплицитно опредељивање за критички приступ њеном приказивању је, уместо до конституисања кохерентног критичког става, довело до својеврсне гротеске. Разговор између Милице и њене дворкиње Русне, који открива дубину и разгранатост сукоба у дворским круговима, те разговори између Русне и калуђера Харалампија, са откривањем личних интереса и психолошких порива који ове ликове наводе на деструктивно политичко делање, су основа у композицији гротескне фреске која, с једне стране, приказује видаковићевске слике безбрижних забава и чувствителних разговора властеле у идили пољског дворца и цветних перивоја, а с друге пикарски свет њихове служинчади, и све то у предвечерје битке која ће, како писац и читаоци поуздано знају, сав овај свет у неповрат разорити. Извор гротескног, међутим, није у пишчевом ставу и начину приказивања ових сцена, него у супротстављености нашим (литерарно и ванлитерарно условљеним) очекивањима, како у погледу достојности представљања традицијом освештаних личности, тако и у смислу историјске и психолошке вероватности њиховог понашања. Аутор, напротив, без икакве ограде која би указивала на његову свест о невероватности таквих догађаја, приказује једног четрнаестовековног калуђера, и то оног из патријархове пратње, како не само политички сплеткари са „дворском дамом", него и шурује са кухињском послугом ради сазнавања тајни владарског дома; сходно томе, он више имагинације уноси у причање о забавама служинчади и надама куварице Јуле да ће из „сарадње" са Харалампијем извући неку корист, него у описивање шока који је изазвала вест о размерама косовског пораза.[8]

Све ово намеће питање да ли се и на коју традицију аутор при стварању ове слике ослањао, те како је и са каквим циљевима користио

---

[8] Наиме, преживели учесници битке, међу њима и сам кнежевић Стефан, са зачуђујућом сажетошћу и готово новинарском објективношћу обавештавају Милицу, њене укућане и дворане о променљивом току битке, о издаји Вука Бранковића, десетковању српске војске и погубљењу кнеза Лазара, при чему Милошев чин помињу само узгредно, као епизоду са краткотрајним утицајем на одвијање боја, али не пропуштају да напомену своју исцрпљеност и изгладнелост од непрекидног јахања, те се, док ово причају, сасвим разложно поткрепљују јелом и пићем. Истовремено, мада се међу приказаним ликовима по први пут јављају осећања и реакције примерени озбиљности збивања, опис жалости коју је изазвала ова прича, са призором опште пренераженост присутних, уплаканих дама и господе која покушавају да их теше, више личи на неку жалосну салонску сцену него на призор високе трагичности, какав овде с правом очекујемо.

историјске изворе и грађу. Оно што прво пада у очи и најупадљивије одудара од романтичарске праксе је потпуно занемаривање усменог предања, како у смислу значаја који се придаје појединим сегментима приче, тако и на плану приказивања појединих личности. Већ је поменуто да прича потпуно пренебрегава Милошев подвиг и читав комплекс тема везаних за Лазарев лик, док сасвим неуобичајено место даје мотиву Вукове издаје, која се у првим вестима о бoју врло штуро помиње, док се касније у роману разматра у контексту многоструких околности које је у оквиру приказаних збивања чине историјски и психолошки *разумљивом*, дакле измештају је из архетипског и митског контекста.

Када је реч о приказивању појединих личности, то одударање је још израженије, понекад толико да се чини да је централни принцип конституисања лика његово супротстављање традицијом освештаној представи: то се најјасније види на примеру лика кнегиње Милице, а он постаје још драстичнији када се упореди са ликом Ђурђеве жене Јерине, онаквим какав је приказан у познатом делу романа. Овде је, наиме, реч о нечему значајнијем од инвертивног конципирања ова два лика: уколико се за представљање „проклете Јерине" као мудре, благе и пожртвоване жене, потпуно предане мисији очувања и уздизања последњег владарског дома, разлог могао наћи у одступању усменог предања од историјски истинитог и вероватног (јер је била проклета због намета за грађење смедеревског града, чији значај народ није разумевао, или га је временом заборавио), за потпуну инверзију лика кнегиње Милице нема оправдања овакве врсте — оно што је Игњатовић приказао уместо светитељског лика познатог из готово укупне, и усмене и писане традиције, стоји на најудаљенијој тачки не само од сваке историјске *вероватности*, него и од здраворазумских представа и познатих и проверљивих историјских података.

У почетним сценама приказана као охола и осорна, спремна да, без обзира на сукобе које ће изазвати, заступа сопствене (додуше про-Обилићеве, дакле са становишта традиције исправне) политичке ставове и намере, након вести о слому постаје беспомоћна и смушена, преплашена само за своју и судбину своје још незбринуте деце, заклињући државни савет који је одабран да управља земљом, и којем је она готово формално придодата, да према њима буде милостив и праведан. Сви доступни подаци сасвим недвосмислено указују на супротно — да је Милица суверено преузела управљање земљом и да ју је, вазалну али релативно уређену и заштићену од даљих разарања, након његовог пунолетства предала кнежевићу Стефану, остајући му и даље сарадник и саветник.

Зашто се, дакле, приступило оваквом травестирању традиционалне представе о једном од централних ликова косовског мита? Ако из приказа Јерининог лика читалац може декодирати мисао о трагичном разликовању „праве" личности од јавне слике и историјског сећања на њу, за Миличину слику се једино може рећи да га оставаља потпуно збуњеним, тим пре што за њену бласфемичност, како изгледа, нема уметничког „оправдања" ни разлога.

Почетно оцртавање лика омогућује да се у наредним, за његово формирање кључним, сценама Милица појави са типичном карактерологијом жене из ситноградјанских слојева, које ће јој бити једино обележје све док се њен лик буде појављивао у роману. Ово се првенствено односи на призоре њеног припремања Милевине удаје, карикатурално нереалистичне зато што је, полазећи од тачне претпоставке о интересном карактеру владарских бракова, аутор врсту тих интереса снизио до сплета породично-материјалних разлога, реалних и карактеристичних у његовом добу, али апсолутно невероватних у времену и околностима које приказује: намеравани брак Милица посматра првенствено кроз призму индивидуалних и породичних интереса, при чему је материјално богатство опчињава једнако као и војничка моћ просиоца, султана Бајазита, јер у првом гледа гаранцију лагодног живота своје кћери, а у другом подршке и заштите коју јој може пружити у борби са конкурентима за српски престо, односно за опстанак и примат њене породице у српским земљама. Свих „државних разлога" она се, по Игњатовићу, сећа нејасно, као другоразредних и споредних, а оваквим резоновањем, које није последица суштинске изопачености карактера, него скученог схватања морала и ограничености духовних видика и потреба, она успева да придобије и пристанак саме невесте, коју ће доцније у животу тај поступак коштати великих невоља, горчине и срамоте.

Једино на шта се, да би се „оправдао" тај Игњатовићев поступак, може указати је очигледна тежња да се травестирањем мита, које је аутор заснивао и на одређеним историјским документима, „критички" интерпретира историја. Али, усмеравајући текст у том правцу, аутор уместо кохерентног критичког приступа креира невероватну причу, готово паралитерарну у својој тежњи да романсира „другу" (истиниту?) историју, у свом козерском тону и јасној тенденциозности. Но, упркос томе овакав карактер текста није, или бар није првенствено, плод тежње да се покаже да историја *није била*, односно да *није могла бити* онаква каква је у предању. Јер, уместо да са предањем и митским представама ступа у полемику, Игњатовић их (готово) потпуно игнорише — што је видљиво већ из пренебрегавања карактеристичних аспеката косовских збивања — и ствара сасвим нову причу која, како ће се касније видети, претендује на „реалистичност" на једном сасвим независном, паралелном плану.

Како је сасвим некритично користио документе и у исти ред стављао изворе различитог степена поузданости, Игњатовић је често забасавао у опасност да, исто као и усмено предање, приказивање или мотивисање историјских збивања заснује на неком легендарном податку, на ненамерној грешци или злонамерној лажи, и тако се још више удаљи и од историјске истине и од карактеристичног осећања историје као посебне категорије времена и живота, која модерни историјски роман суштински одваја од облика који су му претходили.

Оно што је, међутим, неспорна историјска истина, попут података о значајним биткама, државним уговорима и делима појединих владара, користи се искључиво као спољашњи историјски оквир који се поклапа са праволинијски конципираним сижеом, што роману даје обележја хро-

нике, док су фикционални делови текста структурирани на начин близак ономе из Игњатовићевих претходно разматраних романа: паралелно се прати више прича које се сустичу и пресецају на неочекиване и невероватне начине, формирајући препознатљиву врсту заплета.

Тако се доминација фабуле, као битан аспект тривијалног текста, овде испољава на два нивоа: на историјском плану као кумулација догађаја које приповедач хронолошки и углавном неселективно прати, те се стиче утисак да јунаци живот проводе у јурењу са бојишта на бојиште, од двора до двора и са једног владарског састанка на други, што смањује простор за психолошко потретисање ликова и обликовање *њиховог* доживљаја збивања којима су захваћени,[9] док се на фикционалној равни фабула остварује као спектакуларна и невероватна прича о животним удесима појединих (и историјских и фикционалних) ликова. Њена покретачка снага су покушаји ликова да се домогну власти, моћи, богатства, да задовоље неку амбицију, освете се или се уздигну над онима које доживљавају као ривале, а посебно место добијају породични и љубавни заплети, у којима такође преовлађују односи и осећања овакве врсте. Да би се заплет заснован на оваквим претпоставкама развијао и разрешио, неопходни су мотиви попут завера, прерушавања, монашења или мењања вере, сусрета и препознавања маскираних или на други начин измењених личности (Светислав и Милева у татарском табору, Петошко и деспот Стефан, Петошко и отац Харалампије), као и деловање демонских ликова (првенствено Харалампија), који јунацима романа непрестано доносе невоље.

Иако су једном приликом окоснице радње у двема завршним књигама *Ђурђа Бранковића* дефинисане као распарчавање земље због властољубља, у првој, односно издаја због користољубља, у другој,[10] оно што читалац уистину прати у овом роману није судбина земље нити исходи из историјских догађаја и процеса, него делање и судбина појединих ликова, а једна од његових најизраженијих карактеристика је потискивање општег и преовладавање појединачног и посебног, наметнуто већ на фабуларном плану.

На самом почетку, оваква концепција се обелодањује кроз приказивање понашања, интересовања, планова ликова обухваћених уводним

---

[9] О овоме је, као о битном недостатку романа, говорио још Светислав Вуловић (в. „Уметничка приповетка у најновијој српској књижевности", у: *Српска књижевна критика*, књ. IV, Матица српска — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1979, стр. 39—40). На опредељење за овакав концепт сигурно је утицало и „враћање" почетка романа четрдесетак година уназад, због чега насловни лик, који у то време није био фигура од било каквог историјског значаја, није могао бити јунак романа на којем се преламају збивања, него само један од ликова које приповедач прати у хроничарски конципираном сижеу. (Промена у положају лика видљива је у завршном делу романа, али се, пошто је недовршен, не зна како би се лик даље реализовао.) Хроничарско приповедање је, међутим, карактеристично и за Игњатовићеве реалистичке романе, те се због тога може поставити питање колико је оно и овде условљено тематским опсегом, а колико је особеност његове поетике и приповедачке технике.

[10] В. Ж. Бошков, „Први роман Јакова Игњатовића", Предговор, у: *Ђурађ Бранковић*, *Одабрана дела Јакова Игњатовића*, књ. I, Матица српска — Јединство, Нови Сад — Приштина, стр. 202.

сценама. Уочи битке, Милица и Русна супротстављају мишљења о Обилићу и Бранковићу и политичке планове у времену након битке, Хараламије се интересује за планове о удаји најмлађе кнегиње Милеве и, очигледно, проналази простор за (будуће) сплетке у сазнању да постоји сукоб око тога да ли ће се она удати за Светислава, сина старог Лазаревог војводе са којим је веже узајамна наклоност, или сина дворкиње Русне, док војводе са патријархом разговарају о томе како је неопходно да се брзо донесу закони који ће учврстити кнежеву власт и сузбити самовољу и сепаратистичке тежње великаша. Ако се неке од ових тема у први мах доживљавају као примерене и легитимне јер се дотичу значајних државноисторијских питања и митске суштине косовских догађања, збуњујуће је њихово сједињавање са приземним сплеткама и интересима, са којима, сасвим равноправно, образују јединствен сплет догађаја који су међусобно условљени и повезани. Али, оно што у највећој мери изазива негодовање је успостављање морално индиферентног става према приказаним догађајима, касније тако карактеристичног за Игњатовићеве реалистичке романе из савременог живота. Јер, приказивању забринутости војвода и патријарха за судбину земље приступа се са истом равнодушношћу као и приказивању разговора Вука Бранковића и његових присталица када, после битке, износе своје разлоге и оправдања за напуштање боја и намеру да, ратујући са султаном против Лазаревог наследника, отцепе делове земље и Бранковића крунишу за њиховог владара, те се чини да делање и једних и других има једнаку легитимност. Овај утисак није сасвим нетачан, а изједначеност статуса ликова у традицији обележених апсолутном вредносном супротстављеношћу постиже се мењањем перспективе и њеним изједначавањем са видокругом и вредностима лика који дела или говори, што је свакако знак спуштања интересовања у лично-психолошко и конкретно-животно. Због тога је укупна слика света у делу условљена ограниченошћу тежњи и аспирација ликова: карактери „вишег реда" су атипичним конципирањем фабуле заобиђени, као што је случај са Милошем и Лазарем, или савим инверзно представљени, као Милица, а традиционално негативни ликови нису дати као шекспировски мрачни и величанствени носиоци зла, како је лик Вука Бранковића приказиван у драмској традицији,[11] него просто као амбициозни и/или користољубиви појединци, додатно (и донекле оправдано) повређени ускраћивањем неке почасти или награде, или уздизањем оних које доживљавају као своје ривале — дакле условљени су комплексом социјално-психолошких мотивација карактеристичних за снижени миметички модус, онај који подражава животе и делање обичних људи, који не познају несвакидашње тежње ни предимензиониране страсти.

---

[11] Пре појаве *Ђурђа Бранковића* овако конципиран Вуков лик јавио се у Стеријиној драми *Милош Обилић или бој на Косову* (1828), у време првог објављивања романа у *Цару Лазару* Матије Бана (1858), а свега неколико година потом у *Милошу Обилићу* Јована Суботића (1865). В. о томе Милан Јовановић, *Поглед на драмску литературу о Косову*, Српска краљевска академија, 1890, М. Фрајнд, „Политика и легенда у српској историјској драми", Предговор, *Српска драма XIX века*, књ. I, Нолит, Београд 1987. и Т. Јовићевић, „Косовски бој у драмама XIX века: поетичке трансформације и рецепцијска условљеност", Научни састанак слависта у Вукове дане, зборник, Београд 1996, стр, 137—143.

Осим уводног дела, у првој књизи романа постоје два сегмента који су најизразитији елементи управо овакве слике света: први, и на први поглед драстичнији, је епизода везана за удају најмлађе Лазареве кћери Милеве, а други — део заплета везан за политичке планове и укупно делање Вука Бранковића и његових присталица.

Први од њих карактеристичан је због, већ помињаног, стварања инвертираног лика кнегиње Милице и, у вези с тиме, настајања читавог комплекса деградирајућих, исто колико невероватних и нетачних, слика историјских збивања.

Други, и историјски донекле вероватнији, сегмент Игњатовићеве слике пост-косовских збивања је онај везан за политичке аспирације и делање Вука Бранковића. По Игњатовићу, овог пута не сувише удаљено од онога на шта указују историјски извори, он је око себе окупио властелу незадовољну Лазаревом владом и, користећи се војном предношћу стеченом тиме што је Лазарева војска изгинула док је он своју повукао из боја, покушао да Милицу принуди да му преда управу над српским земљама, тобоже само до Стефановог пунолетства.[12] Оно што је, међутим, историјски мање вероватно, а врло вероватно историјски нетачно, је врста и ниво сплетака којима се ликови служе: да би дознао нешто више о планираној Милевиној удаји за Бајазита, која ће ослабити његов положај првог и најважнијег султановог савезника, Вук Бранковић на Миличин двор шаље жену Мару и сина Ђурђа, који треба да, дволичним држањем и околишним испитивањем, готово као у булеварском роману, сазнају нешто о овим намерама, а ривалство мајке и кћери приказано је као надметање засновано на површној сујети и породичним трвењима, много сличније затегнутости због првенства у породици или добијања угледнијег места на каквом друштвеном скупу него судбинском сукобу око српског престола.

Укупан сукоб две водеће породице приказан је као обострано упињање да се савезништвом са Бајазитом обезбеди власт над већ разореним и униженим српским земљама, а аутор ни једној од њих не признаје мотиве и тежње који би превазилазили остваривање личних властољубивих амбиција, нити успоставља перспективу која би их по било чему морално разликовала: приликом расуђивања о исправном и неисправном готово никад не постоји тачка гледишта која би стајала изнад расуђивања лика који у том моменту говори о својим намерама и „праву" на њихово остварење, поткрепљујући своје ставове искључиво причом о нечасности својих противника и тиме како су се они већ огрешили о његова права или опште државне принципе. Свакако најзначајнији одлом-

---

[12] У историјском смислу, овде постоји још једна нетачност, а у књижевном нелогичност и немотивисаност збивања. Деспот Стефан рођен је 1377. године, дакле у време Косовске битке имао је дванаест година и питање управљања земљом се неминовно постављало. По роману, међутим, након Лазареве погибије Стефану је већ двадесет година, што чини беспредметним читав сплет збивања и околности којима је разлог или за које се изговор налази у његовој малолетности. Ово, наравно, није значајно због Игњатовићеве погрешке или необавештености о поузданости извора које је користио, него је знак његовог општег односа према мотивисању и утемељивању радње, као и према питањима историјске истине и њеног литерарног транспоновања...

ци овакве врсте су разговори Вука Бранковића са њему оданом властелом. Израз „одметнутом", који би јој у складу са традицијом, али и моралним уверењима заснованим на модерним државно-правним назорима несумњиво припадао, овде се не може употребити јер сам аутор понашање ових великаша не третира као издајничко, него га равнодушно приказује у контексту условљености општим околностима и личном психологијом актера: користећи се аргументацијом чију је легитимност у оквиру средњевековних назора тешко оспорити, они Лазаревом сину одричу право на наслеђе престола указујући да га ни сам Лазар није имао, будући да је у наследном реду веома далеко од Немањића и да је, у тренутку када му је нарасла моћ то допустила, присајединио и земље давно осамостаљених феудалних велможа који су за собом оставили наследнике, као што је случај са Вукашином Мрњавчевићем и његовим сином Марком. Тако се, иако сама историјска дешавања, чији се редослед и узрочно-последичне везе следе као сижејни костур приче, сугеришу нешто већу одговорност Бранковићеве стране, успоставља нека врста моралне једнакости, односно једнакости у одсуству било какве моралне свести и виших етичких тежњи и потреба.

Иако то није довољно истицано,[13] изузетака у овој генералној слици има, али се губе као ретки и готово случајни детаљи који одударају од њених мрачних тонова. Међу таквим изузецима на првом су месту ликови дестота Стефана и Ђурђа, онакви какви се иницијално појављују у роману, када показују особине и склоности које указују на могућност да се формирају као ликови који су окарактерисани вишим особинама душе и заиста носе у себи сву трагику историјског тренутка у којем су се нашли. Непосредно после битке, Стефан мудро и сталожено процењује ситуацију у којој се земља нашла, стављајући до знања да му је њена судбина важнија од владарског жезла; Ђурађ, послат на крушевачки двор да сазна планове конкурената, у једном тренутку заборавља своју улогу и противи се намери да се Милева да Бајазиту јер се морално и емотивно не мири са тим поступком, а не из страха да би тим браком могле бити уздрмане позиције његовог оца;[14] нешто касније, при сусрету са Краљевићем Марком, обојица, по речима приповедача, осећају тескобу пред његовим прекорима због међусобних размирица које их терају на служење Турцима.[15] У даљем тексту ће, међутим, за њихове овако

---

[13] О овом аспекту романа говори једино П. Протић (в. *Сумње и надања*, Просвета, Београд 1986, стр. 96—97), али ни он не говори о постојању *поступака* који указују на известан морални кредо, или свест о њему, код појединих ликова, него само о моралном *суђењу* које се, иако ни ту не превише развијено, јавља једино у говору Марка Краљевића.

[14] Да је тако, недвосмислено указује сам приповедач: на скупу на крушевачком двору, Ђурађ се противи томе да се Милевином удајом осигура мир са Турцима, тврдећи да би и његов отац повео војску ако би Бајазит након одбијања просидбе поново започео борбе, а приповедач тврди да његов револт проистиче из тога што му се „никако није допадало да се Милева Турчину да" — дакле не због политичких претензија, а у изјаву приповедача немамо разлога да сумњамо јер је једнозначно и отворено коментарисање осећања и размишљања ликова и иначе карактеристика Игњатовићевог приповедања.

[15] Ово нас опет (в. нап. 13) доводи до питања о концепцији, значају и функцији Марковог лика у роману. Он се конституише како на основама представе из народне традиције, укључујући ту и свест о његовом положају турског вазала, тако и на подацима из

светло оцртане карактере бити везивани и поступци који се у ове почетне претпоставке не уклапају, и то примењивањем познатог Игњатовићевог поступка кумулације и спољашњег сликања карактера, без психолошких продубљивања ових противуречности. Уколико Стефаново утамничење Ђурђа не баца превелику сенку на његов лик, јер сам приповедач инсистира на томе да је тај потез био изнуђен и да је деспот, по доброти срца, тамницу претпоставио погубљењу, са Ђурђевим ликом ствари стоје другачије: он не само да се са оцем одметнуо од законитог наследника престола, него је и касније (али са све мање успеха) против њега ратовао, служећи се, уз Харалампијеву помоћ, најбескрупулознијим заверама, да би на крају прве књиге, у моменту када постаје Стефанов наследник, дао сигнал за ослепљивање братовљевих синова, који би могли поставити питање наследног реда (иако су они годинама заточени у манастиру и не показују никакво интересовање за владарски трон). Наравно, питање шта би се, или шта се, у написаном али необјављеном делу догодило са Ђурђевим ликом у овом смислу спада у најзначајнија питања романа. Да ли (би) се роман наставио као хроничарско низање у којем је животни пут главног јунака тек окосница за (минимално) роман-

---

писаних извора и на, сада чисто књижевно заснованом, приказу карактерологије и психолошких стања каква се претпостављају код личности огорчене на свој положај и оне који су до њега довели, а ојађене судбином свог народа и, колико је то једној славољубивој природи могуће, мучене осећањем кривице која се тек донекле смањује тиме што истовремено чини добра дела и штити невољнике. Такав какав је, Марко нема никакву улогу у креирању заплета; он је лик који коментарише, износи моралне судове, саветује и, што је посебно значајно, једини (осим донекле Ђурђа, и то тек на почетку треће књиге, односно на самом завршетку познатог текста) показује свест о судбинском значају актуелних збивања и дугорочности њихових последица, и једини емотивно преживљава судбину *колективитета*, показујући да се осећа као његов део. Зато је сваком његовом појављивању у роману дат врло широк простор. При првом помињању Марковог присуства у турској војсци, као савезника подложног султановој врховној власти, приповедач ову чињеницу врло широко образлаже психолошким и историјским околностима, указујући да има духова који своју величину доказују тиме што се „опште користи ради, другоме сасвим понизе", али да је Марко припадао онима другима, који величину показују упорним одбијањем да то прихвате, поготову ако су уверени да би сами били много бољи вођи. Истовремено, оваквом Марковом ставу наруку је ишло средњевековно схватање части које је личну храброст у бојu и бескомпромисност у одбрани свог феудалног права стављало на врх лествице племићских врлина, те су могућности за другачије понашање биле вишеструке, Ђурђу говори о трагичној раздељености српских великаша, због које ће народ дуготрајно патити, а при другом обојици такмаца за српски престо, који су се заједно са њиме нашли у турској ордији пред битку против влашког војводе Мирче, указује на апсурд да су у истом табору и он и они, чији су га очеви осуђивали због покоравања Турцима, и говори да би његов живот требало да узму за пример јер, будући да су још млади, могу све некако поправити. Своју трагичност Марко у завршетку говора подвлачи тиме што, готово дословно као у средњевековним хроникама и житијима, истиче да и у ову битку улази по обавези према султану и дужности да се бори против онога ко угрожава феудална права његове породице, али да моли бога да хришћанима буде у помоћи а да он буде жртва њихове победе. На крају треба поменути да функцију Марковог лика у роману подвлачи и то што му се већ за живота приписује легендарност каква ће настати тек у наредним вековима. Али управо таквој личности било је најпримереније да изнесе сопствено виђење судбине која очекује српски народ и да буде саветодавац најпре Ђурђу, а затим и Ђурђу и Стефану: при првом сусрету: човек који овако осећа и саветује је неко за кога српски великаши тврде да о њему већ гусле певају, ко и сам зна да ће му остати глас у народу, и за кога његов побратим Хасан, тобоже брат највећег персијског песника, тврди да би и Хафис жудео да га опева.

сирање историје комбиновано са спектакуларним фикционалним епизодама и психолошки и историјски невероватном карактерологијом и историјских и фикционалних ликова, или би аутор престао да свог јунака „без предаха гони из битке у битку, од двора до двора”[16] и коначно оставио простор за приказивање тог „дивног драматског карактера”[17] у оквирима приватног живота и психолошког конституисања? Мада у познатом делу треће књиге има наговештаја да би Ђурђев лик могао бити комплексније приказиван и добити структурно другачије место у делу,[18] мало је вероватно да би дошло до радикалних промена у укупној концепцији, јер и у овим, за нас завршним, деловима романа доминира приповедачево „телеграфско” низање догађаја, призора и увида у емотивна стања јунака, уз ауторски коментар који из спољашње перспективе процењује и вреднује поступке појединих јунака или, чешће, збивања у њиховој укупности.

Овај познати Игњатовићев манир отвара питање ауторовог одабира и усмеравања догађаја и конципирања места и улоге појединих ликова. Ако прва књига неселективно-хроничарски прати делање *свих* ликова значајних за пред- и пост-косовска збивања, друга се знатним делом фокусира на конкретне и издвојене, мада у општеисторијском смислу значајне догађаје — Ђурђево предавање Мачве, Београда и Голупца Мађарима, на шта је по међудржавном уговору био обавезан. При томе највећи простор и у књижевном смислу далеко највећи значај добија прича о предаји голубачког града, која од *историјске епизоде* постаје значајан сегмент *књижевног текста* у којем се износи једна целовита и егземпларна епизода о издајничкој судбини и до краја доводи прича о демонско-завереничком лику оца Харалампија.

Књижевно дистинктивно својство друге књиге уопште говорећи и јесте у томе што донекле напушта хроничарско-панорамско приказивање збивања у њиховом тоталитету и прибегава тематизовању једног посебног сегмента датог историјског процеса, покушавајући да у њему да пресек догађаја и, истовремено, на фикционалном плану осмисли ликове и њихове судбине. Приповедање о тим ликовима, опет за разлику од оног у првој књизи, носи известан печат конзистентног моралног става према њиховим поступцима, првенствено читљив на основу судбине која их сналази, начина њеног остварења и, коначно, личности и држања онога ко је извршава. Војводе Јеремија и Јаблановић, управитељи Голупца, уз помоћ калуђера Харалампија, који је незадовољан компензацијом добијеном за услуге Ђурђу током његове борбе за престо,[19] одбијају

---

[16] В. С. Вуловић, *нав. текст*, стр. 39.

[17] В. Ј. Игњатовић, Писмо Ђорђу Поповићу-Даничару од 6. маја 1887, цитирано по: Живојин Бошков, *нав. текст*, стр. 185.

[18] У објављеним деловима треће књиге сразмерно велик простор се даје разговорима Ђурђа и Јерине и, нарочито, размишљањима Ђурђевим о ранијем животу и сукобима са деспотом Стефаном. Иако ово указује на могућност да више простора буде дато његовом књижевном лику, те да он постане психолошко и значењско средиште приче, с обзиром на Игњатовићеву устаљену поетику приповедања то је мало вероватно.

[19] Завршна улога овог лика је донекле необична и, чини се, немотивисана: на почетку друге књиге Харалампије је игуман богатог и раскалашног манастира Дечани, што би, по свим сазнањима о његовом лику, требало да му буде довољна и одговарајућа награ-

да се повинују Ђурђевом захтеву да, према уговору, предају град Мађарима и покушавају да га за велик новац издају Турцима. Али као преговарач и извршилац уговора са турске стране појављује се Ферхад-паша, некадашњи Петошко, дворска луда кнеза Лазара, који је недуго после Косовске битке нестао са двора и из видокруга осталих ликова. И прелазак у ислам и напредовање у хијерархији турске војске је, међутим, користио да олакша положај свог народа и више пута био од помоћи деспоту Стефану и самом Ђурђу, кришом их обавештавајући о турским плановима и намерама. Управо због тога, као идеално решење појављује се да управо он, хришћанин и родољуб под маском исламског завојевача, пошто им је открио свој идентитет и гнушање према њиховим поступцима, понизи и погуби издајнике са маском војвода и свештеника. Тако се у другој књизи по први пут јавља јасно вредносно раздвајање ликова, а окончава се гратификацијом моралног деловања јунака, што оштро одудара од општег моралног скептицизма прве књиге.

Да ли то и колико говори о трансформацији Игњатовићеве слике света и става према приказиваним догађајима? Да ли се тек сада појавила димензија моралног суђења и стварања морално диференцираног односа према ликовима? Одговор на оваква питања је релативно сложен и на одређени начин контроверзан. Наиме, свет Игњатовићевог првог романа ни у претходним деловима није лишен вредносних норматива, али се они обелодањују тек повремено и, што је нарочито значајно, готово увек су у неком смислу *спољашњи*: или не припадају свету историјских ликова, него невероватним фикционалним личностима које сасвим очито имају улогу резонера,[20] или су пак јасно обликовани као ауторски коментар.

За први вид појављивања вредносног односа према приказиваном свету карактеристична су два дијалога из прве књиге: разговор Ферхад-паше/Петошка са деспотом Стефаном приликом њиховог сусрета и препознавања током деспотове посете султану и разговор жичких монаха Леонтија и Пахомија уочи одлуке да један од њих део монаха поведе у већ покорене делове земље да откупљују хришћанско робље и међу народом крепе замрлу веру. Други вид најрепрезентативније је заступљен у коментарима у седмој и тринаестој глави, посвећенима добробити коју су Турци задобили из српске нелоге, односно судбинској испреплетености људске среће и несреће и незаинтересованости срећних за оне друге.

да; сопствени став да је то недовољно и да би требало да добије владичански чин он сам помиње готово узгред, у најкраћим цртама, приликом разговора са војводама из голубачког града и то не изгледа као довољна мотивација за његово обновљено деловање, овог пута против Ђурђа, и ризике које тиме преузима. Међутим, изгледа да је Игњатовићу овај лик био потребан као креатор сплетака, те га је зато још једном извео на позорницу и, потом, створио услове да га коначно елиминише, остајући тиме доследан типу фабуле који подразумева невероватне и спектакуларне догађаје, завереничке подухвате и прерушавања, али и новоуспостављеној тежњи да ликови за своје поступке добију одговарајуће казне или награде.

[20] Изузетак је лик Краљевића Марка, о чијој је функцији у роману већ говорено (в. нап. 15).

У примерима првог типа разговор се води између ликова истих моралних склоности и вредносних ставова, те један од њих добија прилику да несметано изнесе своју оцену збивања којима су захваћени, док се други са њиме саглашава и тај заједнички став постаје темељ неког општекорисног (исто колико и у општем смислу безнадежног) деловања. Петошко деспоту Стефану прича не само своју животну историју од тренутка када је напустио двор његовог оца, него и износи поглед на судбину земље у којој онај ко даје корисне примедбе и часно саветује „ни као луд ни као мудар" не може опстати, одбијајући деспотову понуду да се врати и постане му први и највиши сарадник — због зависти и сплетака дворске властеле, тамо му не би био од користи. У другом разговору сличне врсте двојица калуђера говоре о свом очајању што су доживели да виде пропаст српских земаља и, још значајније, коментаришу слабост и користољубивост потурчене властеле из покорених делова некадашњег царства, те се одлучују на лични подвиг ради очувања физичке и духовне егзистенције народа. Тако ће се вредносни однос према свету јавити и међу ликовима који су њиме обухваћени, али су носиоци таквих погледа постављени на периферију збивања и апстрактно-резонерски конципирани.

Међутим, значајнији вид изражавања моралног односа према приказаном свету, као и схватања моралне димензије света као таквог, је ауторски коментар, за који је, на примеру Игњатовићевих „друштвених" романа, већ уочено да се „према причи и јунацима односи као значење према знаку".[21] Овакав коментар је и у *Ђурђу Бранковићу*, као и у романима са савременом тематиком, релативно редак, али су места његовог јављања утолико упадљивија, а овде је намерно одлучено да се фокусира само на два да би се на њима, као на некој врсти модела, показале могућности коментара, различитост њихове садржине и нивоа општости.

Први од ових коментара везан је за одломак текста у којем се говори како је Ђурађ Бранковић, након очеве смрти, преузео вођство над „партајом" која је, међутим, слабила у односу на Миличину, те су се и једна и друга почеле утркивати у додворавању Бајазиту, не би ли од њега добиле подршку. То је довело до тога да су се две водеће српске породице, јагмећи за влашћу и територијама, нашле у турској служби, потчињене Бајазиту, али на парадоксалност свог положаја и фаталност судбине која због тога чека цео народ *не могу* и — будући да због свог деловања постају неподесни за посредовање сазнања о моралној садржини и судбинским перспективама сопственог света — *не треба* да укажу они. То *мора* да учини глас приповедача, овде изједначен са ауторским:

> Још се на Косову, на обалама Ситнице, српске кости вијеле, а српски владатељи и владатељке ступили су у највећи сајуз са Турцима, да им помогну обарати још непокорене Влахе. ... Турцима није никад тако пала секира у мед као сада. Ако су се донде и молили: „Боже не сједини каури-

[21] В. Д. Иванић, „Коментар и приповедање у романима Јакова Игњатовића", *Коментар и приповедање*, Центар за научни рад Филолошког факултета Универзитета у Београду, 2000, стр. 101.

> на" и успевали, овом бар приликом још су више докучили, јер су се сами српски каури сјединили да помогну Турцима угњездити се. Лазареви синови код Турака; Вукови синови код Турака; Вукашинови синови код Турака, српска војска код Турака, српска кнегиња у Бајазита, куд ће боље по Турке.

Тако се простим набрајањем, резимирањем свих недостојних поступака српских великаша, указује на сумрак и неизбежно пропадање не само српске државе, него и њене духовности и морала. За ликове, међутим, иако их се то непосредно тиче, ова значења остају затворена: управо због духовне скучености и моралне индоленције са којима су приказани, они не виде неизбежни исход свог понашања, а било какво осећање за целину, укључујући и целину деловања и побуда актера збивања у којима су се нашли, остаје им страно. Зато је и разумљиво што овакав исказ мора припадати приповедачу/аутору и што га он упућује читаоцу: једино за њега и нас овај свет у својој целовитости носи неко значење; ликови, осим ретких изузетака, остају изгубљени у својим животима ограниченим ситним, краткорочним и плиткоумним интересима и тежњама, најчешће без свести да их управо они воде и личној трагичности.

Уколико је на овом месту значење/порука издвојена у коментар подразумевала само уопштавање на релацији морална својства средине — судбина појединца и колектива, у наредном коментару, иако он у непосредном сижејном контексту има и функцију да морално осуди деловање игумана Харалампија, долази се до једног новог нивоа општости, па коментар који се у знатној мери односи на последице његовог бескрупулозног деловања прелази у говор о општем устројству света и људске судбине, мењајући (накратко?) читаочеву перспективу и утисак о смислу ка којем је текст усмерен.

У епизоди у којој голубачке војводе посећују Харалампија да би се договорили о заједничком деловању против Ђурђа, између описа њиховог гошћења и здравица и појаве деспотових ослепљених синоваца које намеравају да искористе као политичко оруђе, уметнут је следећи коментар:

> Е тако, све се у здравље пило, а народ је поред свега тога јако боловао. Док се ови веселили, други су јадиковали. Так'а је судба светска; у исто доба један умире, други се рађа; један се мисли како ће своју децу, своју рају на'ранити; један ужива све овога света сласти и красоте, а други у исто време не види ни белога света, а трећи можда се мучи на душманском колу.

Тако понашање ликова постаје иманентно моралној равнодушности и судбинској неизвесности света као таквог, а ауторов поглед на њега се отворено појављује као реторички обликовано лично сазнање о свету и добија и карактер потпуне моралне резигнираности.

По негативистичком приступу освештаним личностима и митологизованим збивањима из српске историје Игњатовић је готово сасвим усамљен међу романсијерима свог века, а опредељивање за модус при-

казивања који подразумева понашање ликова какво (са становишта публике и критике која очекује вероватност и веродостојност) од њих и њиховог света ствара карикатуру укорењено је у скептицизму са којим аутор гледа на људско делање уопште, па и делање у историји. Игњатовићева увереност у баналност мотива *сваког̃* људског делања толико је снажна да он ни у једном тренутку не верује да су владари, велможе, хероји и светитељи из једног другог времена, овенчаног трагичном славом, у својим поступцима могли бити руковођени ичим осим новцем, пожудом или пак жудњом за влашћу у њеним најнижим облицима и са најнепосреднијим сврхама. Сходно томе, извор историјске трагичности народа је исти као и извор трагичности појединца, породица или изолованих националних заједница у савременом свету: запостављање више, вредносне сфере живота зарад „профитирања", остваривања неких „практичних" личних (или групних) интереса парадоксално се свети урушавањем оних истих „добара" због чијег задобијања ликови иницијално бивају лишени сваке свести о моралним питањима егзистенције и саме потребе за њиховим постављањем.[22]

То, бар донекле, објашњава „непримерен" начин приказивања давно прошлих епоха, мотивације и делања ликова који су у њима живели, али и говори о Игњатовићевом особеном третману историјске грађе и литерарних конвенција, којима он умногоме манипулише тако да могу да подрже и илуструју његов, у оквирним цртама одраније формиран став према историји, као и општу слику света. Али, поређење са његовим мемоарским и публицистичким текстовима отворило би и нове димензије те слике и показало да литерарно транспоновање одређених ставова и уверења неретко доводи до померања тежишта исказа и значења на нове планове, те да овако остварен књижевни текст не мора увек бити изједначен са директном тенденциозношћу.

Tatjana Jovićević

JAKOV IGNJATOVIĆ OR THE ANTIPODES OF THE „HISTORICAL" AND PRESENT

S u m m a r y

The work is discussing some specific problems of historical novel (such as the question of relations between historical and literar „truth" or the way of using/selecting

[22] О овом аспекту слике света у Игњатовићевим романима са савременом тематиком опширно је расправљао Љ. Јеремић, указујући на „суровост према емотивној сфери живота" и циничан однос према моралним питањима као на факторе подривања егзистенције јунака, испрва неприметне, да би се, у следећој генерацији, управо на оваквим темељима успостављен модел понашања и очекивања појавио као узрок њиховог пропадања. У овој студији је већ наглашавано да постоје врло јасне паралеле у оваквој „баналној трагичности" јунака у романима са темом из далеке прошлости и актуелне садашњости (в. нап. 7), а на примеру делања и судбине ликова у *Ђурђу Бранковићу* видимо да се иста концепција страдања услед „ирационалности" судбине може проширити и на (имплицитно) приказивање судбине целог народа.

historical documents in order to construct fictional story pretending to reveal truthful but hidden history) as well as outstanding features of Ignjatović's narration, first of all the position of morally indiferrent/skeptical author and authorial comment tending to provide the text with (more) universal meaning. In the course of anylising the same kind of moral pessimsm is discovered in his historical and „humorous" social novels with contemporary topics — the history is given the content which justify Ignjatović's general world view, highly compatible in both kinds of texts. According to that, sources of tragical position of moraly infantile individual/communion/humanity appears to be the same in all epochs and under any circoumstances.

UDC 821.163.41.02 REALIZAM
821.163.41-95

ПОЕТИЧКА САМОСВЕСТ ЕПОХЕ РЕАЛИЗМА

Драгана Вукићевић

САЖЕТАК: У раду се указује на оне књижевне појаве које су унутар дискурса који се баве анализом књижевног текста (уџбеници, историје књижевности, књижевна критика, теорије књижевности, компаратистичке студије) наговестиле и допринеле учвршћивању реалистичке норме приповедања. Ре-конструкција једне поетске саморефлексије и осветљавање поетичких питања актуелних и савремених реалиста упућују на разлике у односу на наша ретроспективна, и променом контекста другачија знања о истом правцу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реализам, поетика, књижевност, преводна књижевност, ауторефернцијалност

Проучавање поетичке самосвести једне епохе може почивати на различитим изворима — једне чини поетика писања (имплицитна и експлицитна поетика писаца), друге — поетика читања (проучавања књижевнотеоријске мисли акумулиране у теоријама књижевности, уџбеницима, историјама књижевности и књижевној критици, преводилачком раду). Овакво проучавање здружује аутора, критичара, теоретичара, историчара књижевности, преводиоца у чину читања и у средиште истраживања ставља сам феномен читања. У наставку рада осветљен је само онај аспект поетике читања који даје одговор на питање како други, али не и аутор, препознају и интерпретирају реалистичко дело. Нужност разлике, временска разједињеност нас и ранијих читалаца као и другачија знања о књижевности доводе под сумњу нашу објективност у ре-конструкције поетичке самосвети епохе чији савременици нисмо. За нас је реалистичка поетика — ствар књижевноисторијске реконструкције, и као таква она је финална, за њене прве креаторе — она је процесуална. За нас је она у перфекту, за њих у футуру. Будући да нас дијахронијска перспектива не може лишти нас самих (него управо обратно — упозорити на увремљеност и динамичност нашег читања), ствара се следећа недоумица: ако у огледалу које смо уперили према Другоме (и то другоме из Другог времена) увек видимо и наше лице, да ли огледало треба да испустимо? Оправданост ове унапред ограничене и изразито субјективне перспективе А. Гилеј објашњава на следећи начин: „Интерпретацијски *избор* који је морала чинити читалачка публика у прошлости није могуће поновно

сагледати јер је тај избор, као утврђен засебан елемент, сада постао дијелом нове читалачке публике, дјеломично обликоване дјелом које је у питању. Дакле, док је повијесна реконструкција климе примања блокирана, *повијесна природа самог примања остаје непобитна сфера рефлексије и истраживања*"[1] (курзив Д. Вукићевић). У тој сфери рефлексија кретаће се и овај рад. Он почива на претпоставци да се у књижевности (као и у језику, Стенли Фиш) одвија много више него што ми знамо. Покушај рецепције једне поетике у настајању стога је само покушај изоштравања сопствене осетљивости за ону поетику коју ми перципирамо „наопачке", просуђујемо је од њеног краја, из контекста којим смо и сами захваћени (интерпретирани) и који нам даје тако варљиву, и тако тренутачну, али ипак централну интерпретативну позицију. Сходно томе, циљ овог рада је да конструише (реконструкција је објективно немогућа) другачију интерпретативну позицију у којој је поетички (реалистички) наратив у самом настајању, да уочи онај тренутак његовог издвајања из неприсуства, стварања разлике — другачијости. Оно што следи стога је више прича о „не-реализмима" које је требало савладати разликама. То је и трагање за почетком реалистичке парадигме, али из перспективе нас који знамо какав је њен крај. За почецима се трагало у оним местима, осетљивим на разлике, која постоје унутар стилски сложене формације која, у време књижевног формирања раних реалиста, још увек делује актуелно и перспективно. Иако се у једнолинијском смењивању стилских формација романтизам види као претходница реализму па се, по логици ствари, места осетљива за разлике прво наслућују унутар те поетике, контекст „начет" реализмом био је много сложенији. Реалистички писци су стварали унутар једне стилски хетерогене парадигме у којој су се укрштале просветитељске интенције и у школама институционализован класицизам, са сентиментализмом и доминантним романтизмом. Опна коју је најтеже било пробити била је везана за школску канонизацију реалистичких писаца, за њихово уврштавање у школску лектиру. Са друге стране, најспремнијом да реагује на новине показала се књижевна (текућа) критика, неретко и преводна литература. Теорије и историје књижевности, по правилу, спорије су реаговале на промене. Поглавља која следе тематски су стога разврстана у четири дела и сваки од њих сугерише различити тип извора који су профилисали литерарна знања читалаца у епохи реализма. Обавезна лектира, теорија, историја, преводи, критика, манифестације су оног знања о књижевности које је требало преиспитати и оповргнути у процесу стварања нове реалистичке парадигме.

А) *Обавезна лектира*

Процес канонизације реалистичких писаца текао је постепено. Иако је у Европи, већ од тридесетих година 19. века, реализам имао своје значајне представнике, лектира и уџбеници српских гимназијалаца сре-

[1] Александер Гилеј (A. Gelley), „Премисе за теорију описивања", *Савремена теорија приповиједања*, Загреб 1992, стр. 385.

програм.)[5] Уместо акцента на класичном образовању, *Српска читанка за ниже гимназије и реалке* С. Новаковића (Београд 1870) нудила је разноврснију, актуелнију лектиру, сада у споју просветитељских и нових позитивистичких читалачких интересовања.[6] Више „књижевна" а мање дидактичка била је *Српска читанка за ниже гимназије и реалке* С. Вуловића из 1874.[7] У њој су се, поред Вука и Доситеја, нашли Његош, Сима Милутиновић, Љуба Ненадовић, Јован Илић, Стерија, Прота Матија Ненадовић, Змај, Ђ. Јакшић... Мада није било песама Б. Радичевића,[8] ова читанка је представљала значајан помак у институционализацији романтичарских песника. У Вуловићевој *Читанци* намењеној ученицима 5. и 6. разреда (1875), за нас занимљивој јер се састојала само од прозних текстова, нашли су се писци попут: Доситеја, Видаковића, Вука, Г. Зелића, М. Витковића, Хаџића, Стејића, Н. Грујића, С. Бошковића, Ч. Мијатовића, Стерије (са трима милобрукама), Атанацковића, али и Ненадовић, Змај, Јакшић и Љубиша. Евидентно је игнорисање реалистичких писаца (Игњатовић је био заступљен али чланком о Сими Милутиновићу). Тим поводом Р. Димитријевић пише: „Тада су писали и давали пуну меру Игњатовић и Глишић. Игњатовићеви реалистички романи *Милан Наранџић*, *Чудан свет*, *Трпен спасен*, *Васа Решпект* и *Увео листак* већ су били изашли до 1875. Игњатовић би већ самим тим могао да репрезентује нашу савремену уметничку прозу."[9]

У студији *Уметничка приповетка у најновијој српској књижевности* (1880) Вуловић ће делимично исправити ранија занемаривања Игњатовићеве прозе. Притом, рецепција романа *Милан Наранџић* увелико сугерише романтичарску визуру критичара, његову неспремност да препозна вредности у новинама и афирмисање онога што је одговарало романтичарској рецепцији. Тако су на мети Вуловићеве критике „слике из истинског живота сирове, неучињене, па нам их (писац) описује онако како се саме од себе развијају у току живота и времена. И те слике живе

---

[5] Још радикалнији раскид са ранијим градивом биће извршен 1882. Тада су Ј. Бошковић, С. Вуловић, Ж. Поповић и А. Николић предложили да се књиге, „које не одговарају савременом стању дотичне науке, које су написане на основи која је већ одбачена, које су пуне погрешака", избаце из школске употребе. *Просветни гласник*, Београд, 1, стр. 50.

[6] Текстови су разврстани у 4 дела: 1. забавне поуке у стиховима и прози; 2. народна историја и етнографија; 3. чланци из јестественице; 4. обични поучно-морални чланци и изреке. Р. Димитријевић запажа да „из писане књижевности код Новаковића нема — осим М. Шапчанина — ниједан текст. Новаковић је тој књижевности као филолог претпостављао Даничићеве преводе Светог завета". *Светислав Вуловић*, Београд 1966, стр. 393.

[7] У читанци за више разреде (*Српска читанка за више разреде гимназија и реалака српских, уз предавање српског језика и новије историје књижевности*, Београд 1876) подељеност грађе у две групе: „Народно" (Народне песме, Пословице, Приповетке, Здравице) и „Књижевност", у поређењу са Новаковићевом читанком, сугерише већу рестриктивност према некњижевним текстовима (поучним, популарно-научним).

[8] Ни Јован Суботић у ранију читанку (*Цветник* 1, 2, 1853) није унео Бранка Радичевића. Поводом Вуловићеве *Читанке* Р. Димитријевић пише: „Бранко у нашу школу још није улазио, бар не легално... Дух псеудокласичара и светићевско-малетићевски још није био толико ослабио да би се могао ударити у првом налету". Стр. 393.

[9] Р. Димитријевић, стр. 397.

још, а писац неће да им прекрати живот; и ми морамо да читамо као поезију оно што можемо да видимо сваки дан својим очима."[10]

У школским уџбеницима реалистички текст се игнорисао. Ако се у појединим студијама аутора школских уџбеника спорадично помињао, он се још увек реципирао из визуре романтичарског, „ново" дефинисало као девијација старог.[11] Чак и тако, као „девијација", реализам је улазио у свест оних који су се школовали на већ стабилизованом романтичарском канону. Ако је прва напрслина била препозната у недостатку, онда је друга напрслина у дискурсу откривена у разлици, контрасту.

Б) *Књижевнотеоријска знања*

Прекретница у типу знања које се подразумевало и коју смо везали за седамдесете године 19. века може се приметити не само у избору лектире обавезне за ученике средњих школа, него директније, експлицитније, у типу књижевнотеоријских анализа које су ту лектиру пратиле (уџбеници Ђорђа Малетића, В. Вујића и каснија настава С. Вуловића).

Теорија поезије Ђорђа Малетића из 1854. подељена је у два дела — „Наука о песмотворству", у којем се детаљно проучавају књижевни родови, и „Наука о стихотворству" (версификацији). Из данашње перспективе занимљиво је колико је мало простора посвећено роману (жанру у повоју), у поређењу са нпр. поетском приповетком и њеним подврстама. У истом духу Малетић пише и своје реторике (*Реторика* 1855, део други 1856). Иако је очигледна анахроничност ових уџбеника, класицистичка визура аутора не би требало да оповргне њихов значај.[12] Њима се у постустаничкој Србији установљавао и устаљивао онај тип знања који је у континуитету доста дуго чинио део општег знања наших западноевропских суседа.[13]

Малетићевој *Теорији поезије* концепцијски је комплементарна *Теорија прозе* Владимира Вујића из 1864. године.[14] Она не само што је одабиром примера сугерисала шта треба читати (антички узори, али и Вук, Л.

---

[10] С. Вуловић, *Уметничка приповетка у најновијој српској књижевности*, Отаџбина, 1880, 4, 459.

[11] С. Вуловић даје предност првој Игњатовићевој књизи *Милан Наранџић* у којој се још увек чува идилична пројекција Бранка Орлића, критикујући писца због каснијег преображаја јунака и ефекта дезилузије.

[12] Без обзира колико била анахрона, знања која су гимназијалци стицали у школама ипак нису била и бескорисна. Марковићева реторичност, ако се не занемари и природна талентованост писца, макар посредно „дугује" критикованим уџбеницима реторике, теорије поезије и прозе, историје.

[13] Настава је била под утицајем организације у немачким и мађарским школама. Из данашње англофилске језичке перспективе индикативна је обавезност немачког језика као страног. Утицај страних концепција школства нарочито је видљив у организацији Лицеја. Он је осмишљен по узору на мађарску краљевску академију у којој „после реформе 1806. године филозофски одељак носи назив лицеум, али с правним одељењем и даље чини целину". Срећко Ђунковић, *Школство и просвета у Србији у 19. веку*, Београд 1970, стр. 73.

[14] В. Вујић, *Теорија прозе осветљена примерима за ученике вишших разреда у гимназијама Кнежевине Србије*, Београд 1864.

Ранке, М. Светић, С. Милутиновић, Л. Мушицки), него је истовремено имала функцију практичног приручника у писању састава. Рестриктивност поетике се види у строгим и врло прецизним упутствима којих се треба држати при описивању различитих ствари и појава. Тако, на пример, да би његов опис „какве справе, оруђа, прибора" био валидан, гимназијалац треба да одговори на следећа питања: „1. шта је ствар; 2. каква је 3. из каквих је делова састављена 4. од-а-шта је 5. ко је прави и како постаје 6. чему служи".[15] У којој мери су оваква упутства постала извор манирстичког писања, а никако не пример „доброг слога", сведочи „исповест једног правитељственог питомца" која је „само једна варијација од исповести једног целог српског колена". У њој је С. Марковић писао: „Ја сад мало памтим шта сам учио, али у то доба знам добро да сам изучавао та правила и да сам их примењивао свуда, где год сам могао: било то у писму матери, било то у лекцији опште историје..."[16] У ироничном контексту Марковић наставља своју анализу: „Много су нам добра донеле реторика и поезија. Саздале су нам оне романисте и новелисте који су писали романе и новеле из народног живота, а нису нимало знали народ. Али зато су они знали како треба изабрати 'фабулу', како стројити 'заплет' и како га размршавати итд. Саздали су нам појете који су певали о љубави коју нису осећали; певали о крви и јатаганима — једном речи о свему што нису знали. Али зато су знали — шта је фигура, шта тропа и шта метафора; шта су то јамби и шта трохеи и које су строфе и с каквим сликом најблагозвучније."[17]

Из визуре Марковићевог радикалног раскида са ранијим типом књижевношколског знања, ни новине које је донела Вуловићева настава теорије књижевности[18] нису се уклопиле у идејни хоризонт „новог човека" и његовог „реалног правца" у књижевности. Вуловић је променио приступ (уместо да књижевна дела служе бољем разумевању поетике (Малетић, Вујић), поетика је служила бољем разумевању књижевних дела), променио школску лектиру али, смењивање класицистичке — роматничарском парадигмом још увек није значило интерпретативну отвореност према новим, реалистичким текстовима.

Ако је нека врста просветитељског дидактицизма и романтичарског етницизма још увек представљала лабаву спону између класицистич-

---

[15] *Исто*, стр. 42.

[16] С. Марковић, стр. 158.

[17] *Исто*, стр. 160.

[18] Као наставник београдске гимназије (од 1870), С. Вуловић је, у поређењу са Ђ. Малетићем и В. Вујићем, драстично променио наставу теорије књижевности. За књижевнотеоријска знања писаца из друге половине 19. века од значаја су још неколике студије писане на српском/хрватском језику: *Фигуре у нашем народном пјеснишшву, с њиховом шеоријом* (Лука Зима, Загреб 1880), *Теорија прозе, осветљена примерима за ученике виших разреда у гимназијама кнежевине Србије* (Владимир Вујић, Београд 1864), *Мала Поетика за школу и народ* (Стеван Павловић, Нови Сад 1887), *Хрватска читанка за више разреде средњих училишта*, (Х. Бадалић и И. Броз, Загреб 1888). Све оне су послужиле као извор за писање *Теорије књижевности за више разреде средњих школа* у Краљевини Србији Пере П. Ђорђевића из 1892. Оне нису предмет допунских анализа јер — или не мењају општи увид у предочене промене у систему школовања — или, због намене и године објављивања, не улазе у могућу *школску* (обавезну) лектиру реалистичких писаца.

ких, дидактичко-позитивистичких и романтичарских концепција школства (правила један развојни лук од Малетића преко Новаковића до Вуловића), у Марковићевој критици школства и та врста споне је пресечена. Негација постојећег наставног програма и метода рада утирала је пут другачијој школи, школи која је бити спремна да се суочи са текућим духом времена.[19] Чланак *Како су нас васпитавали* Марковић завршава речима: „Сад кад се води реч о преустројству наших школа било би место да кажем и ја коју о том. Но ја мислим да сам довољно јасно казао шта треба да се уништи код нас. А чиме да се замени ја остављам до прве прилике". Марковићева критика школства више није само „несвесно" напипавање шупљине у дискурсу. Она је опасност по сам дискурс, шупљина која прети да га прогута.

В) *Књижевноисторијска знања*

Други извор у ре-конструисању књижевнотеоријских знања реалистичких писаца чине историје књижевности. Занимљиво је да су оне, већ из перспективе савременика, деловале мање анахроно у поређењу са теоријама књижевности. То је стога што целовитијих *уџбеника* историје[20] све до Новаковићеве *Историје* није било.[21] У тренутку њеног појављивања књижевнотеоријска клима (коју је касније креирао и сам Новаковић) већ се почела мењати. Није претерано рећи да је реформа школства и другачија институционализација књижевности (у односу на ону из '50-их година) започела заправо његовом *Историјом*.

Историја српске књижевности, преглед урађен за школску потребу с додатком од примера из старе словенске, српско словенске и дубровачке књижевности и с таблицом глагољских слова из 1867, као и, друга, четири године доцније писана, Новаковићева *Историја* значајне су за проучавања поетичке самосвести епохе из два разлога: један се односи на теорију историје књижевности и развој методолошке мисли[22], а други — на историјску канонизацију реализма. У Новаковићевим *Предговорима* (како оном из 1867, тако и у оном за *Историју* из 1871) издвајају се питања која ће бити камен спотицања и каснијих историчара националне књижевности: једна се односе на сврху историје књижевности, друга на корпус

---

[19] Стр. 176.

[20] Значај и новину ове књиге уочили су већ савременици. В. Јагић је писао: „То је у читавој српској књижевности прво од своје врсте а као првенац стоји већ ипак на истој висини нутарње врстноће, на којој по најбоља исте руке дјела од које му драго друге, далеко развијеније књижевности западноевропске". *Историја српске књижевности (С. Новаковић)*, Рад ЈАЗУ, 1, 9, 1867, стр. 237.

[21] То не значи да није било врло значајних студија из ове области. Не треба занемарити неколике студије писане на немачком језику — Шафарикову историју из 1826, Суботићеву из 1850, Ристићев преглед из 1852. Новаковић као претходнице наводи и Пипинову и Спасовичеву историју, чешке изворе, као и студије В. Јагића и Ј. Бошковића.

[22] О значају *Историје* опширније је писао Д. Иванић, *Народност, природност, изворност (Историја српске књижевности у тумачењу Стојана Новаковића)*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 49, 3, 2001, стр. 377.

дела, трећа на парадигму почетка (старе — нове српске књижевности), четврта на статус народне књижевности у књижевноисторијским периодизацијама, пета на принцип по којем се примењују периодизације, шеста на парадигму краја (којим тренутком завршити писање историје). Скретање пажње на метанаучни дискурс потврда су зрелости и високо развијене теоријске рефлексивности аутора, али и стања у којем се налазила српска књижевност у тренутку појављивања Новаковићевих *Историја*. Осим као потврда зрелости методолошке мисли,[23] оне су за нашу тему значајне и као прве историје у којима се помињу реалистички приповедачи.

С аспекта канонизације реалистичке књижевности, занимљиво је да оно што у нашем раду представља парадигму почетка, из Новаковићеве перспективе чини парадигму краја. У *Историји* из 1867, на питање „којим тренутком завршити писање историје", он даје следећи одговор: „У најновију књижевност додирао сам само толико колико у њу замаша радња почета у старије време". У *Малом изводу из историје српске књижевности за Вишу женску школу*, објављеном исте године, он већ издваја „најновији књижевни покрет" и именује његове представнике — Јакова Игњатовића, Владана Ђорђевића, Милорада Шапчанина. У *Историји* из 1871. Новаковић ће поновити идеју о новом правцу који насупрот „старом апстрактном и идеалистичком ... тражи новији јевропско философски правац позитивизам са индуктивном чисто научном методом".[24] Притом ће поново актуелизовати питање граничних писаца закључивши да се „рад до 1850. данас може разматрати, а да разматрање не постане сувремена критика".[25]

Новине које је Новаковић унео у друго издање и његов преокрет „од заговорника романтичарских идеала до поборника реалистичких позитивистичких схватања" сведоче у којој мери се кроз историју књижевности преламала и историја друштва.[26] Могуће је претпоставити да је на његов нов приступ утицала, између осталог, и Марковићева критика у којој се писцу прегледа и историје српске књижевности замерало на „мешању историје језика и историје литературе".[27] У новом издању: „потиснут је лингвистичко-филолошки концепт књижевне историје (добрим дјелом романтичарског поријекла), издвајају се културноисторијске претпоставке стања и развоја књижевности, нарочито у захтјеву да она буде

---

[23] С аспекта методологије историје књижевности, Новаковићеви одговори су врло подстицајни. Ево, на пример, како он у *Историји* из 1867. решава проблем периодизације народне књижевности: „Народним песмама право је место одмах у почетку, пре почетка сваке књижевности, али их тамо нисам могао наместити што ми се није слагало са садашњим планом, по коме сам се у почетку дуже морао забавити око језика, а оставио сам их онде и за то, да се боље види преврат којим се њих ради јавила у животу права наша новија књижевност". Стр. 4.

[24] *Исто*, стр. 293.

[25] С. Новаковић, *Историја српске књижевности*, 1871, стр. 4.

[26] Д. Иванић пише: „Међутим, количина и ваљаност нових чињеница не би изазвале онако крупне разлике какве су настале између првог и другог издања Новаковићеве *Историје*. Много је одлучније утицала околност што је прерада пала у вријеме великих помјерања духовних видика младе српске интелигенције". Стр. 379.

[27] С. Марковић, стр. 161.

корисна у свакодневном животу" (Д. Иванић).[28] Продор нове позитивистичке мисли препознатљив је и у каснијем цитирању Спенсера, нарочито у тумачењу књижевника као „фотографа и филозофа времена свог". Отвореност према новим струјањима, неуобичајена за историчара, видљива је и у Новаковићевом помињању Игњатовићевог романа из друштвеног живота, *Милана Наранџића*, романа који превазилази временски задати оквир (1850).

Ову врсту отворености неће показати неки каснији аутори уџбеника историје. Тако, на пример, у *Лекцијама из историје српске књижевности* (које је за своје ученике штампао професор Живојин Симић, 1890) аутор посебну пажњу посвећује романтичарским песницима, игноришући значај реализма, који је, у тренутку објављивања ових лекција, већ улазио у своју дезинтеграциону фазу. Из перспективе такве затворености према поетици која је увелико постала нормотворна, Новаковићев раније формулисан став делује као историјска антиципација правца која ће своје место задобити у историјама писаним тек почетком 20. века.

Г) *Преведена литература и рецепција страних писаца код нас*

За ре-конструкцију поетике у једном дијахронијском тренутку битан извор информација може бити и рецепција стране литературе као и развијеност компаратистичке мисли. Притом не треба губити из вида чињеницу да избор дела која се преводе често више указује на читалачки укус и „недостатак" одређеног типа литературе него на репрезентативни, у естетском смислу оптималан, избор из постојећег расположивог корпуса страних дела. Ако се изузме из вида онај тип преводне литературе који је одражавао укус непросвећене публике и њену „глад за сензацијама", а који је био оштро критикован и од стране писаца и од стране критичара, преводна литература се у великој мери јавља као потпорни стуб нове (реалистичке) поетике.

Већ од *Погледа на књижество* (1857) Ј. Игњатовића, угледање српских писаца на немачке тумачило се као имитирање које води у маниризам и сентиментализам несвојствен Србима. Јаком немачком утицају (треба имати у виду да су Срби у дужем периоду у 19. веку живели унутар државе у којој је званични језик био немачки) супротстављали су се другачији извори, па се као опште место многих књижевних критика јавља врло ангажовано усмеравање писаца према народној књижевности. Ипак процес апропријације, упркос осуди немачког сентиментализма, није престајао. Уместо књижевног меинстрима (Гете је касно преведен (1844), а његово *Страдање младог Вертера* пародирано у приповеци Л. Лазаревића симптоматичног наслова *Вертер*), на српске реалистичке писце знатно већи утицај су имали представници аустријске бидермајерске књижевности и заступници поетског реализма (нарочито често превођен и помињан П. Розегар). У време реализма Хајне је већ ушао у „другу

[28] Д. Иванић, стр. 380.

фазу рецепције обележену хајновском сатиричношћу, док ће трећа фаза бити у знаку прихватања Хајнеових дезилузионизирајућих ефеката, чиме се (како примећује З. Константиновић) уједно и завршава 19. век у српској књижевности."[29]

Већ је Павле Поповић у студији *Енглеска и српска књижевност* (1922) уочио да „књижевне везе између Енглеза и нас нису тако ретке како би при првој помисли изгледало".[30] Упозоравајући да за проучавање присуства стране књижевности није битан само „квантитет, број преведених писаца него и видокруг интензивности деловања макар једног јединог", З. Константиновић подсећа на огроман рецепцијски ефекат који је изазвало дело В. Шекспира. Доследно жанровској хијерархији у реализму, у којој се на врху налазе роман и прозни облици, док драма, нарочито лирика, заузимају перифернију позицију, Шекспирово дело је било скрајнуто. Марковићева узгредна интепретација *Отела*, писана у духу руског наивног материјализма, више је уназадила рецепцију овог писца него што јој је допринела.[31] Други писац, миљеник романтичара, за реалисте је био „борац против тираније Ђорђа IV и Свете Алијансе,[32] па се тиме могу објаснити афирмативни мада ретки помени Бајрона. Највише утицаја на писце реалистичке оријентације имао је Ч. Дикенс,[33] мада би се, нарочито ако се на уму има проза Ј. Игњатовића, могле успоставити и извесне типолошке сродности са В. Текеријем. За формирање реалистичке слике света нимало мање значајни од књижевних били су преводи научних дела. Чести помени и цитати Дарвина одлично илуструју нову позитивистичку климу у којој су стварали и коју су и сами креирали наши реалистички писци.

У студијама Милоша Савковића више од других страних утицаја истиче се значај Француза. Поетика корелативна са реалистичким струјањима у српској књижевности препозната је и позитивно вреднована у рецепцији Стендала, В. Игоа (идеја прогреса), Додеа (творац типова), Мопасана (суптилне психолошке анализе)... У студији Јелене Станић Станојчић (*Виктор Иго у нашим новинама и часописима 1838—1918*) прецизно се приказује пораст интересовања за овог писца које је кулминирало '60-их и '70-их година, управо у периоду када се стварала реалистичка норма. Савковић посебно издваја утицај Балзака, Флобера и Золе, писца који је неколико година у српској критици провоцирао опречне вредносне ставове. Расправе pro et contra Емила Золе мање нам дају информације о уделу натурализма у делима наших писаца, а више рефлектују књижевну климу код Срба крајем 19. века (Зола је провоцирао

---

[29] З. Константиновић, *Страни писци у нас*, Компаративно виђење српске књижевности, Нови Сад 1993.

[30] Павле Поповић, *Енглеска и српска књижевност*, Споменица Симе Лозанића, Београд 1922, стр. 252—255.

[31] С. Марковић, *Певање и мишљење*, Изабрани списи, Београд 1937, стр. 183.

[32] Илија Петровић, *Лорд Бајрон код Југословена*, Пожаревац 1931, стр. 2.

[33] О његовом утицају на С. Матавуља, С. Сремца или Ч. Мијатовића опширније је писано у студијама Ниһифора Наумова *Дикенс код Срба и Хрвата* (1967) и у дисертацији Марија Шербеције *Енглески роман од 1880 до 1914 године у књижевној критици на српскохрватском језичком подручју* одбрањеној у Београду 1991.

питања типа: каква је лектира прикладна за српске читатељке, да ли су урбани проблеми Париза аналогни проблемима у нашој средини, да ли теме везане за неморал стварају неморалне читаоце и сл.). Не треба занемарити ни значај Иполита Тена и његов удео у формирању књижевнотеоријских ставова српских писаца.

Две библиографије посвећене руско-српским везама (А. Погодин, *Руско-српска библиографија 1800—1925*, Београд 1932; С. Паланчанин, *Руско-српскохрватска књижевна библиографија 1918—1941*, Београд 1979) проблематизују тезу М. Савковића о превласти утицаја француских писаца у 19. веку. За нас су нарочито занимљиве многобројне студије које осветљавају континуирани утицај Пушкина, Гоголља, Толстоја, Тургењева, Достојевског, Чехова. Типови утицаја су били различити — покаткад више идејни него уско поетички (рана рецепција Достојевског), покаткад вишеслојни, вишезначни и дуготрајни (Пушкин, Гоголь). О инспиративности Гоголља на наше писце без обзира на различитост поетика чији су они репрезентанти, З. Константиновић пише: „Реч је о феномену потпуног урастања неког писца у другу књижевност, за коју су Немци нашли израз „Aneignung" (присвајање) мислећи пре свега на Шекспирово место у својој књижевности." Чести цитати Чернишевског, Писарева или Бјелинског неретко су сведочили о директним позајмицама, преписима туђих књижевнотеоријских ставова.

У којој мери су књижевни утицаји чинили саставни део ширих друштвених утицаја сведочи и рецепција оних књижевности које су биле граничне. У поглављу *Омладина и њена књижевност* Ј. Скерлић посебно поглавље посвећује теми *Мађарски утицаји*. Иако се Змај истиче као кључна фигура најплоднијег периода сарадње 1849—1867, у компаратистичким проучавањима није занемарен ни удео мађарских писаца у формирању поетичких ставова Ј. Игњатовића (нарочито утицај Мора Јокаија, делом Петефија).

Срби из приморских крајева су одржавали врло интензивне везе са италијанском културом, па је разумљив и јак утицај италијанских писаца (нпр. утицај Манционија на Љубишу или веристички елементи у прози С. Матавуља). Ове везе су кулминирале раније, преко књижевности ризорђимента, која је постала узор и подстицај нашим писцима још у доба Уједињене омладине српске.

У оквиру словенских књижевности посебно место имају компаративне анализе јужнословенских веза. Зборник радова *Светозар Марковић и Љубен Каравелов у контексту словенске књижевности* потврда су заједништва које се рефлетковало не само кроз књижевна него и шира идеолошка прожимања суседних култура.

Преплитање ускокњижевних и ширих културолошких, политичких, државних веза с народима исте језичке групе већ је у 19. веку имало за последицу стварање две перспективе — једна је била она које полази од различитости, а друга од сличности међу члановима ширих заједница (идеја братских књижевности — српске и словенских, српске и јужнословенских, српске и бугарске, српске и хрватске). У том смислу је илустративна перспектива српског реализма унутар југословенских реализа-

ма или перспектива српског реализма као саставног дела југословенског реализма). Приступи који су сами по себи били валидни и исте појаве осветљавали из различитих углова, уместо да се допуњују, неретко су се подређивали политичким, а не књижевним циљевима. За нас је занимљиво да су темељи вишеперспективног приступа (како у позитивном смислу допуњавања тако и у негативном смислу искључивања) ударени управо средином 19. века (вишедеценијско смењивање идеја братских књижевности).

Без обзира о којој књижевности је реч, страни писци су у контексту наше културе увек добијали другачија значења; на макро-плану наша култура се јављала као читалац друге и обратно. За нашу тему нису међутим занимљива само ова таксативно наведена запажања о избору преводних текстова, него и подаци којима се с теоријског аспекта осветљавају сврха и значај оваквог рада. У студији *Компаратистика у Срба* З. Константиновић издваја неколико појава карактеристичних за институционализацију и развој компаратистике у 19. веку. Он пише: „Занимљиво је свакако што се на београдском Лицеју, највишој школи кнежевине Србије, са предавањима из упоредне књижевности почело пре него са наставом 'опште књижевности' или 'теорије литературе', па заправо и пре него са наставом 'књижества српског', што значи с наставом националне књижевности, јер би логичније било управо обрнути редослед..."[34] Тако је већ 1852. Матија Бан отворио течај „присподобљене књижевности" речима: „Намјерио сам да вам уз француску књижевност мимогред предајем и славјанску, да овај мој течај узбуде течај француско-славјанске присподобљене књижевности. На тај начин ми ћемо се образујући своју књижевност по европејском художеству одржати јој њену карактеристичну физиономију и ударићемо на исти онај печат оригиналности којим се онда од других има разликовати."[35] Године 1853. Алекса Вукомановић на Лицеју предаје „теорију словесности", „историју словесности најглавнијих народа", Јован Бошковић „општу историју књижевности", предмете који превасходно конотирају теоријска или историјска, а тек потом и компаратистичка истраживања. Тек 1906. појавиће се предмет „упоредна књижевност с теоријом књижевности" који ће у називу конотирати компаратистичка интересовања (у 19. веку се оснивају и Катедре за руски језик и књижевност 1877. као и Катедре за француски језик и књижевност 1896). Ако се занемари кратки вишемесечни курс присподобљене књижевности, све до почетка 20. века компаратистика је била део других научних дисциплина. Ипак, постојале су многобројне студије (нарочито Стојана Новаковића, Јована Максимовића, Радована Кошутића) које су сведочанство и специјализованих уско компаратистичких интересовања. У „првој полемици у нас у вези са компаратистиком и њеним задацима" (у студији Радована Кошутића *Критика и књижевност* насталој као одговор на текст Ј. Максимовића из 1892)[36] формули-

---

[34] З. Константиновић, *Компаратистика у Срба*, Компаративно виђење српске књижевности, стр. 45.

[35] *Исто*, стр. 46.

[36] У рубрици која индицира актуелност тема („Савремена питања") у Стражилову за 1892. Јован Максимовић је објавио текст „*Положај српске књижевности према великим*

сани су ставови који су обележили и каснији приступ овој дисциплини — усвајање може бити стваралачко, а не плагијаторско и оно не мора конотирати естетску подређеност културе примаоца; циљ компаратисте је да проучава законе сопствене књижевности, да у средиште стави оно што је унутар његове културе попримило свој „специфичан облик и садржај" и што је самом променом контекста освојило и другачије значење.[37]

Овај дужи осврт на рецепцију страних аутора и развој компаратистике код нас представља само један сегмент у разумевању поетичке самосвети епохе реализма. Њу нису обликовале само теоријске рефлексије о књижевном тексту него и ауторефлексивност одређених научних дисциплина — теорије, историје књижевности, књижевне компаратистике... Само у том контексту сагледана, поетичка самосвет епохе може се указати у својој пуноћи.

Д) *Књижевнокритичка знања*[38]

За разлику од историја књижевности које су се спорије ослобађале романтичарских концепција, и теорија књижевности дуго времена верних класицистичким перспективама, на поетичке новине које је са собом донео реалистички правац најспремније је реаговала текућа критика. Њену велику теоријску импликативност потврђује, с једне стране, место које је заузимала у контексту других књижевнонаучних дисциплина. Од Марковићевог доба она се све учесталије пише и то у разним формама (кратке препоруке књига, прикази, развијене студије), присвајајући тематска интересовања других дисциплина како књижевних тако и некњижевних. С друге стране, мења се и опсег истраживања (проширује подручје рада) — критичари епохе реализма нису расправљали само о језику и садржају (подручје рада Вукове критике), него и о идејном свету дела, приповедачком поступку, композицији, нарацији, као и о улози књижевности у стварању бољег друштва, актуелним социјалним темама и сл.

У поређењу са историјом и теоријом књижевности књижевна критика се и као форма изражавања и као начин мишљења показала најспремнијом да одговори на изазове новог времена. Прихватила је позитивистичке идеје засноване на примату научне, експерименталне, критичке мисли над спекулативном, метафизичком — и хипостазирала себе

књижевностима уопште и према руској књижевности засебно" у којем износи једно еволуционистичко схватање књижевности. „Фазу угледања и узимања" приписује малим књижевностима (каква је наша) и супротставља их великим књижевностима „просвећеног народа" (какав је, на пример, руски народ). Уместо да буде сједињена са „духовним организмом друштва", оваква, пресађена књижевност је попут „песме у туђим сватовима". Стр. 174.

[37] Опширније З. Константиновић у поменутој студији.

[38] Поглавље посвећено критици прерађена је и за потребе овог рада прилагођена студија коју сам као резиме магистарског рада објавила под насловом *Поетика читања — критика прозе 1868—1901*, у: Књижевна историја. — Год. 30, бр. 104, (1998), стр. 47—59.

као „нову", „научну" критику. Ни једна друга књижевна научна дисциплина у епохи реализма није имала ову врсту саморефлексивности тако интензивно изражену као она, ни једна друга није себи придала епитет „нова". Зато се, у књижевној критици (пре него у теоријама и историјама књижевности писаним у епохи реализма) можемо удаљити од парадигме почетка и пратити динамичност реалистичке поетике, њен пут од програмских текстова, до дезинтеграције основних поетичких начела правца.

Синтагма „нова критика" заслужује додатну експликацију. Њоме обједињујемо све оне савременике реалистичких писаца који су, с једне стране, афирмативно писали о њима (вредносна канонизација), а с друге стране, препознавали нормотворни потенцијал новог, актуелног правца (поетичка канонизација). Већина ових критичара (изузетак су С. Марковић, П. Тодоровић, А. Николић, касније Љ. Недић, Б. Поповић) није иза себе оставила неке значајније студије. Зато уместо да описујемо методолошка становишта различитих критичара понаособ, ми ћемо проучити њихов збирни учинак. Кратак историјски преглед критика које су се смењивале од 60-их г. до краја 19. века има циљ да укаже управо на развијеност и динамичност поетске мисли похрањене у критици.

Прву групу чине критике у којима је реализам сагледан као правац који треба да утре пут будућој српској књижевности. То су програмски текстови Љубена Каравелова и Светозара Марковића више идеолошки него књижевно мотивисани. Седамдесетих година, сада већ дефинисан и именован „реалан правац" у књижевности, следбеници Марковића (Пера Тодоровић, Лазар Нанчић, Андра Николић) настављају даље да популаризују. Више заокупљени телеолошким и идеолошким него поетичким питањима, они су идеолошку анализу текста претпоставили књижевној — предност се давала теоријским расправама, док су анализе (тада још увек малобројних реалистичких дела) биле ретке. У недостатку дела домаће продукције критичари су се окренули делима из страних књижевности[39] или су у делима домаћих писаца (неретко романтичарским) откривали реалистичке „вредности".[40] Зато је њихова критика била више антиципаторска него аналитичка. Указујући на тематску „истрошеност", клишетираност романтичарске књижевности, они су отварили простор делима са тематиком из свакодневног живота, популаризовали су нове жанрове (друштвени роман), нов стил (критика романтичарске реторике), нове садржаје. Својим интерпретацијама садржаја, значења и сврхе књижевности, критика настала '60-их и '70-их година поспешила је промену читалачког „хоризонта очекивања" и афирмисала нове вредности уметничког текста.

До преокрета је дошло са појавом нових књижевних дела у којима су реалистичке конвенције постале доминантне. Реализам се више није морао антиципирати, он је постајао норма. За разлику од раније крити-

---

[39] У радовима С. Марковића, П. Тодоровића, А. Николића анализирају се дела Чернишевског, Игоа, Верна, Меримеа...

[40] Индикативна је рецепција Змајеве поезије у радовима С. Марковића и П. Тодоровића.

ке, која је своју поетику градила кроз опозиције романтичарској поетици, нова критика није била интонирана полемички и није негирала значај романтичарске традиције. Реалистичка норма се већ довољно учврстила, па је афирмисање романтичарских конвенција није могло угрозити. Поново се придаје значај фантазији, расправља се о улози маште у стваралачком процесу, тенденција дела се подређује миметичкој уверљивости, преиспитују се утилитаристичка тумачења књижевности.[41] Критичари су '80-их и '90-их година, инспирисани новим историјским романима, писали о „модерном" или „националном" романтизму као нужној оријентацији писаца који су у доба „другог правца" („ултрареалистичког") стварали дела која су могла да „угасе душевну жеђ читалаца".[42] Ни „модерни романтизам", ни „поетски", „лирски" реализам нису могли да наруше реалистичку норму приповедања која се '80-их и '90-их година у потпуности стабилизовала и постала доминантна. Штавише, они су били сведочанство њене стабилности. Поједини критичари (Драгутин Илић, Бошко Петровић, Милан Јовановић), афирмишући вредности које су у критикама њихових претходника биле дискриминисане, приближили су се поетици романтичарских апологета.

Различита тумачења одређених елемената дела, чак и код оних критичара чији су се вредносни судови подударали, не сведоче о постојању јединствене поетике читања него о постојању јединства различитих поетика. Оно што те поетике обједињује нису ни тумачења ни вредновања дела колико сличности књижевнотеоријских интересовања. Реалистички критичари су (упркос разликама у тумачењима и вредновањима дела) били заинтересовани за сличне проблеме текста: однос дело—стварност (*мимезис*), сврховитост дела (*тенденција*), однос *садржај—форма*, објективност приповедања (*нарација*), типичност књижевног јунака (*лик*), уверљивост излагања (*композиција и мотивација*), одлике *жанра*, реалистичност *стила и језика*. Инспирисани литературом са фантастичним и хумористичким мотивима, проучавали су и функцију *хумора и фантастике* у књижевности. Ове стожерне тачке књижевне критике, које представљају типичан начин реалистичке проблематизације уметничког текста, постале су и стожери овог поглавља. Они су истовремено и „попис" актуелних поетичких појмова о којима се некада највише расправљало.

а) мимезис

Од свих књижевнотеоријских проблема у епохи реализма највише пажње је посвећено проучавањима мимезиса. Појмови — реално, уверљиво, истинито, објективно — постали су естетске одреднице којима су се преиспитивали сви елементи текста (лик, нарација, мотивација, композиција, жанр, стил, језик). Лепим се више није дефинисало оно што

---

[41] Као илустрација ове тврдње могу послужити књижевне критике Милана Јовановића, П. М. Адамова, Драгутина Илића, Бошка Петровића...

[42] Драгутин Илић, *Лијепа вјештина у материјалистичком схватању умјетности*, Нада, 1899, 11, стр. 164.

указује на свет вечних, урођених идеја, него оно што поседује „дагеротипску истинитост", „што показује на себи живот и подсећа на њега" (Светозар Марковић, Пера Тодоровић). Уметничко дело се '60-их година почело тумачити као структура отворена према свету стварности, као поредбени корелат, нешто што је „као", „попут", „налик на" стварност. Писало се да књижевник: фотографише, прецртава, пресликава, копира, имитира, репродукује, слика, улепшава, оцртава, боји, дотерује стварност. Ови појмови нису имали синонимно значење, него су својим семантичким нијансама прецизирали интензитет и тип аналошке везе која постоји између дела и стварности. Будући да се књижевно дело схватало као структура отворена према стварности, тумачење текста се надовезивало на тумачење претекста, а зависно од степена њихове интеракције успостављале су се одређене паралеле: тип — прототип, композиција дела — хронолошки след догађаја, дескрипција места — географска локализација...

Зависно од тога да ли су се залагали за приказивање стварности каква јесте или каква треба да буде, критичари су дефинисали два типа реализма: један програмски, „критички" или „научни" реализам и други „поетски", „идеални" или „класични" реализам. (Први тип предикација срећемо у радовима Светозара Марковића, Пере Тодоровића, Андре Николића, а други у радовима Милана Јовановића, Павла Марковића Адамова, Јована Храниловића, Марка Цара).

Опредељеност критичара за поетику Золе или Тургењева, за одређен тип тема (социјалне, натуралистичке, етичке, поетске теме) најбоље су сведочанство различитих поетичких тумачења мимезиса. Мали број њих је инсистирањем на приказивању само једног аспекта стварности западао у тематски редукционизам. Већина се залагала за објективно, што свестраније приказивање стварности.

б) тенденција

Упркос значају који су јој придавали, миметичком теоријом критичари нису могли да објасне смисао књижевности. Њихове телеолошке интерпретације нису биле оригиналне него су се заснивале, с једне стране, на просветитељским утилитаристичким схватањима књижевности, а са друге на учењима руских критичара, нарочито Чернишевског, Писарева, Добољубова. Новину у односу на ранија утилитаристичка схватања уметности представљало је подређивање сазнајноваспитне функције дела миметичкој уверљивости испричаног. Тиме се универзално алегорично значење подређивало конкретном, поука прожимала (подређивала), а не апстраховала из примера, а између мимезиса и тенденције успостављао однос комплементарних (не контрадикторних) појмова.

Вредновање тенденциозности неког дела, међутим, није било јединствено. Док се шездесетих и седамдесетих година 19. века у идеолошким критикама предност давала идејном значењу приче, осамдесетих и деведесетих година критичари увиђају да тенденција није примарни носилац

естетских вредности и учесталије пишу о апоретичности миметичких и тенденциозних тумачења уметности.

Критика у којој се предност давала тенденцији одиграла је врло значајну улогу у процесу нормативизације реализма јер је маргинализовала најзначајније атрибуте романтичарског приповедања — фабулу, драмску напетост приче, лиричност... Међутим, ни њен негативни учинак не треба игнорисати. Он се манифестовао, с једне стране, кроз тривијализацију уметнички вредних дела и њихово поистовећивање са дидактичким књигама за народ, а са друге кроз истицање тенденциозне литературе и занемаривање дела другачије поетике (симптоматично је игнорисање дела Јована Грчића Миленка, на пример).

Новим тумачењем тенденције, критичари из '80-их и '90-их година успели су да усагласе сазнајну са естетском функцијом дела и да идеолошка тумачења замене књижевнима. Уместо ванкњижевних својстава (сагласности са одређеним идеолошким учењем), они проучавају књижевна својства тенденције (усаглашеност идеје са фабулом, ликом и другим елементима приче).

в) садржај и форма

У којој мери је идејни фон текста био значајан за реалистичке приповедаче сведочи значај који су они придавали садржају. У већини критика, анализи дела претходи кратко препричавање, изношење садржаја. Индикативна су честа „прописивања" одређених садржаја као непожељних. А. Николић је, на пример, писао: „Све оне развучене приповетке у којима се увек прича како је неки прекрасан младић био заљубљен у неку прекрасну дјевицу, како је њиној срећи стајало на путу небројано препрека, но како је, при свему том, херој приповетке најчудноватијим начином савладао све најчудноватије препреке, и на последњим листовима опет се нашао са својом херојиком итд. све те и такве приповетке изгубиле су данас сав кредит у свету и осуђене су својом унутрашњом пустоћом на сигурну и брзу смрт."[43]

У духу струјања унутар самог правца (критички, научни ↔ поетски, лирски реализам) мењају се и промишљања односа између форме и садржаја. За разлику од критичара који су следећи Марковићеве идеје предност давали садржају,[44] критичари с краја 19. века све чешће истичу значај форме, а поједини, попут Милана Савића или Марка Цара, отворено је стављају испред садржаја.[45] Питање „чему дело служи" замењује се питањем „какво дело је лепо". У радовима Ј. Храниловића, М. Цара, М. Савића, појмовима „техника", „вештина", „вештачки сразмер" при-

---

[43] А. Николић, *Виенац, Јавор*, Књижевни радови, Београд 1938, стр. 83.

[44] „Песнички облик постао је нешто сасвим споредно, а главна је пропаганда оних мисли што их је изразила данашња наука". Светозар Марковић, *Реалност у поезији*, Српска књижевна критика V, Београд, Нови Сад, стр. 64.

[45] „Најобичнији предмет, изнесе ли се само вешто и доследно, може бити од великог значаја". Милан Савић, *Бањско злато, А. Гавриловић*, Летопис Матице српске, 1895, 182, стр. 142.

давало се позитивно значење. Више се не расправља о сврси уметничког текста него о његовој естетској функцији, па се са општих питања интересантних за социологе књижевности прелази на уско књижевну — наратолошку, стилистичку, генеалошку проблематику.

Балансирајући однос значаја форме и садржаја, реалистички критичари, у већини случајева, нису успели да се ослободе органицистичких схватања уметности. Дводелна концепција је опстојавала током целе епохе реализма само што се тип међуодноса мењао; у раним критикама значај садржаја се апсолутизовао, а у каснијима — доводио у везу са формом.

г) лик

Реалистички критичари су унели новине и у тумачење књижевног јунака. Већ су програмски реалисти уочили да се на романтичарске јунаке (изузетне и посебне) не могу применити миметички захтеви уверљивости. Као противтежу романтичарским писцима истакли су писце који су се бавили проблемима обичног човека блиског читаоцу. Промена у избору јунака није водила његовој тривијализацији. Верни социјалистичком учењу, рани критичари су обичном човеку (новом књижевном јунаку) придали улогу покретача сложених друштвено-историјских збивања. Он је престао да буде носилац комичних и споредних улога слуга и постао носилац главних идеја у причи.[46] Промене у избору јунака биле су праћене променом његове функције у тексту. У романтичарским делима лик је у функцији заплета, подређенији фабули. У реалистичкима улоге се мењају јер лик постаје средиште приче којем се сви остали елементи подређују.

Критичари су сугерисали промене не само у избору јунака, него и у његовој концепцији. Од огромног значаја је разумевање (читање) Иполита Тена и креирање једне читалачке праксе која ће повезати категорију лика са средином или временом. Павле Маринковић, на пример, о роману *Пођ Ћира и ђођ Спира* пише: „Ту искочи оно што једног писца прави великим, наиме: узајамност осећаја писца са средином (communaute de sentiments), где је пишчев темперамент нека врст природног дестилаторског апарата, кроз који прострује цео живот једне околине, па пошто се ту проучи и у типове изради, излази као квинтисенција опазака пред читаоца, који су тад у стању да по неколико образаца познаду цело друштво. Сремац је тек у овој књизи прави реалиста, тј. човек кога занима само оно што је genus, а никако изванредни конкретни случајеви ма како они интересантни били".[47] Успостављајући аналогију са друштвеним типовима, књижевни критичари су прикопчавали књижевне јунаке за шири, друштвени контекст. Они су уочили „народни тип људи" у прози М. Глишића (Д. Илић), типичног сељака у прози Ј. Весели-

---

[46] Индикативна је промена функције лика сељака у прози Б. Атанацковића (*Буњевка*), Ђ. Јакшића (*Сељаци*), М. П. Шапчанина (*Рањеник*), М. Глишића (*Глава шећера*), и Ј. Веселиновића (*Сељанка*).

[47] П. Маринковић, *Пођ Ћира и ђођ Спира, Српска књижевна критика 5*, стр. 517.

новића (М. Јовановић), типове сеоских учитеља, попова, романтичних занесењака у прози Л. Лазаревића (М. Савић), типове паланчана у прози С. Сремца (П. Маринковић)...

Поетички захтеви везани за избор јунака прокламовани пред крај седме деценије, у осмој су већ потпуно завладали српском прозом. Избор обичног јунака (најчешће је то био сељак) постао је књижевна доминанта, деведесетих година чак и манир, што је довело до стварања маниристичких јунака (Веселиновић и његови епигони). Зато је за непуне три деценије пропаганду обичног јунака заменила његова антипропаганда. Критичари (А. Глигоријевић, М. Савић, Д. Илић, Ј. Храниловић, М. Цар) популаризовали су писце који су онеобичавањем старих или изборoм нових јунака напустили шаблонизирано сликање света. Са одобравањем су коментарисали промену топоса (село → паланка, село → град) и усредсређивање писаца на „унутрашњу" (психолошку) анализу ликова.

д) наратор

Полазећи од миметичке функције књижевности, реалисти су писали и о уверљивости и објективности приповедача доводећи је у везу са приповедањем у првом и трећем лицу. Оспоравајући реалистичност приповедања у првом лицу, писци попут Милана Савића, Марка Цара, Јована Храниловића, Ђуре Димовића, као предност трећег лица истакли су: објективност, непристрасност и већу информативност. Мањи број њих је писао о утиску веће искрености и истинољубивости који оставља приповедач у првом лицу јамчећи својом егзистенцијом уверљивост приче. Персонализованим приповедањем, поред миметичког, појачавао се и дидактички ефекат приче. По мишљењу Милана Савића, писцу је лакше да се уживи у једног јунака него у више њих.[48] Такав јунак постаје једини носилац тенденције, јер нема других наративних перспектива које би нарушиле његову интерпретацију света. Уверљивост приповедача се доводила у везу и са опсегом његовог знања. Приповедачу се одобравало да симулира незнање и крије исход догађаја, али клонећи се романтичарских ефеката тајанствености.[49]

Недоумице око избора првог или трећег лица примери су књижевнокритичких усаглашавања миметичке суштине и дидактичке сврховитости написаног. Мада су се она показала неуспелим већ при тумачењу дела нове генерације писаца (Ћипика, Ћоровића, Кочића, Станковића), било би неправедно заговорницима реалистичке поетике оспорити било какав значај у развоју наратолошке мисли. Иако у почетку појмовно не разликујући, они су временом значењски раздвојили аутора од наратора („Зар смемо писца идентификовати са јунаком приче?... Зар је исто особа и описивање?" питао се Милан Савић[50]) и уочили степен његове ин-

---

[48] М. Савић, *Шест приповедака Лазе К. Лазаревића*, ЛМС, 1886, 147, стр. 137.

[49] Ј. Храниловић, *Правац савремене приповетке и Симо Матавуљ*, Јавор, 1892, 18, стр. 284.

[50] Милан Савић, *Ветар, Он зна све*, ЛМС, 1891, 165, стр. 123.

дивидуалности. Он је био мањи у делима раних писаца који су своју улогу идентификовали са улогом сакупљача, а већи у делима каснијих. У реалистичким критикама можемо наћи и прве заметке проучавања глаголског вида (начина и трајања), екстерног и интерног виђења. Ипак, реалистички модел приповедања не може се готов пронаћи у реалистичкој критици, колико извести из ње. Зато наратолошка проучавања реалиста, из синхроне перспективе гледано, имају више значај занимљивих запажања него целовитих систематизованих учења.

ђ) композиција

Основни принципи реалистичке поетике приповедања, засновани на усаглашавању миметичке и утилитаристичке теорије, могу се применити и на књижевнокритичку анализу композиције уметничког текста. Реалисти су најбитнијим елементима приче, тзв. „жижом" или „центром" приче прогласили: тенденцију (основну идеју), догађај и књижевног јунака. Сви остали елементи у тексту морали су да буду у сагласности са њима. У том случају настајала је прича чврсте композиције која се због компактности и целовитости често поредила са кругом. Обрнуто, свака непрецизност у одређивању центра приче (постојање више главних замисли, ликова или догађаја) реметила је правилност круга. Уместо око једног, елементи приче би се удруживали око различитих центара па се композиција уметничког дела поредила са круговима који се делимично или уопште не секу. Композиције које нису следиле „природан ток ствари" јер се честим дигресијама заустављао драмски ток приче или су се ретроспективним излагањем износиле последице пре узрока, нису наилазиле на одобравања.[51] Писцима се препоручивало да распоређивање мотива подреде „жижи" приче и поенту приче истакну у први план на начин на који се то чини у идилама и бајкама. Из оваквих композиционих поједностављивања (структура идиле и структура бајке) може се извести груба типологизација драмских сукоба у реалистичком тексту. Прва, идилична, заснована је на минимализацији конфликтних ситуација, а друга (бајковита) на њиховом потенцирању. Критичари нису показали иновативности у процењивању дела другачијих композиционих решења.[52]

е) мотивација

Више важности него композицији придато је проучавањима мотивације. Расправа о мотивисаности или немотивисаности дела '70-их година није била само чињеница од књижевног значаја. Она је истовреме-

---

[51] Анализирајући прозу Ј. Игњатовића, Милан Савић пише: „Према текућем начину, имамо ми у његовим описима често најпре учинак, па тек доцније узрок, а тога не сме бити ни у обичној реченици а камоли у приповетци у уметничком делу". (*У спомен Јакову Игњатовићу*, ЛМС, 1890, 163, стр. 134)

[52] М. Ш. (Милан Шевић), *Горски цар, С. Ранковић*, Бранково коло, 1898, 4, стр. 188.

но откривала опредељеност писца за позитивистичку или метафизичку филозофију, за религиозан или научан поглед на свет, за „конзервативну" романтичарску естетику или „нов реалан правац у животу и уметности". Зато су промене које су настале у тумачењу логике текста чврсто повезане са променама које су позитивисти увели у тумачења детерминистичко-каузалних веза које владају светом. Веровања да божја воља или судбина детерминишу човекове поступке нису се могла уклопити у позитивистичко виђење света. Не би ли доказали исправност својих ставова, критичари су се често позивали на научне ауторитете (Хаклија, Дарвина) и ванкњижевним разлозима аргументовали нужност новог реалистичког мотивисања текста. Андра Николић је писао о „умереној слободи" писца који своју необуздану приповедачку машту мора стално да ставља у службу разума и тиме контролише вероватност испричаног.[53] Осмишљавајући везе међу појавама описаним у књижевним делима, критичари су правили аналогије са узрочно-последичним везама међу појавама у реалном свету. Позивајући се на генералне судове типа *сви или многи би урадили тако*, остајали су верни системима општих истина. Свако удаљавање писаца од општих истина, од онога што је вероватно и типично, тумачило се као напуштање идеалног обрасца приповедања заснованог на, експлицитно или имплицитно израженој, мотивацији „уопштавајућег типа".

Постоји неколико типова мотивације (неколико критеријума при процењивању уверљивости и убедљивости испричаног). То су социјална, касније и биолошка мотивација (доминантне у радовима програмских реалиста), етичка (доминантна у радовима поетских реалиста) и психолошка (доминантна у радовима заговорника Лазаревићевог реализма). У реалистичкој критици предност се давала вешто избалансираној социјално-психолошкој мотивацији, али се отварао простор и за друге типове мотивацијских веза. Њихова сложеност и разгранатост требало је да дочарају вишеперспективност света и тиме појачају миметички ефекат.

ж) жанр

Жанровске анализе текста, иако представљају само један сегмент књижевнокритичких интересовања, од вишеструког су значаја за развој генеалошке мисли у српској књижевности. Реалистички критичари су својим „узгредним" анализама жанровских обележја дела:

а) редефинисали одређење жанра популарно у класицистичким теоријама књижевности;

б) извршили нову диференцијацију и хијерархизацију постојећих облика;

в) створили стабилно генеричко поље, т. ј. утемељили оне поетичке конвенције које су биле у складу са захтевима реалистичке поетике приповедања.

---

[53] Андра Николић, *Приповетке Милована Глишића*, Отаџбина, 1880, 4, стр. 153.

Најмиметичнијим жанром прогласили су роман и означили га као највишу етапу у еволутивном развоју жанрова. Пишући прво о роману какав треба да буде написан, а касније о роману који није успео да буде написан, понудили су различите одговоре на питање зашто овај типично реалистички жанр у српској књижевности није успео да потисне сеоску приповетку. Као дестабилизациони елемент реалистичког жанровског система означили су управо мали број друштвених романа, а не постојање историјске прозе која је у периоду реализма наставила да се пише у романтичарском духу.

Реалисти су морфолошким одредницама текста придавали и одређена вредносна значења. На врху жанровске лествице је био роман, затим новела и приповетка и на крају слика. За многе критичаре доминација слике као жанра била је знак да српски приповедачи још увек нису овладали ни формом, ни значењем које је претпостављао роман.[54]

з) језик

Учестале анализе композиције, нарације, мотивације и жанра сведоче о крупним променама које су настале у књижевној критици при прелазу из прве половине у другу половину 19. века. У поређењу са ранијом филолошком критиком која се у периоду реализма и даље писала, критика која је афирмисала нову реалистичку књижевност анализу језика је потиснула у други план. Иако језик није био у средишту нових интересовања, реалистички критичари су одиграли значајну улогу у развоју српског књижевног језика. Потенцирајући миметичност и реалистичност дела, они су поспешивали богаћење лексичког фонда књижевног језика, али су истовремено истицали и значај његове нормативности. Илустративни су доста опречни савети писцима да више стилизују говор свог јунака и нагласе идејну страну приче или да избегну сваку стилизацију и говор јунака приближе говорном језику. Као квалитет таквог језика истицала се прецизнија и јаснија карактеризација лика. Компромисно решење је пронађено у раздвајању језика наратора (најчешће свезнајућег) од језика лика.

и) хумор и фантастика

Једна од специфичности српске реалистичке критике је популаризација дела са хумористичким и фантастичним мотивима. Оваква дела су чинила велик део књижевне продукције па је разумљиво што су изазвала интересовања и коментаре читалаца. Хумор и фантастика су се тумачили и као интеграциони и као дезинтеграциони елементи реализма. Фантастични мотиви су се најчешће интерпретирали као алегоричне трансформације реалистичких мотива. Хумор је дефинисан као „зачин зби-

---

[54] Милан Савић, *Божја реч*, Јавор, 1892, 24, стр. 381.

ље", а његово корективно дејство доводило у везу са тенденцијом приче. Уколико би се фантастични и хумористички мотиви осамосталили и постали доминантни у тексту, дело би се проглашавало неуверљивим или би се преко њега прелазило ћутке.

Наша анализа књижевноисторијских, књижевнотеоријских и књижевнокритичких знања, као и превода актуелних у периоду реализма, имала је за циљ реконструкцију корпуса знања актуелног у једном минулом времену. У завршном делу, подстицајним се чини упоредити данашња знања са ранијима и промене које су условљене самом чињеницом да наша књижевнотеоријска знања о реализму припадају домену историјске поетике а не текуће критике. Као резултат различитих дијахронијских позиција наметнуло се неколико разлика.

1. Анализом ранијих књижевнокритичких, књижевноисторијских и књижевнотеоријских знања стиче се увид у „теорију читања" која на нови начин осветљава књижевност епохе реализма. Та теорија (будући да је најзначајнијим делом настајала у контексту књижевне критике) суштински се разликује од „класичних" теорија овог правца.

2. У поређењу са класичним теоријама у којима су судови обликовани post festum, поетика настала у окриљу књижевне критике знатно је динамичнија и подложнија променама. Оно што је у критици било на нивоу описа конкретног текста, касније се уобличило као теоријска норма којом се више није разликовало једно дело од другога, него једна група дȇла од друге. Зато теоријски закључци изречени у књижевној критици немају ону универзалност коју имају у теоријама књижевности. Они се увек стављају у контекст конкретног дела па не поседују теоријску општост, него критичку променљивост и динамичност. Као такви више указују на процесе него на стања у књижевности. Њима се оповргава коначна датост текста и ставља акценат на његову другост. Они указују на мноштво различитих естетских конкретизација исте књижевне грађе и оспоравају тезу о трансисторичности теоријске мисли.

3. Реалистички критичари су се „проблемима текста" бавили у мери у којој је било потребно да објасне и истакну његово дејство на читаоца. (То је и разумљиво с обзиром на суштину критичке делатности садржану у вредновању, а не само описивању текста.) Више окренути ка ефектима приповедања него ка самом приповедању, својој критичкој делатности нису придавали само књижевни, него и шири друштвени значај (често се пореде са научницима и јавним радницима, анализаторима „књижевних и друштвених прилика" и истичу везе између књижевности с једне стране и морала, политике, живота, са друге). Целокупна активност реалистичких критичара била је усмерена ка откривању аналошких веза између дела и стварности и указивању на њихову сазнајноестетску функцију. Она указује на она значења текста која је савремени читалац, окренут проучавањима самог текста, дуго игнорисао.

4. О специфичностима критичких интересовања сведочи вокабулар састављен од читавог низа појмова који или више нису у књижевнојезичкој употреби или су замењени новима. Такви су појмови натпис (наслов), ствар (предмет дела), замршај и размршај (упоредо се јављају и

синоними заплет и расплет), позадност (миље), стафажа, жижа или центар приче, вештачки размер, органичка целина, приповедачки слог...

У поређењу са савременим значењима, нарочито су занимљиве оне значењске нијансе које привидно стабилне поетичке категорије откривају као динамичне. Ево како се нпр. поједине поетичке категорије, блиске савременим истраживачима, дефинишу у Вујовићевој *Теорији прозе*:

— фокализација („Почем се сваки час и на све стране у свету што догађало, а и данас непрекидно догађа или почем је множина догађаја тако рећи небројана... с тога дакле ваља ће писцу пре свега да изабере себи гледиште или ти *тачку сматрања*, под којом ће морати сводити сав број својих података”[55] (курзив Д. В.));

— композиција („Писац нека образује себи план, а то је да одреди претходно онај односај у ком ће му сви поједини податци један за другим стајати”. ... „Свако приповедање закључује у себи ова три главна дела: прочетак или приступ; средину или заплет; свршетак или размршај (катастрофу)”;[56]

— коментар (најприближнији му је појам „*прелаз*”, а њега, по Вујићу, чине „поједине речи или читави ставови, којима се служи писац кад хоће читаоца да спроведе од једног главног дела састава на други, или с једне мисли на другу; само то мора да буде на начин природан и угодан”.[57]

— мотивација и вероватноћа (писац ваља да је „бар вероватан, а то је да му је приповедка налик на истину; или другим речима да нам приповеда онако, како је по вероватности или по нужди могуће било, да се што догоди”...[58]

— тенденција („У њима се (приповеткама, прим. Д. В.) хоће још од писца и појетска справдљивост; а то је да он радећим особама такову судбу одређује, као што се нама чини, да су је по нашем моралноме чувству заслужиле”).[59]

Превођење ранијих поетичких номенклатура у савремене могуће је извршити и код следећех појмова: слог = стил, уподобљавање = упоређивање, естетичко питање = реторско питање, нефикционална проза = проска или истинита приповетка, фикционална проза = појетска или измишљена приповедка, завеска = заплет = средина = текст = цитат...

Сви наведени примери разлика између ре-конструисаних некадашњих и садашњих поетика немају вредносне конотације. Да подсетимо — наша реконструкција једног поетског слоја епохе имала је циљ да активира оне вредности на које смо у неизбежном презентоцентризму заборавили и да читаоце опомене да не постоји последње читање и последње тумачење уметнички валидног текста. У тајанственој недокучивости и увек делимичној ишчитаности уметничких дела лежи њихова провокативност којој увремљени читаоци не могу наудити.

---

[55] В. Вујић, стр. 63.
[56] *Исто*.
[57] *Исто*.
[58] *Исто*, стр. 67.
[59] *Исто*.

Dragana Vukićević

POETIC SELF-AWARENESS OF THE EPOCH

S u m m a r y

The paper points to those literary phenomena which — within the discourse dealing with the analysis of the literary text (textbooks, histories of literature, literary criticism, theories of literature, comparativist studies) — indicated and contributed to the strengthening of the realistic norm of narration. Reconstruction of a poetic self-reflection and elucidation of the poetic issues on the current and contemporary realists imply the differences regarding our retrospective knowledge and different insights into that trend, due to the change of context.

UDC

КЊИЖЕВНО-ИСТОРИЈСКИ ДОМЕТИ У СРПСКОЈ И МАКЕДОНСКОЈ НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ (1970—2005)

— Прилог теорији књижевне историје —

Радомир В. Ивановић

САЖЕТАК: Рад је подељен на два дела. У *првом* делу („Предисторија и историја", стр. 1—7) аутор је основну пажњу посветио теоријској равни, тачније вишевековном рађању историје књижевности у оквирима историографије, историјата идеја и историје уметности (од XVI до XVIII века); у *другом* делу („Методи и домети", стр. 8—15) примењеној равни, наглом усавршавању књижевне историје као врсте духовне делатности, као делу културноисторијских наука и науке о књижевности (од XIX до XXI века).

Пратећи генерирање књижевнонаучних идеја и нагао пораст *научности* у XIX, XX и XXI веку, аутор се помно бавио односима продукционог и рецептивног модела, свесрдно прихватајући поделу пољског научника Хенрика Маркјевича на: а) историјску науку о књижевности, б) теоријску науку о књижевности и в) метанауку књижевности.

Вреднујући домете појединих књижевних историја у наведеном периоду (1970—2005), аутор је издвојио опште, посебне и специјалистичке историје Д. Богдановића (1980), Ј. Деретића (1983), М. Павића (1983) и П. Палавестре (1986), у српској науци о књижевности, као и следеће, историодне књиге: *Македонска књижевност* групе аутора (1988), *Усмена народна књижевност* Т. Саздова (1997) и двотомна *Историја* Г. Сталева Поповског, којом је обухваћен период 1800—1945 (Скопје 2001. и 2003), у македонској науци о књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја, историја уметности, историја идеја, историја књижевности, методологија, научност, однос продукционог и рецептивног модела, опште, посебне и специјалистичке историје

„Историја књижевности, ако треба да буде наука, мора имати искључиво сазнајне циљеве."

К. Гурски

ПРЕД-ИСТОРИЈА И ИСТОРИЈА

Преузевши глобалну идеју филозофа материјалиста — да је човек временит по својој природи, француски научник Лисјен Февр с правом тврди да је историја „наука о човеку у времену", те да историја књижевности, као део науке о књижевности, која припада кругу културно-историјских наука, представља истинску „науку о књижевном делу у времену".[1] Оваквим начином размишљања Февр је посведочио одраније познату и прихваћену идеју о постојању четири поретка који чине основу сваког цивилизацијског или националног културног модела: 1. *историјског*, 2. *друштвеног*, 3. *културног* и 4. *књижевног*. Посредно и непосредно, набројани пореци указују на суштински важне категорије, неопходне у свакој врсти расправе о тематици и проблематици ове провенијенције: „филозофији времена" (коју је увео Волтер), „историју уметности" (коју је усталио Винкелман), и „историју песништва" (коју је предложио Хердер).

Проучаваоци историјата духа или историјата идеја деценијама тврде да XIX век представља „нову ренесансу" (М. Јањион) и да њиме влада „историзација свести", док XX век представља период „нових открића" (Ђ. Лукач) и да њиме влада „теоретизација свести", при чему неки од научника исписују оде овом процесу (Х. Г. Гадамер), док га други у потпуности оспоравају (А. Компањон). Како је сва историографија и историја књижевности заснована на теорији сазнања (гносеологији или епистемологији), то је јасно што она најчешће почива на принципима бинарне логике. На једном полу опозиције је *општа историја* (General History), а на другом *посебна историја* (Special History), када се ради о историографији; односно на једном полу је *словесност* (као збир свих производа духа) а на другој *лепа уметност* (белетристика), као врста уметности којом еманира целокупна национална духовна енергија.

Расправљајући о дијалектици стварања (poesis) и дијалектици мишљења (poesis), пољски научник Хенрик Маркјевич у хвале вредној књизи *Главни проблеми науке о књижевности* (Краков 1970) најпре тврди да је историја науке о књижевности релативно млада научна дисциплина, а потом додаје да се ова врста духовне делатности или модел обликовања света у последњим деценијама разгранала у три релативно обухватне области: а) историјску науку о књижевности, б) теоријску науку о књижевности и в) метанауку књижевности.[2] Очигледно, сврха предложене

---

[1] О томе смо опширно и систематично писали у огледима и студијама: „О научности науке о књижевности", „О односу књижевности и историје", „Историјскокњижевни и књижевнокритички систем Павла Поповића", „Допринос превазилажењу кризе историзма и књижевна критика", „Поетска и поетолошка апоретика" и „Наука и уметност као облици моделовања стварности", објављеним у нашим књигама: *Обнова поетског говора* (Подгорица 1997, стр. 281—306), *Факта и фигуре* (Подгорица 1997, стр. 429—438), *Виђења и сновиђења* (Сремски Карловци 1999, стр. 217—237 и 259—288), *Сродство по избору* (Подгорица 1999, стр. 277—289) и *Књижевно обликовање стварности* (Лепосавић 2003, стр. 173—194).

[2] Знатан број драгоцених и проверених података нашли смо у књизи *Наука о књижевности* Хенрика Маркјевича (Нолит, Београд 1974, превео Стојан Суботин). Скрећемо пажњу читаоцу на прву — „Опсег и правци савремених књижевних изучавања" (стр.

поделе састоји се у наглашавању процеса интерференције трију научних области: историје књижевности, теорије књижевности и књижевне критике, с једне, као и у остваривању хипотетичног аналитичког идеала који Маркјевич дефинише као „синтетичко обухватање историјске стварности", с друге стране. За разлику од соларовски схваћене „методичке сумње", овај аутор ни једног секунда не сумња у научност науке о књижевности, јер су њене емпиријске основе већ утврђене (З. Ј. Шмит и Х. Хауптман). На специфичан начин Мацкјевичева тријада кореспондира са познатом тријадом коју је предложио В. Шерер: *Ererbtes* (оно што је наслеђено), *Erlerntes* (оно што је научено) и *Erlebtes* (оно што је доживљено), што неминовно захтева допунску аргументацију.[3]

Други идеографски круг посвећен је односу историзма и аисторизма, односно детерминизма и индетерминизма, што се може тумачити на различите начине и са различитих „тачака гледишта". Опште је прихваћено мишљење да прва половина петовековне егзистенције историје књижевности почива на њеној *предисторији* — универзалној, статичкој и синкретичкој (која траје од XV до XVIII века), а да се њена историја, као дисциплина духовних делатности која претендује на научност, на повећани степен егзактности, развија тек у XIX и, нарочито, у XX и XXI веку (као национална, развојна и специфична историја књижевности).[4] Степен егзактности или повећани „критеријум ефикасности" у подједнакој мери прожима и супстанцијалну и релацијску теорију, јер је сопствена егзактност интензивирана егзактношћу других облика духовних делатности (од филозофије, психологије, социологије и антропологије до лингвистике, математике, кибернетике и информатике).[5]

Видан преокрет у становиштима научника који су се озбиљно бавили овом тематиком и проблематиком у теоријској и примењеној равни настао је почетком XX века, када су природњачки материјализам, пози-

---

15—46) и девету главу — „Научни закони у историји књижевности" (стр. 209—250), као и на „Хронолошки преглед историје науке о књижевности 1851—1968" (стр. 271—320).

Упутно је видети и обухватан оглед „Историја књижевности" Душана Пухала, саопштен као лексикографска одредница у *Речнику књижевних термина* (Институт за књижевност и уметност и Нолит, Београд 1985, стр. 279—286).

[3] Јужнословенске историје XIX и XX века инициране су у највећој могућој мери водећим историјама књижевности тога времена: *Histoire de la littérature anglaise* И. Тена (1863—1864), *Storia della litteratura italiana* Ф. де Санктиса (1870), *Geschichte der deutschen Literatur* В. Шерера (1883), *Evolution des genres dans l'istoire de la littérature* Ф. Бринетјера (1890), по први пут посвећену жанровима, *Histoire de la littérature française* Г. Лансона (1894) и другим.

[4] У наведеном огледу Пухало педантно наводи ауторе и њихова дела која су на различите начине доприносила заснивању и афирмацији историје књижевности: К. Геснер (16. век); Бекон, Декарт и Вико (17. век), Ф. Рајман, француски фратри бенедиктинци, Т. Вортон, С, Џонсон, Ј. Андрес, Џ. Тирабоски (18. век); Ф. Шлегел, Сисмонд, П. Е. Ђудичи, Гервинус (прва половина 19. века), као и већ наведених пет значајних историчара књижевности (друга половина 19. века). Посебне заслуге у заснивању историје књижевности као духовне историје (Geistgeschichte) имали су В. Дилтај и Х. Велфлин, особито када се ради о развоју релацијских теорија и историја уметности.

[5] На значај супстанцијалне теорије, која се негује у овој научној дисциплини, исправно указује Конрад Гурски тврдећи: „Историја књижевности није део никакве друге гране историјских изучавања, ни једној од њих није подређена, него представља дисциплину аналогну историји других уметности".

тивизам и филолошка критика замењени херменеутиком, интуиционизмом и феноменологијом. Америчка естетичарка К, Е. Гилберт и немачки естетичар Х. Кун објавили су на енглеском језику познату књигу — *A History of Esthetics (Revised and enlarged)*, 1954, у којој пишу о антипозитивистичкој побуни коју предводе Дилтај, Вилденбалд и Рикерт, уз драгоцену помоћ Бергсона, Крочеа и Хусерла. Најкраће речено, нови аналитички модели преносе средиште интересовања са позитивистичког „зборника факата" на модерно засновану анализу „историје проблема" (Х. А. Корф) и „историју идеја" (А. Лавџој), чиме се у нов однос поставља пар „системско" и „проблемско".

У новом времену, по нашем мишљењу, смањује се удео историјскокњижевних истраживања у дијахроној равни, а повећава у корист синхроне равни. На ту законитост књижевнонаучног развоја указује филозофски интонирана Маркјевичева апофтегма, по којој новија историја науке о књижевности показује несумњиве амбиције да обједини „резултате свих начина сазнајног бављења књижевношћу", као и сродна апофтегма К. Гурског: „Историја књижевности, ако треба да буде наука, мора имати искључиво сазнајне циљеве", који се крију и у другим, сродним дисциплинама (превасходно у науци о језику, фолклористици и компаративистици). Бинарну опозицију *дијахронија—синхронија* најпримереније је решио Х. Р. Јаус пишући о њиховом природном и логичком укрштању. Јаус је потпуно у праву када се залаже за тријаду: *синхронија-дијахронија-историја*, док сâм процес њихове интерференције дефинише као „историјске актуелизације".

Преокрет о којем је реч, хронолошки и типолошки посматрано, најпре је сугерисао Гистав Лансон (1903). Да би избегао дотадашње „лагодне схематичности" и „научни паразитизам", Лансон пророчки предлаже да се осим *историје књижевности* напише и *књижевна историја*, под којом подразумева слику књижевног живота нације, историје и активности оне непознате „гомиле која је читала, као и чувених писаца који су писали". Истоветну идеју бранио је три деценије касније и Лисјен Февр (1941) залажући се за „историјску историју књижевности", којом би требало „реконструисати целину". Слично мишљење заступа и Ж. Женет (1967), предлажући да први и последњи предмет књижевности буде „историја књижевности која се бави самом књижевношћу", док Маркјевич (1970) тим поводом лаконски закључује: „Једини јунак науке о књижевности је књижевно дело". Као што се види, само наизглед безазлена замена лексема у синтагми („*историје књижевности*" у „*књижевну историју*") показује видну аналитичку преоријентацију — од „спољашње историје књижевности" на „унутрашњу историју књижевности", што значи да је принцип *ендотопије* (бити у стварима) у свему постао надређен принципу *егзотопије* (бити изван ствари).

Трећи и завршни идеографски круг у овом делу рада започели бисмо од хвале вредне књиге Агнес Халер — *Теорија историје* (код нас преведене 1984).[6] Пажљиво пробраним парадигматским осама она омо-

---

[6] Научницима који су се бавили односом историје, историчности, историографије и историје књижевности од велике су користи била мишљења Ж. Ле Гофа о „историјској

гуђава разматрање књижевне историје у релативно новом контексту, јер се показује како свака врста *афирмације* историзма и историјата идеја истовремено значи и *реафирмацију* књижевне историје. Нагли „прилив знања", који се, како тврде у науци о науци, јавља сваких петнаестак година, неминовно је довео најпре до снажења процеса *дивергенције* појединих научних области, што значи и до рађања нових дисциплина, а затим и до јачања процеса *конвергенције*. Почетком осамдесетих година XX века, осим сопствене *историје*, књижевна историја је добила значајно освежење у виду програмски прецизно засноване *„теорије књижевне историје*". Две су репрезентативне књиге ове провенијенције — *Literature as System (Essays Towards the Theory of Literary History)* Клаудија Гиљена (1971) и *Theorie der Literaturhistorie. Prinzipien und Paradigmen* (1982).

Међутим, не постоји потпуна сагласност теоретичара историје књижевности, ни у погледу методологије, ни у погледу домета. Та се законитост нарочито очитује у расправи о „методолошкој скепси". Тако, на пример, у „Уводу" већ поменуте књиге Гиљен саопштава следећи каталог циљева:

> Али, циљеви књижевне историје су упадљиво различити; „и нема правог историчара који издвојени предмет изучавања неће сместити у неки обухватнији образац догађаја — у образац одговарајућих конституентних премиса, алтернатива или схема неког посебног друштва или неке посебне цивилизације у извесном тренутку његове, односно њене историје" (стр. 13),

док Улих, такође у „Уводу" већ поменуте књиге, полази са противничког становишта и тим поводом пише:

> „Ко се подухвати да сачини нацрт једне теорије књижевне историје, мора пре свега поставити питање о статусу историје о науци о књижевности уопште. Међутим, ово питање је данас, у целини гледано, још увек све друго неголи популарно; никоме ваљда не би пало на ум да тврди како се историјске науке у наше време налазе у периоду процвата. Напротив: свуда се говори о кризи. Ова ситуација је јасна већ из саме модерне, односно савремене књижевности, у којој се на дуже стазе може запазити истински егзодус историје, повезан са нескривеним непријатељством према њој."

На тај начин Улих је потврдио Гиљеново мишљење да књижевна историја није само дисциплина увелико зависна од других области, него је истовремено и меланхолична дисциплина. Супротстављајући се сциентистичком скептицизму постмодернизма, Гиљен се оправдано пита — да ли књижевна историја нуди „једно привилеговано подручје искуства", при чему је ближи афирмативном него негаторском одговору.

антропологији", затим П. Шонија о „серијској историји", као и мишљења других научника о „квантитативној историји" или „историји менталитета" и другима, у теоријској равни; док су од непосредне користи проучаваоцима била издања попут *Историја на македонскиот народ* (Скопје 1972), десетотомна *Историја српског народа* (1932—1983), у чијој су изради учествовали и књижевни историчари (Павић и Богдановић, на пример) или *Историја Византије* Г. Острогорског, издата на српскохрватском, немачком и енглеском језику.

При томе он се узда у континуирани процес палингенезе „новог историзма", на шта доцније указују многобројни научници заступљени у два драгоцена зборника радова — *Теорија историје књижевности (Опште претпоставке)*, 1986, и *Методолошка мисао у пресеку (Садашњи тренутак науке о књижевности)*, 1990. године.

Када су у питању јужнословенске књижевности и њихов развој у последња два века, на њих се могу применити изречени судови и мишљења, уз напомену да свака од њих има дисконтинуирани уместо континуираног развоја. Стога у јужнословенским наукама о књижевности свака врста расправе посвећена односу историографије и историје књижевности, одвајању књижевне од некњижевне форме, дефинисању критеријума припадности појединој националној књижевности, као и истицању проблема периодизације (било у националној било у наднационалној књижевности), — вишеструко добија на значају и интензитету. Само мали број научника се, међутим, бави историјом историје књижевности. Један од њих је Петар Милосављевић,[7] који своју анализу започиње од знамените књиге П. Ј. Шафарика (написане 1826), преко мање или више познатих књига А. Пипина (1865). В. Јагића (1867), С. Новаковића (1867), Ђ. Шурмина (1898), И. Стојановића (1900), М. Мурка (1908), А. Гавриловића (1910), Ј. Грчића (1910) и Т. Остојића (1910). Упутно је поменути и касније настала дела: Ф. Кидрича (1921), А. Барца (1954), Ј. Јанежа (1959), М. Поповића (1968—1972), вишетомну *Историју словеначке књижевности* Ј. Погачника и Ф. Задравца (1968—1972), вишетомну *Повијест хрватске књижевности* (осамдесетих година), све до данашњих дана: М. Павића (1970), М. Кашанина (1975), Д. Богдановића (1980), Ј. Деретића, П. Палавестре (1986), М. Ј. Богавца (2004) и много других.

Када је у питању однос продукционог и рецептивног модела, без дилема се може закључити да су у претходних неколико деценија најснажнију радијациону моћ имале књиге — *Преглед српске књижевности* Павла Поповића (1909) и *Историја нове српске књижевности* Јована Скерлића (1914). Како се у последњим деценијама XX века синтагма „*књижевна критика*" користи као композитни појам за све дисциплине којима се бави наука о књижевности, прилика је да констатујемо да је Скерлићева улога много значајнија по целокупном дејству на научни развој, али и да је Поповићева улога била много значајнија у историји књижевности, особито уколико је реч о кругу књижевних историчара који припадају „универзитетској критици".

Није мали број научника који истичу надмоћ Поповићеве „историјска критике" у овом сегменту науке о књижевности над „вредносном критиком" Љ. Недића, „естетичком критиком" Б. Поповића и „импресионистичком критиком" Ј. Скерлића. Доминацију „историјске критике"

---

[7] У Милосављевићевој књизи *Српски национални програм и српска књижевност* (Приштина 1995) за нас најинтересантнији одељак представља „Историје и историјски прегледи српске књижевности" (стр. 43—66). Упутно је видети и Милосављевићев оглед „Књижевноисторијска мисао Јована Суботића", објављен у зборнику радова *Liber amicorum* (Нови Сад 2001, стр. 177—198), који припада кругу аналитичких прилога исте провенијенције.

над другим видовима критике тумачимо обухватношћу књижевноисторијске визије и разгранатошћу метода, јер се она дели на: 1. „критику текста", 2. „биографску критику", 3. „критику укуса" и 4. „компаративну критику". У књизи *Филозофија позитивизма* (1972) Лешек Колаковски тврди да позитивизам резимира чињенице. Поповићева „историјска критика", као спој позитивистичког („знање", „спознаја" и „информација") и нешто модернизованог аналитичког метода („иновација", „радикализација" и „модернизација"), показала се у XX веку веома функционалном, особито у примењеној равни. Она је задовољавала релативно разнородна аналитичка интересовања, новонастале духовне потребе и утврђене поступке провере, што се види по бројности научника који су свесрдно пригрлили и неговали овај аналитички метод.[8]

МЕТОДЕ И ДОМЕТИ

Општи прилив знања у свим областима духовних делатности, паралелни процеси конвергенције и дивергенције појединих дисциплина науке о књижевности (историје, теорије и критике), рађање нових дисциплина, усавршавање методологије књижевнонаучног истраживања у супстанцијалној и релацијској теорији — на разноврсне начине указују на потребе времена, практичне циљеве и потребе стваралачког духа, о чему су веома занимљиво писали Х. Р. Јаус и У. Еко. Читав калеидоскоп односа и међуодноса, интеракције различитих „поља духа", огледа се најпре у избору прикладног метода, потом циља или система циљева које књижевни историчар жели да оствари и новом вредновању сопствених и туђих аналитичких домета.

Амбициозност књижевних историчара који настоје да остваре *општу* књижевну историју (попут Деретића и Саздова), затим *посебних* историја књижевности (попут Павића и Сталева Поповског), као и *специјалистичких* књижевноисторијских и књижевнотеоријских пројекција, који на нов начин систематизују елаборирану грађу (попут Кашанина и Палавестре), без посредника указује на унутрашњу сложеност ове научне врсте, која наизменично или истовремено обавља више функција: од културолошке, преко историографске до едукативне. Уколико реченом додамо још и сложеност расправе о односу традиционалног и модерног у белетристици и науци о њој, затим неговање процеса вредновања и превредновања целокупне књижевне, научне и уметничке баштине, јасно се показује да је узорна само она књижевна историја која доприноси онтолошкој промени статуса појединих књижевних дела у националној

---

[8] У познатој вишетомној едицији *Српска књижевна критика*, као друга по реду, објављена је књига — *Павле Поповић и историјска критика* (Нови Сад—Београд 1979). Књигу је зналачки приредио П. Палавестра, написао инструктиван предговор „Павле Поповић и историјска критика у српској књижевности" (стр. 7—46), а осим десет Поповићевих, у њу је уврстио још и прилоге: Т. Остојића, П. Колендића, В. М. Јовановића, Д. Павловића, Ђ. Сп. Радојичића и М. Лесковца. Овом кругу књижевних историчара припадају још и Трифун Ђукић, Јевто М. Миловић, Харалампије Поленаковић, Мирослав Пантић и други.

или наднационалној књижевности. У тим ретким делима показује се сва сума образовања, знања и умења научника, укључивши и процес литераризације књижевне историје, јер њих истовремено стварају истински полиграфи (попут Павића и Сталева Поповског).

Из мноштва општих, посебних и специјалистичких књижевних историја у српској и македонској науци о књижевности издвојили бисмо овом приликом следеће:

а) волуминозну *Историју српске књижевности* Ј. Деретића (Београд 2002, стр. 1295), затим *Рађање нове српске књижевности* (*Историја нове српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*) М. Павића (Београд 1983, стр. 637), као и *Историју модерне српске књижевности (Златно доба, 1892—1918)* П. Палавестре (Београд 1986, стр. 540), у српској, и

б) *Македонску књижевност* чији су аутори: Т. Саздов, В. Стојчевска-Антић, Д. Стефанија, Г. Сталев Поповски и Б. Павловски (Загреб 1988, стр. 304), *Историја на македонската книжевност — средновековна и книжевност Вере Стојчевске-Антиќ* (Скопје 1997), и *Историја на македонската книжевност — Усна народна книжевност* Т. Саздова (Скопје 1997, стр. 467), *Историја на македонската книжевност — Македонската литература во 19. век* (прв дел), Скопје 2001, стр. 242 и *Историја на македонската книжевност — Првата половина на 20. век* втор дел (Скопје 2003, стр. 230), у македонској науци о књижевности.[9]

Без набројаних историја књижевности немогуће је замислити било какву расправу о књижевном и књижевнонаучном развоју двеју националних књижевности, будући да оне садрже неопходан теоријски ниво и регистар чињеница, систематично изложених, да су рађене по априорно рађеној композицијској и конструктивној схематици, да имају неопходан степен кохерентности и интеракције дијахронијских и синхронијских оса (тачније — парадигматских и синтагматских оса), било да је реч о целини приказа било о појединостима. На евидентно присутан степен кохерентности, пре свега осталог, указује процес генерирања књижевнонаучних идеја, што значи да се тек временом методолошки, хронолошки и типолошки у потпуности профилишу и реализују стваралачки пројекти ове врсте. Засновани на *анализи*, они без изузетка теже *синтези* као књижевнонаучном идеалу, без обзира на то да ли се ради о свеобухватном, уско одређеном или сасвим новом поступку. О основним премисама интенционалног и лингвистичког лука дела и књижевних историја

---

[9] Шири избор од предложеног морао би обухватити још и: приручник *Народна књижевност* (I) Вида Латковића у пет издања (1967—1991), тротомну *Историју српске књижевности — Романтизам* Миодрага Поповића (1968—1972), *Српску књижевност у средњем веку* Милана Кашанина (1975), *Историју старе српске књижевности* Димитрија Богдановића (1980), *Српско песништво 1901—1914.* Драгише Витошевића (1975), *Азбучник српске средњовековне књижевности* Ђорђа Трифуновића (1974), *Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века* Мирослава Пантића (1990), *Историју српске књижевности на Косову и Метохији, 1850—1941.* Милована Богавца (2004), као и четири књиге истакнутог критичара и историчара Миодрага Друговца: *Повоената македонска литература* (I), 1979, *Македонска литература од Мисирков до Рацин* (1986), *Преглед на македонската литературна критика* (1988) и *Историја на македонската книжевност XX век* (1990).

сведоче аутори најчешће у предговорима или поговорима, а неретко и у појединим главама или одељцима, постављајући себи као услов без којег се не може следеће захтеве: поузданост суда, научну заснованост открића, истинитост чињеница и исцрпност у разради критеристике посвећене најчешће: националној припадности, матерњем језику, периодизацији и компаративном односу.

Континуирано инсистирајући на *целовитости* приказа српске књижевности од њених почетака до краја XX века, што представља прави подвиг, Деретић исправно тврди да „језичко јединство литературе није ништа мање легитимно од националнога". Он је свесрдно прихватио идеју наших и страних књижевних историчара да се *језик* као изражајно средство књижевне уметности налази у средишту књижевнонаучног интересовања. Такву идеју пре њега прегнантно је формулисао 1952. године Карол Виетор: „Докле год не постоји добра историја писаног и књижевног језика — сан о историји књижевности као историји стилова није се остварио и не изгледа да ће се скоро остварити".[10] *Језик* као интегративни фактор несумњиво указује на повратак интегралној визији живота, па и интегралној књижевнонаучној визији, при чему јаз између различитих облика духовних делатности (уметности и науке, на пример) треба затрпавати а не продубљивати. Као превасходни циљ своје *Историје* Деретић дефинише „самосталност ове књиге као синтезе у којој је изложена целокупна материја у поретку и сразмери какве су ми се учинили најпримеренијим".[11]

Насупрот Деретићевој *интегралној*, М. Павић се залаже за *парцијалну* визију, али је она богатила сопствени „унутрашњи профил" ширењем ауторових интелектуалних интересовања. То настојање огледа се у покушају решавања великог броја аподиктички нерешивих проблема и апорија који припадају културологији, естетици, компаративистици, лингвистици, фолклористици и књижевној естетици. Основни циљ своје *Историје*, која такође има сопствену генезу, Павић дефинише као жељу да

---

[10] Та се законитост у македонској науци о језику и науци о књижевности може илустровати значајним књигама полиграфа Блажа Конеског: *Историјата на македонскиот јазик* (1965), *Македонскиот јазик во развојот на словенските литературни јазици* (1968) и *Јазикот на македонската народна поезија* (1971), између осталих.

Приручник *Македонска књижевност* (Београд 1968), који је приредио Б. Конески, а чији су аутори: Б. Конески, В. Иљоски, А. Спасов, Д. Митрев и Ј. Бошковски, у потпуности је испунио своју сврху, али не припада чак ни категорији „историјски преглед", због велике дисперзивности заступљених прилога.

[11] Категорија *синтеза* може се у Деретићевом начину мишљења посматрати у ужем и ширем значењу. Према сопственом сведочењу, *ужи* се односи на објављивање три издања исте књиге: *Историје српске књижевности* (1983), *Кратке историје српске књижевности* (1987) и *Историје српске књижевности* (2002), док се *шире* схватање односи на још неколико сродних издања, које аутор назива „пратећим књигама": *Пут српске књижевности* (1996) и *Поетика српске књижевности* (1998), у првом, а потом и: *Загонетка Марка Краљевића — О природи историчности у српској народној епици* (1995), *Српска народна епика* (2000) и *Етиде из старе српске књижевности* (2000), у другом реду. Значајнијом од неких набројаних књига сматрамо Деретићеву монографију *Српски роман 1800—1950* (1931), која је претходила издањима *Историје*, а у којој аутор експлицитно излаже сопствена књижевнонаучна начела (у одељку „Књижевна критика и историја књижевности", стр. 1224—1227).

извршии „чисто естетско преиспитивање целокупног материјала српске књижевности ове епохе, која захвата отприлике сто педесет година (од средине XVII готово до краја XVIII века)".

Павићева *Историја* у пуном светлу показује законитост *интерференције* културних модела (патријархалног и скриптивног), као и *интерференције* трију стилских формација: *барока* (1648—1774), *класицизма* (1750—1830) и *предромантизма* (1750—1830), при чему је последњу категорију преузео од Пола ван Тигена и по први пут је увео у периодизацију српске књижевности. Тиме се Павић удаљио од модела који му је нудио Скерлић књигом *Српска књижевност XVIII века* (1909), а видно приближио моделу који му је нудио Т. Остојић књигом *Српска књижевност од велике сеобе до Доситеја Обрадовића* (1905).[12] Делећи класицисте на три генерације, Павић је избегао грешку коју је начинио Деретић сврставши целокупно књижевно дело Петра II Петровића Његоша у *предромантизам*. По нашем мишљењу, саопштеном у монографији *Његошева поетика и естетика* (2002) Његош *класицизму* припада махом програмском поезијом (одама), предромантизму невеликим кругом „малих пјесама" и неким од спјевова, док високо развијеном *романтизму* припада поемом „Мисао" и космичким, филозофско-алегоријским епом *Луча микрокозма* (1845).

Сужавање круга интересовања на известан временски одсечак показан је *Историјом модерне српске књижевности* П. Палавестре. Ради се о уско одабраном али целовитом сегменту књижевности који је с правом назван „српском модерном", као и о покушају да се, и у теоријској и у примењеној равни проучавања, покажу процеси *европеизације* културе, науке и *уметности*, што бесумње представља „квалитативни скок" у развоју. Да би тај циљ био остварен, аутор је морао применити достигнућа модернизоване књижевнонаучне, у ширем, и књижевнотеоријске методологије истраживања, у ужем контексту посматрано. Више од двају анализираних историчара књижевности, Палавестра у одељку „Шта је златно доба" (стр. 5—21) инсистира на двама аналитичким опредељењима: „системској историји књижевности" и „системском књижевно-историјском методу". Наглашеном интерференцијом књижевне историје, теорије и критике аутор жели да оствари „непрекинути дијалог различитих система у јединственом следу културних, појава и настојања".

Сродан аналитички подухват остварио је Палавестра књигом *Послератна српска књижевност 1945—1970* (Београд 1972), али у њој, због обиља грађе, није успео да досегне ону гипкост и продорност аналитичког духа који је показао *Историјом*.[13] Близак филозофији књижевности,

---

[12] Три Павићеве књиге илустративно показују како одређен аналитички пројекат временом премашује сопствене границе, односно како постиже коначну профилацију. Као што је познато, најпре је издата Павићева *Историја српске књижевности барокног доба (XVII—XVIII век)*, 1970, Потом *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма — Класицизам* (1979) и, на крају, комплетан пројекат — *Рађање нове српске књижевности — Историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма* (1983). Као „пратећа књига" послужио је Павићев избор — *Од барока до класицизма* (1968), који је претходио писању наведене *Историје*.

[13] Проблемима периодизације српске и опште књижевности систематично се бавио Драгиша Живковић у прилозима: „Теоријски нацрт за историјскокњижевну периодизаци-

аутор је посебан значај придао теорији сазнања (гносеологији или епистемологији), подигнувши читаву расправу на виши теоријски ниво. Управо стога он најпре тврди: „Свако историјско знање о књижевности увек је историјско", сагласан са оним мислиоцима који су *системско* сматрали доминантним над *проблемским* (за разлику од Жана Бофреа, који износи супротан став, на пример). Приметна је и Палавестрина сагласност са мишљењем Пола Рикера, саопштеним у трилогији *Време и прича* (I—III), у којој аутор на изузетно занимљив начин расправља о односу *темпоралности* и *наративности*. О калеидоскопу наведених тема и проблема аутор пише:

> „Поред спољашњег и унутрашњег приступа, који проучавање књижевности воде у две непомирљиве крајности — у историзам и аисторичност — у савременој науци о књижевности могућ је и трећи поступак. Он полази од контекстуалности књижевних творевина и унутрашње промене у ткиву књижевности види као промене у свести, као уметничку форму општег преображаја у разноврсном, широком и слојевитом времепространству духовне културе. Кад се примене таква *системска начела*, књижевноисторијске поделе, онда се увелико уклањају све тврде и несавитљиве границе појединих раздобља. Књижевна историја се тумачи као сусрет и претапање различитих стилова, који често трају упоредо и прекорачују преграде међу епохама. Промене у тексту оцењују се као део промена у духовима" (стр. 18).[14]

Неке од анализираних књига показују супротстављеност реторике наслова и априорно одабраног циља књижевног историчара. У Кашаниновој књизи *Српска књижевност у средњем веку*, која насловом, значајем и обимом упућује на већ познати књижевноисторијски концепт, наслов противречи изабраном циљу. У „Поговору" (стр. 495—497) аутор експлицитно наводи систем циљева, усложњавајући ионако сложену проблематику:

ју" (1970) и „Периодизација српске књижевности XVIII—XX века" (1972), објављеним у вишетомном издању *Европских оквира српске књижевности* (1995—1997).

[14] Податак да се Деретић претежно бави књижевном историјом, Павић књижевном естетиком, а Палавестра књижевном критиком указује на значај едиција које су служиле као непосредна помоћ у настајању књижевних историја. Споменућемо само две такве едиције у српској књижевности: *Српска књижевност у књижевној критици* (у 12 томова) и *Српска књижевна критика* (у 26 томова), а у македонској књижевности: четворотомну *Македонску књижевност у књижевној критици*, седмотомни избор македонске књижевности на српскохрватском језику, као и изборе македонских књижевних историчара и естетичара: Харалампија Поленаковића (у 10 томова), Георгија Старделова (у 9 томова), Кирила Пенушлијског (у 4 тома), Ганета Тодоровског (у 3 тома), између осталих.

У периоду од 1977. до 2003. године на македонски језик преведено је и издато 12 наших књига. Посебан значај имају поетолошке монографије: *Поетиката на Коста Рацин, Поетиката на Блаже Конески, Поетиката на Ацо Шопов, Поезијата на Блаже Конески, Григор Прличев во светлината на романтизмот* и *За смислата на создавањето и постоењето — Поезијата и поетиката на Рацин*. Остале књиге представљају збирке студија и огледа: *Современиот роман, Портрети на македонски писатели, Огледи за македонската литература, Македонски писатели и дела, Књижевни паралели* и *Дијалог со делото*. Књигама објављеним на српском језику додали бисмо и две најновије: студије и огледе *Македонске књижевне вертикале* (Нови Сад 2003) и монографију *Мудрата и мудрост — Поезија и поетика Блажа Конеског* (2004).

„Не пишући историју књижевности, нити приручник, он се 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" (стр. 496).

Нешто другачија искуства саопштава Д. Богдановић разликујући „историју књижевности" од „научне историје старе српске књижевности", указујући на различите могућности, потребе и циљеве књижевноисторијских проучавања, реалних и идеалних; реалних које је сам остварио и идеалних које ће остварити другачије профилисан тип књижевног историчара.

* * *

Када су у питању књижевне историје у македонској науци о књижевности, најпре бисмо констатовали да њихов број, концепције и домети нису сасвим примерени афирмативним потребама македонске културе, науке и уметности, потом да неке од њих показују смањени степен амбициозности, као и да су рађене међусобно разнородним аналитичким поступцима. Нашу констатацију можемо илустративно потврдити већ анализом реторике наслова, поднаслова и међунаслова, као и на основу генолошких класификација које нам нуде сами аутори. Видан напредак, међутим, постигнут је у последњој деценији. Књижевним историјама у том периоду коначно су остварена два глобална циља: онемогућено је даље својатање процеса, појава, писаца и дела ове националне књижевности, а потом је на примерима доказан вишековни континуитет и књижевности и језика на којем је остваривана. Под истоветним називом — *Историја на македонската книжевност*, који сведочи о постојању априорног концепта, којем недостаје још анализа најновије македонске књижевне продукције (1945—2005), објављена су четири самостална тома: *Усна народна книжевност* Т. Саздова (Скопје 1997, стр. 465), *Средновековната книжевност* В. Стојчевске-Антиќ (Скопје 1997, стр. 514), *Македонската литература во 19. век* (1800—1900), *Прв дел*, и *Прватa половина на 20. век* (1900—1945), *Втор дел*, Г. Сталева Поповског (Скопје 2001, стр. 242 и Скопје, 2003, стр. 230).[15]

У мозаично рађеном уџбенику *Македонска књижевност* (Загреб 1988) група аутора у кратком „Предговору" (стр. 5—6) најпре дефинише ово издање као „приручник" или „уџбеник", намењен наставницима, студентима и средњошколцима, а потом се нада да ће оно послужити као

[15] Овом приликом хтели бисно да истакнемо пројекат који је амбициозно остваривао Миодраг Друговац, чешће критичком него књижевноисторијском методом, јер су његове запажене и вишестрано корисне књиге: *Македонската литература од Мисирков до Рацин* (1975), *Повоената македонска литература (I)* (1979), и *Историја на македонската књижевност XX век* (1990) рађене у виду заокружених књижевних *портрета*, што на још једном примеру показује разнообразност изабране методологије изучавања и научних домета њоме остварених.

замајац, односно као основа да се направи „синтетички преглед македонске књижевности", т. ј. да се обраде „сложени процеси развитка егзистенције македонског народа, његова језика и књижевности, те културе уопће". Истина, приручник је у потпуности испунио предвиђени низ циљева, али је уједно показао и читав низ слабости, због неусаглашених ауторских интересовања, метода и домета. Супротно очекивању, свих шест одељака ове књиге егзистирају као напоредне, мозаично саопштене целине, чији су аутори: Т. Саздов „Преглед македонске народне књижевности" (стр. 7—50), В. Стојчевска Антић „Средњовјековна књижевност (IX до XIX стољећа)", стр. 51—82, Д. Стефанија „Нова македонска књижевност" (стр. 85—144), Г. Сталев Поповски „Књижевност XX стољећа" (стр. 145—238) и „Књижевна критика" (стр. 261275) и Б. Павловски „Књижевност за дјецу" (стр. 239—260). Очигледно, овако конципираном издању недостају ауторски коментари и везивно ткиво (Bindenmaterial), као и примерена хрестоматија, уз чију помоћ би се поузданије, лакше и брже могли проверити сви саопштени судови и мишљења.

Анализирајући целокупни научни опус Т. Саздова, а посебно књижевноисторијска и монографска издања, установили смо да је овај неуморни прегалац највише научне домете остварио књигама — прегледом *Македонската народна поезија* (1966), те *Прегледом на македонската народна проза* (1974), који су интегрисани у синтетички рађену књигу *Усна народна книжевност* (1997), као и књижевноисторијској монографији *Марко Цепенков како собирач на македонски народни умотворби* (1974).[16] Користећи искуства македонске, југословенске, балканске и европске фолклористике, Саздов нарочито инсистира на обухватности свих књижевних родова, врста и жанрова, као и на поузданости извора и литературе. При томе он показује истанчан укус у процени остварених књижевноестетских валера (што се види по десетинама избора народних умотворина које је објавио), разнородност научног интересовања и примени четири аналитичке парадигме: а) мултидисциплинарност истраживања, б) афирмација недовољно познатог сакупљачког рада, в) поштовање закона филијације и г) инсистирање на повезаности егзистенције, науке и уметности (реалије и идеалија).

Неке од својих основних идеографских опредељења аутор је сажето дефинисао у синтетичкој књизи (1988):

> „Книгата *Македонската народна книжевност* представува обид за систематизиран преглед на посуштствените карактеристики и белези на македонската народна поезија и проза, а и монографски портрети на позначај-

---

[16] Поводом изненадне смрти Т. Саздова, Филолошки факултет „Блаже Конески" из Скопља (Катедра за македонску и југословенске књижевности) организовао је међународни научни скуп „Научноистраживачка дејност на професор Томе Саздов", одржан у Скопљу, 4—5. XI 2004 године. На том скупу прочитали смо саопштење „Књижевнонаучна и фолклористичка методологија истраживања у делу Томета Саздова (Прилог литературологији и генологији)", рукописних страница 24, које ће ове године бити објављено у посебном зборнику радова. Упутно је видети „Библиографију Томета Саздова" коју је саставио Благој Стоичковски и која обухвата 207 библиографских јединица (1994), од укупно 250, колико их је Саздов објавио (према нашој евиденцији).

> ните собирачи и публицисти на македонските народни умотворби. Настојувајќи да ги предочи поважните одлики на нашата народна поезија и проза, како и текот на собирачкото дело во доменот на литературниот фолклор кај нас, книгата го проследува хронолошкиот развој на стихуваните и прозните видови на македонските народни умотворби, го определува придонесот на анонимниот творец во процесот на нивното создавање и распространување, ги изнесува на показ основните стилско-изразни и композициски карактеристики и потфати, како и класификаторските постапки и решенија, а се исказува и за значењето, текот и функцијата на собирачката дејност во однос на народните умотворби и нивното публикување" (стр. 5).

Занимљив је и књижевноисторијски концепт који нуди Г. Сталев Поповски и који интересовање реципијента плени као белетрист, научник, књижевни педагог, антологичар и врсни преводилац са македонског и на македонски језик. Попут Г. Тодоровског, он је објединио књижевноисторијску и књижевнокритичку делатност, а уз то се пасионирано бави и књижевном теоријом, односно версологијом, о чему сведоче његове књиге — *Преѓлед на македонската литература од 19. век* (1963) и, нарочито, докторска дисертација *Македонскиот верс* (1970). Сопствена књижевнонаучна опредељења саопштио је експлицитно у двема студијама: „О развоју и неким суштинским питањима македонске књижевнокритичке мисли" (1978) и „Последните сто години македонска книжевност" (1994).

У уводу *Првоѓ дела* „Околу концепцијата на оваа Историја на македонската књижевност (од 1800 до 1945 година)", стр. 7—17, опредељујући се за два периодизацијска принципа — *хронолошки* и *типолошки* (он сâм каже „временски" и „резонанси од повеќе стилски правци"), Г. Сталев Поповски расправља експлицитно о многобројним дилемама и полилемама књижевне историје, особито када су у питању односи континуираног и инконтинуираног развоја, принципи периодизације и компаративна истраживања, искрено сведочећи о њима:

> „Тешкотијата да се проследи историјата на македонската литература од XIX век не лежи толку во нејзината растргнатост, во нејзината бипатридност, па и тројна припадност. Се показа како најтешко да се биде конседквентен во пристапот" (стр. 12).

На почетку *Другоѓ дела Историје*, који је започет описом историјских, културних и друштвених збивања на преласку из XIX век у XX век, аутор је потенцијалном саговорнику понудио релативно иновирану аналитичку схему, коју је потом скрупулозно попуњавао анализама дела у омеђеном времену (1900—1945), оправдано укључивши у корпус македонске књижевности стваралачке опусе В. Марковског и Н. Ј. Вапцарова. Само се по себи разуме да је књижевни историчар увелико зависио од аутентичности белетристичких дела, због познате међусобне иницијације стваралачког и аналитичког духа. Такође се, као „саморазумљиво полазиште" мора узети и чињеница да су многа понуђена књижевноисторијска решења у извесној мери дискутабилна, што захтева посебну студију.

Само се по себи разуме да све анализиране књижевне историје, историјски прегледи и приручници нису и не могу бити уједначено остварени, као што не могу задовољити све потребе које такав аналитички концепт налаже, било да је реч о појединачном делу, било о целокупном научном опусу појединог књижевног историчара, било о ситуирању у контекст националне књижевности и науке о њој.[17] Репрезентативним делима ове провенијенције могу се сматрати Деретићева и Павићева историја српске књижевности, као и сродне историје Т. Саздова и Г. Сталева Поповског о македонској књижевности (I—II). Њихови истински домети, међутим, још увек нису истражени у довољној мери, те и даље очекују мериторног оцењивача.[18]

Последње деценије XX и почетна деценија овог века нису показале нарочиту спремност да процене методе и домете књижевних историја због скептично интониране методолошке сумње да је свака врста књижевне историје на самој граници еклектицизма и оригиналности. Пракса и наведени примери, међутим, показују да се ради о значајном и вишедеценијском интелектуалном и креативном напору, подухвату у који се мора уложити максимум интелектуалне и креативне енергије или, како би рекао А. Барац, „улог цијела бића". А што се тиче основног циља овог рада, он је испуњен само у оном смислу о којем је говорио Аристотел: „Можда је довољно ако обрада нашег предмета достигне онај степен јасноће који тај предмет допушта, јер не треба у свим закључцима тражити исти степен тачности".

Осврћући се на упозорење мудраца из Стагире, закључили бисмо да избор аналитичких метода у анализираним књижевним историјама по-

---

[17] Да не бисмо остали само при теоријским закључцима, навешћемо најрепрезентативније делове анализираних књижевних историја:

У Деретићевој су то следеће главе — VIII „Просвећеност" (стр. 187—218), X „Предромантизам" (Књижевност Вуковог доба), стр. 250—305, XI „Романтизам" (стр. 306—360), XII „Реализам" (стр. 361—429) и „Модерна" (стр. 430—490), док је последњи одељак „Послератна књижевност" (стр. 491—539) наслабије остварен; у Павићевој то су — „Књижевни токови српског барока" (стр. 39—253) и „Класицизам" (стр. 305—408); у Палавестриној то су — „Успон критике и побуне критичке свести" (стр. 104—169), „Учитељи: Богдан Поповић и Јован Скерлић" (стр. 170—195), „Рађање српског симболизма" (стр. 198—257) и „Кнез песника: Јован Дучић" (стр. 253—268).

У македонској науци о књижевности то су — прилози Т. Саздова „Народна поезија" (стр. 7—140), „Народна проза" (стр. 141—239) и „Собирачи на македонски народни умотворби" (стр. 241—3338; а у историјама Г. Сталева Поповског: у *Првом делу* одељак „Романтизам" (стр. 111—206), посвећен културној и књижевној делатности Димитрија и Константина Миладинова, Григора С. Прличева и Рајка Жинзифова, а у *Другом делу* — „Македонија меѓу двете светски војни" (стр. 69—148) и „Македонската литература создавана во народноослободителна војна" (стр. 195—218).

Посебну пажњу ваљало би посветити научној апаратури којом су опремљене поједине књижевне историје, с обзиром на обухватност, селективност, примереност и осавремењивање најновијим научним резултатима у оквиру науке о књижевности.

[18] Упутно је видети тек објављени *Биобиблиографски речник* (Међународни славистички центар, Београд 2005, стр. 440), којим је обухваћено 788 слависта и југослависта. У њему су саопштени прецизни биобиблиографски подаци о следећим македонистима и компаратистима: К. Пенушлиском (стр. 274), Х. Поленаковићу (стр. 295), Н. Радичевском (стр. 309), Т. Саздову (стр. 330—33л), В. Стојчевској Антић (стр. 361—362), В. Тушевском (стр. 385—386), Љ. Тодоровој (стр. 374—375) и другима.

казује „степен тачности" интерсубјективних искустава, а да аутентични књижевноисторијски домети показују „степен тачности" субјективних сазнања, уз напомену да су наведена искуства и сазнања доведена у потпун склад. Стога поуздано тврдимо да би без књижевних историја наша сазнања о великом броју духовних делатности, са којима су логички и природно повезана, — остала непотпуна и недовољна.

Radomir V. Ivanović

LITERARY-HISTORICAL ACHIEVEMENTS IN THE SERBIAN AND MACEDONIAN SCIENCE ABOUT LITERATURE (1970—2005) — A Contribution to the Theory of Literary History —

S u m m a r y

The paper is divided into two parts. In the *first* part ("Prehistory and History", p. 1—7), the author primarily discussed the theoretical plane, more precisely the centuries-long birth of the history of literature within the framework of historiography, the history of ideas and the history of art (from the 16th to the 18th century); the *second* part ("Methods and Achievements", p. 8—15) is dedicated to the applied plane, sudden advance in the literary history as a kind of spiritual activity, as a part of cultural-historical sciences and the science about literature (19th to 21st century).

Following the generation of literary-scientific ideas and the sudden increase in the *scientism* in the 19th, 20th and 21st century, the author meticulously discusses the relations in the productive and receptive model, wholeheartedly accepting the classification of the Polish scientist Henryk Markiewicz into: a) historical science about literature, b) theoretical science about literature and c) metascience of literature.

Evaluating the achievements of specific literary histories in the mentioned period (1970—2005), the author singled out the general, particular and specialist histories by D. Bogdanović (1980), J. Deretić (1983), M. Pavić (1983) and P. Palavestra (1986) in the Serbian science about literature, as well as the following books of the same kind in the Macedonian science about literature: *Macedonian Literature* by a group of authors (1988), *Oral Folk Literature* by T. Sazdov (1997), and the two-volume *History* by G. Stalev Popovski which includes the period 1800—1945 (Skopje 2001 and 2003).

UDC

ПОЛОЖАЈ ИСТОРИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА[1]

Дејан Милутиновић

САЖЕТАК: У овом раду Дејан Милутиновић покушава да одреди положај историје у интерпретацији књижевног текста. Указујући на присуство историјске методологије од друге половине XVII века до данас и узимајући у обзир три димензије које одређују феномен књижевности — аутор (писац), текст (дело), интерпретатор (читалац), аутор издваја појмове историјског, историографског и историчног. Под историјском интерпретацијом подразумева се бављење „историјском филологијом" дела; историографска интерпретација посматра поетичке, жанровске и интертекстуалне принципе кодирања историјских садржаја, док исторична интерпретација обухвата проучавање херменеутике текста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјско, историографско, исторично, аутор, текст, интерпретатор, херменеутика

У актуелном тренутку у којем су пропале или изгубиле ауторитативни смисао све велике теорије и доктрине „логоцентричног хуманизма" поставља се питање да ли историја, као наука и методологија, може и даље да представља један од основних принципа друштвених наука, па и науке о књижевности? Да ли је „смрт историје" од ње створила зомбија који бауља уским кругом академских истраживања или се попут Феникса регенерисала?

Иако је знатан број оних који сматрају да је историја баласт предрасуда који непотребно оптерећује свако истраживање — у добу када је време новац, нико га нема довољно да би, ради изношења својих ставова и достигнућа, проводио месеце заточен у лавиринту проучавања онога шта су његови претходници о истом проблему рекли — ипак сматрамо да је историјска свест пресудна за свако иоле смислено бављење науком. Међутим, одмах се ограђујемо. Историја је изгубила, тачније заменила, своју позицију „учитељице живота" новом, нешто повученијом, али и даље веома значајном — почела је хонорарно да држи припремну наставу. Кренуло је да се сумња у њена достигнућа и резултате, каузална

[1] Овај рад део је пројекта *Књижевности и историја* 148025Д МНЗЖСРС.

начела доведена су у питање, али то никако не значи да је реч о смрти или умирању ове дисциплине. Користећи терминологију Томаса Куна, можемо рећи да присуствујемо промени парадигме у историјској науци; то свакако не подразумева њено изумирање — као што прелаз са геоцентричног на хелиоцентрични систем није представљао нестанак астрономије, али ни теологије, тако ни промена која се дешава у оквиру историје не значи њен крај. „Историја није застарела: она је само поново размотрена — као људска конструкција."[2]

Иако је историја заменила своју позицију „учитељице живота" и повукла се пред налетима социологије и политичке економије, она ни у ком случају није нестала. Јирген Кока је издвојио седам битних вредности које историја данас поседује: 1) историјско сазнање је неизоставно потребно за разумевање, објашњење, а тиме и за тачно практично третирање појединих феномена у садашњости, на тај начин што открива њихове (историјске) узроке и њихов развој (не нужно и развитак); 2) историјска наука пружа моделе који могу посредовати у избегавању предрасуда и препрека приликом бављења проблемима садашњице; 3) историјско сећање има изразиту улогу при легитимисању и стабилизовању актуелне идеологије и оправдавању њених циљева; 4) она приказује друштвену и политичку стварност у њеној насталости и способности за преображај; 5) на тај начин индиректно помаже оријентацији појединаца и група у њиховој садашњости; 6) преиспитивањем сопствених достигнућа историја може васпитавати за конкретно мишљење; 7) али, може представљати и предмет забаве и уживања.[3]

На основу оваквог положаја историје сматрамо да њена методологија у науци о књижевности и даље није превазиђена и да може још тога да пружи.[4] У овом раду покушаћемо да прикажемо које су могућности и какав је положај историје или, тачније, историјске методологије у интерпретацији књижевног текста, с обзиром на нову позицију коју ова наука заузима у „пантеону" друштвених наука.

---

[2] Линда Хачион, *Поетика постмодернизма, историја, теорија, фикција*, прев. Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Нови Сад 1996, стр. 37.

[3] Јирген Кока, *О историјској науци*, прев. Бранимир Живојиновић, Београд 1994, стр. 6—21.

[4] Најједноставније би било „превести" ставове Јиргена Коке на језик науке о књижевности и рећи да: 1) историјска методологија доприноси објашњавању и разумевању текстова књижевне традиције и одговарајућем третирању текстова садашњости; 2) она пружа моделе интерпретације који могу посредовати у избегавању препрека и предрасуда приликом бављења актуелним текстовима, али и текстовима књижевне традиције; 3) на основу сагледавања ранијих приступа и њихових ограничења, стабилизују се и оправдавају интерпретације у садашњости, 4) при чему се наглашавају њихов динамизам и способност за преображај; 5) тиме се одређују место и позиција актуелне интерпретације, 6) што доприноси знањима о историји књижевних методологија. Хедонистичку вредност мало је теже превести. Може се указати на задовољство које настаје откривањем и сазнавањем старих (другачијих) садржаја; или рећи да историјска методологија представља предмет забаве и уживања јер указује на заблуде ранијих интерпретатора књижевности. Али могуће је и нагластити да је присуство историјске методологије један од аспеката метафикционалности, дакле да она узима „активно учешће" у контексту белетристике.

Пошто нас занима положај историје у контексту интерпретације књижевног текста, а не историја као самостална дисциплина, на почетку морамо дефинисати шта под историјом у овом контексту подразумевамо. Појам интерпретације и појам књижевног текста упућују нас на две битне димензије.

Историју можемо посматрати с обзиром на њено присуство у тексту. Под тим се подразумева више ствари:

а) присуство историјских догађаја, почевши од биографије писца, преко друштвених актуелности доба у којем настаје текст, до тематизовања великих историјских догађаја;

б) однос датог текста према претходнима, односно везе са књижевном традицијом;

в) место датог текста у оквиру књижевне историје, дакле однос не само према текстовима који су претходили, него и према текстовима који следе.

Друга димензија (интерпретација) је надређена првој јер она полази од положаја, историјског тренутка интерпретатора и њоме су одређене вредности које се везују за историјску димензију текста. Дакле, положај интерпретатора је такође историјски релевантна (промењива) категорија коју треба узимати у обзир приликом интерпретације текста јер се, у зависности од времена и идејно-идеолошког хоризонта интерпретације, мењају и вредности историјске димензије текста. На пример, уколико тумачимо неки актуелни текст, слика друштвене стварности неће се примарно узимати као историјска вредност, али променом односа у друштву она може да постане историјски веома битна. Према томе, историјска димензија интерпретације везана је за методологију којом се она остварује и одређена је идејно-идеолошким концептом који је у њеној основи.

Доказивање чињенице да је развој науке о књижевности нераскидиво повезан са историјским приступом захтевало би посебно истраживање. Пошто наш циљ није бављење историјом односа књижевности и историје, него покушај одређивања места и улоге историјске методологије у оквиру интерпретапије књижевног текста, нећемо се посебно бавити хронолошим прегледом интеракција ове две дисциплине, него ћемо се задржати само на сегментима битним за нашу поставку.

Конституисање књижевноисторијског концепта какав и данас познајемо везано је за другу половину XVIII века. „У својој вишетомној *Историји модерне критике*, Рене Велек је зачетке модерног разумевања књижевности с правом открио у другој половини XVIII века. Јер управо тада се у великом делу западне Европе вршио онај одлучујући прелаз из аристократско-дворске у грађанску културу и управо тада је стара, псеудоаристотеловска поетика, која је била заснована на вечним законима 'природе, разума и лепоте' уступала пред једним новим системом критичког мишљења изграђеним на битно другачијим мисаоним основама: на идеалу *слободне стваралачке личности*, која не признаје задата правила, затим на динамичком концепту *уметничког дела као аутономног ор-*

ганизма, а не огледала пред лицем природе, те најзад *свести о историји* као бесконачном кретању и сталној смени вредности."[5]

Тек крајем XVIII века теорија уметности почиње да се бави појмовима који имају динамичан и развојни смисао. Генерацијама које су претходиле Хердеру, Гетеу и романтичарима изгледало је да живе у свету коначних вредности у којем све категорије људског искуства постоје као непромењиве и недвосмислене, надређене времену и друштву. Чак је и тзв. *historia literaria* која је постојала и неговала се још од „александријске школе" и кроз цео средњи век, све до краја XVIII века значила само регистровање и каталогизовање рукописа и књига. Иако су мислиоци попут Бекона, Вика, Винкелмана и других осећали да су уметничке, између осталих, вредности историјски засноване,[6] историја је за њих била континуум збивања или само једно усмерено кретање којим управља вечни Ум са циљем који је унапред одређен. Тек романтичари схватају да је историја стална промена и смена вредности, да се „човеков стваралачки дух у уметности стално изражава на други начин".[7]

Свест о промењивости и разликама различитих времена и нација омогућила је системско проучавање историје књижевности и откривање занемарених националних књижевности, односно заборављених текстова које је класицистичка доктрина одбацила. Таква проучавања имала су за циљ истицање универзалних вредности (*вечни дух*) које одређују уметност и које се кроз историју стално модификују. „Ти мислиоци су на основу исте тежње да у историји открију систем успешно решавали и темељно методолошко питање сваког историјског приступа књижевности, тј. питање односа између критичког суда и историјске спознаје."[8] Још је значајније то да су они захтевали да се уметност сваке епохе интерпретира и процењује не на основу створених критеријума, него на основу њених карактеристичних својстава и тежњи, на основу њене „примерености властитој намени и бићу" (Колриџ). Историјски приступ са свешћу о постојању универзалних категорија књижевних текстова омогућио је мислиоцима овог доба да реше проблем књижевних жанрова, не само на основу тематских и формалних обележја, него и с обзирома на „фундаменталне идеје" које их одређују. Овакав концепт најдоследније је остварен у Хегеловој *Естетици* која развојне фазе књижевности посматра као дијалектичка превазилажења супротности чисто објективног (епског) и чисто субјективног (лирског) представљања тоталитета

---

[5] М. Ђурчинов, Н. Кољевић, Н. Ковач, Т. Куленовић, З. Лешић, Н. Петковић, *Модерна тумачења књижевности*, Сарајево 1981, стр. 7.

[6] На пример, Бекон се залагао да задатак историје буде истраживање наука и уметности које су цветале у одређеним епохама и деловима света — треба навести најугледније писце и књиге, али без уплитања вредносних судова, јер би се на тај начин довела у питање објективност историјског приступа. Ђан Батиста Вико је људску историју сагледавао као временски развој и законит процес сматрајући да се људски дух развија од митског поимања света до филозофског мишљења, те да поезија претходи прози. Вилкенман је проучавао античку културу посматрајући је кроз епоху којој припада.

[7] М. Ђурчинов, Н. Кољевић, Н. Ковач, Т. Куленовић, З. Лешић, Н. Петковић, *Модерна тумачења књижевности*, Сарајево 1981, стр. 17.

[8] *Ibid*., 19.

света с обзиром на различите начине испољавања духа.[9] Једно од највећих достигнућа овог периода је појам историјског релативизма који уводи Хердер истичући неопходност узимања у обзир историјског контекста дела које се проучава, односно потребу да се интерпретатор прилагоди тој епохи.

Позитивизам још више помера интересовање ка контексту. Полазећи од Сент-Бевових концепција о неопходности проучавања живота писца ради разумевања смисла дела, Иполит Тен формулише своју чувену тријаду — раса, средина и моменат — као основно полазиште у бављењу књижевности.

Али XIX век није битан само по позитивистичким становиштима. Историјски приступ књижевности незамислив је без Дилтајевог доприноса, т. ј. заснивања духовно-историјског приступа. Користећи Хегелов концепт Духа и сматрајући да је свако дело производ духа одређеног периода, Дилтај се залаже за плурално проучавање књижевних појава, за целовито виђење епоха у свеколикој историји духа. Оваква полазишта су од посебног значаја за чувено Велфлиново разграничавање ренесансне и барокне епохе.[10]

Стављање контекста у заграде и окретање иманентном проучавању књижевности не означава нестанак историјске методологије са сцене књижевнонаучних истраживања. У методама формалиста, нове критике, феноменолога, структуралиста долази до редефинисања односа историје и књижевности. Више се не трага за духом времена и каузалитетом друштвених околности и књижевног текста, него се сва пажња посвећује историјском проучавању поетичких и формалних начела књижевности, које искључује еволуцијске доктрине развоја[11] — дакле трага се за унутрашњом историјом књижевности.

Теорија рецепције стављањем читаоца у први план најављује нови концепт присуства историје у интерпретацији књижевног текста, који ће кулминирати у деконструкцији и новом историзму. Деконструкција указује на превазиђеност егоцентричног хуманизма доводећи у питање како позицију субјекта, сматрајући га дискурсном творевином — сваки семиолошки систем (текст), само је врста интерпретације, не постоје објектив-

---

[9] Занимљив је Хегелов однос према историји који упућује на Аристотелово раздвајање ове дисциплине и књижевности. Наиме, Хегел је сматрао да историјско дело никада не може бити песничко, па да се и „пребаци" у стихове, пошто је предмет историје премало субјективан, превише општ, не слика индивидуалне духове и карактере и препун је случајности које у ову прозу уносе више чудног и необичног него чуда у поезији.

[10] Од посебног значаја је и Дилтајев допринос херменеутичком проучавању књижевности. Видети: Ханс Георг Гадамер, *Истина и метода, основи филозофске херменеутике*, прев. Касим Прохић, Сарајево 1978, посебно поглавље *Херменеутика и историзам*, стр. 540—609.

[11] Треба напоменути да је реч о реинтерпретацији дарвинистичког концепта а не о његовом потпуном укидању. На пример, Тињанов се залагао за пручавање еволуције књижевности, с тим да је овај појам схваћен као систем, односно низ. Проучавање промена у низу (систему) је бављење еволуцијом, наспрам бављења генезом које подразумева проучавања промена које настају јер књижевност узима материјал из других низова (система) — социолошког, религијског и сл. — и зато што различити низови стално утичу једни на друге.

ни текстови, јер семиолошко фиксирање јесте интерпретација — тако и ауторитет текста — пошто је реч о интерпретацији, не постоји једно и јединствено значење, него низови смисла који могу, што и најчешће чине, да доводе у питање, апоризују интенцију текста. Али, оповргавањем основних начела историјског приступа, деконструкција не доводи у питање и саму историју, и то из два разлога: деконструкција проблематизује, или тачније либерализује ауторитативност историјског приступа указујући на идејно-идеолошке, манипулативне принципе на којима почива текст; ова методологија за текстове које треба деконструистати узима управо текстове историје (традиције) и на тај начин, без обзира што жели да их доведе у питање, потврђује њихово постојање. На пример, Деридино декомпоновање Русоа нема за циљ да „укине" русоизам, колико да укаже на делове текста који се опиру Русоовој интенцији и указују на другачији, смисао супротан од његове идеологије.

Нови историзам одлази корак даље. Овај метод у први план ставља три битна фактора: положај текста и његову интеракцију са датим социјално-економским контекстом (тзв. функционализам),[12] при чему се посебна пажња поклања економском аспекту (а не као раније друштвеном, духовном); испитивањем функције текста за идеологију одређене мањине (екс-центричне групе) и присуство наративних стратегија у историјским текстовима.[13]

Навођење овог кратког прегледа присуства историјских метода у науци о књижевности имало је два циља. С једне стране покушали смо да укажемо на то да је историјска методологија стални пратилац модерних књижевнонаучних истраживања, с тим да је реч о динамичној, варијабилној а не о окамењеној, непромењивој категорији. С друге стане, динамизам и промене историјског приступа омогућују нам да издвојимо парадигму тог и таквог приступа.

Појмовима *историјско, историографско и исторично* могуће је обележити различите видове коришћења историјске методологије у интерпретацији књижевног текста. Наведене одреднице намерно узимамо у адјективном облику да бисмо указали на то да је реч о приступима који припадају методологији историје (на шта упућује њихова основа), али и зато што их користимо као полазишта (а не као циљеве) у интерпретацији књижевног текста. Иначе, реч је о познатим терминима: *историјским* се означава све оно што припада историји, *историографско* се бави проблемима писања историја. Појам *историчног* увео је Карел Косик у „Дијалектици конкретног" ради обележавања оних структура које подразу-

---

[12] Видети: Fridrun Rinner, „Reflections About the Systemic Approaches to Literature", *Књижевне теорије XX века*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд 2004, 46.

[13] Видети: Stephen Greenblatt, Learning to Curse: *Essays in Early Modern Culture*, Routledge 1992. Реч је о аутору који је дао назив овој методологији желећи да се одмакне од традиционалне критике засноване на „вербалним иконама" (verbal icons) и окрене се „културолошким артефактима" (cultural artifacts); стога је свој приступ назвао „културолошка поетика" (cultural poetics) или нови историзам. Треба напоменути да су на сличан концепт „културолошких артефакта" указивали још руски формалисти (Тињанов, Ејхенбаум, Лотман).

мевају надвременску вредност; међутим, иако су те структуре (социјалног, културолошког и психолошког порекла) надвременог карактера, оне нису константне него промењиве и зависе од историјског контекста у којем се интерпретирају.[14] Агнес Хелер је *исторично* дефинисала као „свест о историји".[15]

1) *Историјски аспект интерпретације*

Историјска интерпретација подразумева бављење „историјском филологијом" дела. Пошто је појам књижевности одређен трима димензијама — писац (аутор), дело (текст), читалац (интерпретатор) — историјска филологија би проучавала како историјске аспекте наведених димензија, тако и присуство ових димензија у делу.

Гледано кроз писца, историјска интерпретација може да се сведе на биографизам. Она описује живот писца, издваја догађаје који могу бити важни за настанак дела и настоји да успостави односе између живота писца и његовог остварења. Али, то не значи да се ради само о потрази за *causa efficiens*, него је могуће успоставити и другачије везе (*causa formalis*, или принцип коначне везе). Другим речима, биографији писца не мора да се приступа са аспекта историје, него се она може посматрати и конципирати као књижевни текст. У том случају биографија не би представља низ датума и гомилу података, него скуп занимљивих и необичних догађаја из пишчевог живота. На пример, Милтон је свој *Изгубљени рај* из главе диктирао, Хемингвеј је стајао док је писао, не из неких метафизичких разлога, него зато што је патио од хемороида, и слично. У систему који се назива књижевност писац и његов живот и сами постају текст и посматрају се кроз интертекстуалне везе са делом које је остварио. На овај начин аспект историјског залази у категорију историчног.

Историјска интерпретација дела обухвата издвајање и описивање историјских садржаја, и то било великих догађаја, или малог свакодневног живота. И овде је могуће напустити принцип каузалитета и проучавати начин на који наведени садржаји одређују поједине сегменте или читаву структуру дела кроз интеракције фактографског и фикционалног. Рецимо, када је једна жена — потомак Живојина Мишића пребацила Добрици Ћосићу да је у *Времену смрти* њеног претка приказао какав није био, Ћосић је одговорио да је он створио свог Мишића.

Аспект читаоца се у историјској интерпретацији махом везује за контекст настанка дела: проучавају се политичке, економске, културне и

---

[14] Видети: Karel Kosik: *Dialectics of the Concrete a Study on Problems of Man and World*, trans. Karel Kovanda with James Schmidt, Boston 1976. Највећи допринос који је овај чешки структуралиста остварио лежи управо у томе да се социолошки контекст не посматра више као спољашњи елемент, него као мрежа сложених интеракција између, с једне стране, ауторовог стварања и могућности текста да читаоцу омогући разумевање дијалектике социолошких и културних структура које одређују његов настанак, и, с друге стране, конкретног социолошко-културног контекста у којем се текст интерпретира.

[15] Агнес Хелер, *Теорија историје*, прев. Зора Миндеровић, Београд 1984.

идејно-идеолошке прилике у којима се дело појављује и издваја се категорија укуса као битна за прихватање дела. Међутим, историјска интерпретација може бити освежена и новим методолошким приступима — теоријом рецепције, постколонијализмом, феминистичким приступом и сл. На тај начин се описују хоризонти очекивања читалаца, али се и текст чита са идеолошког аспекта одређене мањинске (екс-центричне) групације.

2) *Историографска интерпретација*

У историјским наукама историографија проучава принципе писања историја. Преведено на језик науке о књижевности, историографска интерпретација се бави проучавањем начина транспоновања историјских садржаја у дело,[16] т. ј. описивањем реторичких (стилских), жанровских и интертекстуалних својстава текста с обзиром на њихову везу са традицијом — књижевном историјом.

Посматрано кроз аутора, историографска интерпретација би могла да се сведе на поетичку интерпретацију. Она подразумева издвајање карактеристичних стилских/жанровских/текстуалних поступака једног аутора и проучавање начина њихове реализације. На пример, описивање функције мотива/појмова/симбола лавиринта и огледала у Борхесовим есејима, прози и поезији.

На нивоу текста, историографска интерпретација подразумева издвајање принципа на основу којих је дошло до селекције и кодирања историјских садржаја. Другим речима, историографска интерпретација се на нивоу текста бави партикуларним особинама текста и њиховим везама са историјским садржајима. Међутим, пошто је реч о књижевноисторијским проучавањима, она се не задржава само на историјским реалијама, него узима у обзир и књижевне чињенице. Зато не искључује парадигматски преглед, односно бављење одређеним стилским/жанровским/текстуалним својством у књижевноисторијском контексту, као и проучавањем функција (али не и извора и узора — што би била историјска интерпретација) коју интертекстови имају у датом тексту. Рецимо, сличности и разлике у приказивању стварности (историје) у реалистичким и модернистичким текстовима.

Али да би се ова интерпретација разликовала од историјске, она не узима у обзир непосредан, каузални (да не употребимо термин *мимети̏чки*) однос текста и стварности, него начине кодирања и трансформације историјских реалија у текстовима. Према томе, историографска интерпретација на нивоу текста подразумева проучавање кода преко којег

---

[16] Указујемо на схватање Линде Хачион. Дефинишући постмодерну књижевност као *историо̏графску ме̏тафикцију*, ова теоретичарка је под *историо̏графским* одредила: „Имагинативну реконструкцију или интелектуално систематизовање историјског метода, тј. процеса испитивања и анализирања записа и остатака прошлости.” Линда Хачион, *По̏етика по̏стмодернизма, исто̏рија, те̏орија, фикција*, прев. Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Нови Сад 1996, стр. 162.

је извршено уношење историје у текст, и то било на нивоу једног текста, или групе текстова, било проучавањем специфичних поступака — метафоризације, митологизације, метафикционалности... — кроз целокупну књижевну традицију.

Аспект интерпретатора већ залази у домен метанауке о књижевности јер подразумева бављење принципима периодизације књижевности, тачније дијахронијским прегледом модуса присуства историјског у тексту. Треба напоменути да такав приступ под историјским садржајима подразумева везе и условљености стилских/жанровских/интертекстуалних особина текст(ов)а од друштвеног контекста у смислу издвајања њихових идејно-идеолошких одредница.[17] Управо то инсистирање на идејно-идеолошким условљеностима датог/датих праваца, без које је немогуће спровести периодизацију, омогућава да се аспект интерпретатора може подвести под дилтајевску интерпретацију, али и приближава овај вид интерпретације историчном.

3) *Исторична интерпретација*

Исторична интерпретација је бављење историјском херменеутиком текста. То значи проучавање система (наглашавамо да је реч о множини) значења са свешћу да је свака интерпретација неминовно условљена и самим тим промењива, релативна.[18] Полазећи од Гадамерових поставки, херменеутичко истраживање не рачуна само са стапањем интерпретативних хоризоната актуелних и претходних интерпретатора, него се подразумева и повратна веза, т. ј. узајамно деловање и условљавање ова два хоризонта, и преношење актуелног хоризонта у прошлост.[19]

У том смислу исторично може да се одреди као текст који настаје на основу интерпретације конкретног (конкретних) текст(ов)а. Овај текст није фиксирана категорија пошто чува сећања ранијих интерпретатора и непрестано се обогаћује новима. Али, занимљиво је да, иако настаје као метатекст, он временом може да замени оригинални и потпуно заузме његово место у књижевноисторијском низу. Примере за то налазимо код древних текстова, рецимо *Епо о Гилгамешу, Илијада, Одисеја* и сл. Ретки су они ван стручних кругова који и данас читају ове текстове. Али њихове интерпретативне структуре умрежене су у културни хоризонт толико да свако има одређене представе о наведеним текстовима. Иако од несумњивог значења у историјском и историографском погледу, њихова исторична (интерпретативна) вредност је оно што данас има примарни

---

[17] Разлика у односу на историографску интерпретацију са аспекта текста је да се са аспекта интерпретатора историографска интерпретација не бави једним кодом, него низом различитих кодова и њиховим односима.

[18] „Историјски склоп се, на крају, мора разумети као смисаони склоп, који, у основи, превазилази доживљајни хоризонт појединца", Х. Г. Гадамер, *нав. дело*, стр. 541.

[19] Овим се удаљавамо од Гадамера који је сматрао да је за разумевање текста неопходно стапање интерпретативних хоризоната и то тако да се актуелни прилагоди ономе у којем је текст настао. Међутим, новије теорије у интерпретацији показале су и да прилагођавање текста актуелном интерпретативном хоризонту треба да се узме у обзир.

карактер. То може лако да се докаже: већина оних који говоре о наведеним текстовима истичу њихове смислове без навођења (аргументације) из самих дела.

С друге стране, поједини текстови на плану историјског и историографског могу имати занемарљиву вредност, али се на плану историчног могу показати као веома битни — на пример, еп *Италија ослобођена од Гота*, који је италијански песник Ђанђорђо Трисино брусио пуних двадесет година да би га ускладио са начелима Хомера и Аристотела, доживео је праву катастрофу код публике; али, за исторично он може да буде значајан јер упућује на раскорак између ренесансних тежњи да се пренесу античка правила и њиховог разумевања у (стваралачкој) интерпретацији; другим речима, исторична вредност овог текста упућује, између осталог, на промену интерпретативног хоризонта.

На основу историчне вредности многи занемарени текстови могу се афирмисати (што се и чини) и тиме се може редефинисати њихова позиција у књижевној историји, али је могућ и обрнути процес.[20] Јер, напомињемо поново, текст не заслужује место у овом поретку само на основу својих историографских и историјских (наравно, осим примарно естетских) квалитетата. Његова позиција у интерпретацији и за интерпетацију такође може да има значајну вредност. Свака интерпретација своју методолошку основу доказује преиспитивањем традиционалних судова. Сетимо се само колико су руски формалисти допринели разумевању и афирмацији кубофутуристичког песништва, или Нова критика тзв. метафизичким песницима.

Међутим, иако све време помињемо вредности, треба ипак нагласити да је најважнија карактеристика која раздваја исторично од историјског и историографског да вредносни судови не могу (или не би требало) да се појаве на нивоу историчног. Овде се они не искључују, него се подразумевају пошто се не полази од непосредне вредности текста у контексту — спољашњем или унутрашњем, него његовог разумевања, а свако разумевање, т. ј. динамизам истог је од неоспорног значаја за бављење текстом.[21] Историјско и историографско рачунају са коначним значењем текста, док исторично подразумева отвореност и динамизам различитих смислова текста са свешћу о тој поливалентности и динамизму. Отвореност, међутим, не значи незавршеност — исторична интерпретација указује на могуће интерпретације, а не пледира за коначне, и на тај начин свесно оставља могућност постојања других и другачијих — доминантно обележје књижевног текста је могућност стварања великог броја смислова те свака интерпретација то мора да има у виду.

---

[20] Можда најбољи примери за то су текстови М. Павића, чије интерпретације непрестано осцилирају од крајње глорификујућих до потпуно ниподаштавајућих. Непрестано интересовање за остварења овог аутора ипак сведочи о њиховом несумњивом квалитету.

[21] Треба нагластити да вредносни судови немају везе са одређивањем прихватљивих и неприхватљивих интерпретација. Чак се поставља питање, у складу са актуелним књижевним методологијама, да ли уопште постоји разлика између прихватљивог и неприхватљивог, ко ту разлику одређује, са којим циљем, на основу којих критеријума, и не говоре ли неприхватљиве интерпретације више од прихватљивих јер се на грешкама лакше учи?

За разлику од историјске и историографске интерпретације, која омогућава раздвајање категорија аутора, текста и читаоца, исторична интерпретација наведеним категоријама прилази као јединственом тексту на основу којег формира своју интерпретацију. Она не искључује ни једно полазиште, ни један став, него покушава да својом интерпретацијом обухвати што је могуће више. У том смислу исторична интерпретација није методолошки ограничена на један приступ, него, напротив, указује на то како се смисао текста мења у зависности од промене приступа. Навешћемо као пример Киша и чувену полемику из седамдесетих година прошлог века која најбоље илуструје супротстављеност два различита методолошка приступа и њихових смислова. Кишеви противници, заступници историјског приступа, полазили су од појма узора и оптуживали за плагирање. Киш је историографски посматрао целу ствар и говорио о интертекстовима, т. ј. у његовој интерпретацији *гласама*, које немају везе са плагирањем него представљају легитиман поступак конфигурације текста. С обзиром на то да је реч о различитим интерпретацијама, цео сукоб има историчну вредност јер указује на то да исти текст може да произведе дијаметрално супротне смислове.

Истина је (уколико је то битно) да је Киш и плагирао, али и створио оригинално дело — дакле, и једни и други су били у праву, али не до краја и не у свему. Исторична интерпретација настоји да такве супротстављене смислове не одбаци нити се нужно определи за један од њих.

Коришћење неке од наведених могућности је легитимно право сваког интерпретатора књижевности, иако би, можда, идеална ситуација била узимање у обзир сва три аспекта присуства историје у интерпретацији књижевног текста. „Не смењују се мање тачне теорије са тачнијим, лажне са истинитим, нити ће се сменом метода у ближој или даљој будућности стићи до коначне или савршене методе која ће идеално кореспондирати са предметом истраживања, већ се смењују различити типови знања о књижевности која су усмерена према друштву, са циљем да у њему на одређени начин делују, при чему методе нису нешто много веће или значајније од инструмента којим се тај циљ остварује.”[22]

---

[22] Никола Грдинић, „Методолошки проблеми компаративног проучавања српске књижевности”, *Књижевне теорије XX века*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд 2004, стр. 407.

Dejan Milutinović

POSITION OF HISTORY IN THE INTERPRETATION OF LITERARY TEXTS

S u m m a r y

In this paper, Dejan Milutinović tries to determine the position of history in the interpretation of a literary text. Pointing to the presence of historical methodology from the second half of the 17th century till today and taking into account three dimensions which determine the phenomenon of literature — author (writer), text (work), interpreter (reader), the author singles out the notions of the historical, historiographic and historic. The author assumes that the historic interpretation deals with the "historical philology" of the work; historiographic interpretation views the poetic, genre and intertextual principles in coding of historical contents, while historic interpretation includes the study of hermeneutics of text.

UDC

ПЕСНИЧКИ МОСТОВИ СРБИЈЕ И АМЕРИКЕ

Извод из преписке (1969—1994) Ивана В. Лалића (1931—1996) и Чарлса Симића (1938)

Приредила и превела: Светлана Шеатовић-Димитријевић

„Гласови мртвих. То нису мртви гласови. Ко чује
Гласове мртвих? Кишa на бакарним вратима
Јутра. Свежина дивљег врта што чува славује
У паучини ружа. Био сам празнина између редака,"

Иван В. Лалић „Гласови мртвих I"

Погледи Ивана В. Лалића усмерени у америчку и енглеску књижевност, његови преводи Елиота, Витмена, антологије америчке поезије и насупрот њега Симићеви погледи усмерени на Београд, који је напустио као дечак и отиснуо се у Америку, откривају крајем шездесетих па све до краја века у овој преписци неку другу, песничку слику Београда и Америке. Ти погледи усмерени с оне стране океана обојици доносе нова, откривалачка искуства, наслућеног, али недовољно познатог или заборављеног света. Кроз песнички и преводилачки рад Симић и Лалић постају сарадници и пријатељи. Тако њихове епистоле, готово већ заборављен облик комуникације, постају место за консултације током превођења српских песника на енглески и обрнуто, размена информација о текућим књижевним токовима и пријатељско ћаскање са оним другим „преко баре".

Десет година после смрти Ивана В. Лалића (27. јула 1996), када су у међувремену објављена његова *Дела*[1] (1997), зборник радова *Споменица Ивана В. Лалића*[2] (2003), прва монографска студија о његовом песништву *Традиција и иновација. Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*[3] (2004), као и велик број научних критичких радова који су штампани у прилог тумачењу Лалићевог песничког дела упућују нас на

[1] *Дела Ивана В. Лалића 1—4*, редакција и приређивање Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997.

[2] *Споменица Ивана В. Лалића*, САНУ, 2003.

[3] Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Традиција и иновација Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Филип Вишњић, 2004.

изузетну рецепцију његовог опуса у научном, критичком и читалачком погледу. Прошле године је приређено и обновљено издање Лалићевих[4] антологија француске, немачке и америчке поезије у којима је у облику предговора коментарисан и песников преводилачки рад. Полиглота, изузетног образовања, језичког, књижевно-теоријског и песничког талента, Иван В. Лалић је успешно деловао у различитим аспектима књижевног рада.

Песнички, есејистички и преводилачки опус Ивана В. Лалића представља у српској поезији 20. века компактну целину у којој се већ и на први поглед откривају многобројне линије међусобних утицаја све три области. Песник, есејиста, а пре свега врстан преводилац, Иван В. Лалић је иза себе оставио врхунске књиге поезије (*Писмо, Четири канона*), али и изузетне преводе[5] немачке, француске, енглеске и америчке поезије. Његов целокупан опус је прожет густом мрежом узрока и последица, асоцијација и инспиративних, креативних послова који су се дубоко прожимали. Лалићева поезија вапи за компаративним читањем пратећи његов преводилачки рад, откривајући релације превођења поезије са немачког, француског и енглеског и нових књига песама. Иван В. Лалић је често правио белешке,[6] пре него што је записао неку песму. Те белешке су веома често садржале цитате неких страних песника, филозофа и социолога. Такве белешке су драгоцене за тумачење његове поезије, њене поетике, али и за могућности упоредних анализа. Истовремено, Лалићеви есеји о Елиоту, Витмену, Војиславу Илићу, Милутину Бојићу спадају међу изузетне текстове, који имају функцију и у тумачењу његове поезије.

Преводилачки рад Лалићу је током живота омогућио и многобројне контакте са преводиоцима, који су истовремено и веома често били и песници. Тако је Лалић током свог живота више од тридесет година водио повремену, а у одређеним периодима свога живота и врло интензивну преписку са Чарлсом Симићем, универзитетским професором у САД, песником и преводиоцем, Френсисом Џонсом, универзитетским

---

[4] Видети обновљена издања Лалићевих антологија француске, немачке и америчке поезије са предговорима Јована Делића: „Дијалог Ивана В. Лалића са њемачком лириком", предговор у: *Антологија немачке лирике 20. века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево 2005, стр. 9—54. „Лалићево откриће америчког песничког континента" предговор у: *Антологија модерне америчке поезије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево 2005, стр. 9—35. „Лалићев дијалог са поезијом свијета", предговор у: *Антологија новије француске лирике, од Бодлера до наших дана*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево 2005, стр. 9—16.

[5] Иван В. Лалић је сачинио избор и превео неколико најважнијих антологија стране поезије на српски језик: 1. *Антологија новије француске лирике* (избор и превод), Просвета, Београд 1966. 2. *Антологија модерне америчке поезије (*избор и превод, заједно са Бранком Лалић), Просвета, Београд 1972. 3. *Антологија немачке лирике* XX века (избор и превод, заједно са Бранимиром Живојиновићем), Нолит, Београд 1976. 4. *Антологија енглеске поезије 1945—1990* (избор и превод Срба Митровић; група аутора), Светови, Нови Сад 1992. 5. *Антологија америчке поезије 1945—1992* (избор и превод Срба Митровић, група аутора), Светови, Нови Сад 1994.

[6] Видети: *Дела Ивана В. Лалића 3*, редакција и приређивање Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 257—273.

професором у Великој Британији и преводиоцем, Аланом Боскеом, француским преводиоцем, песником и теоретичарем књижевности, Дејвидом Гаскоњом (Енглеска). Иван В. Лалић је, према речима његовог биографа и тумача Александра Јовановића,[7] развио сарадњу или је био у некој другој врсти комуникације са Питером Џејом, Силвијом Хоквурт, Робертом Гревсом, Јасном и Ричардом Бернсом (Кембриџ), Стевком Шмитран (Италија) и Стојаном Вујичићем (Мађарска).

Љубазношћу госпође Бранке Лалић, супруге Ивана В. Лалића, и предусретљивошћу Чарлса Симића, после десет година од Лалићеве смрти у прилици смо да објавимо преписку Ивана В. Лалића и Чарлса Симића, која је трајала од 1969. до 1994. године. Ова преписка је повремено била врло интензивна, десет до петнаест писама годишње, потом су следиле паузе од неколико месеци, а потом се та преписка опет интензивирала у складу са заједничким пословима, превођењем Лалићеве поезије на енглески језик, Лалићевим превођењем америчких песника, па и поезије Чарлса Симића, или су била једноставна, духовита, пријатељска и срдачна писма двојице сарадника, преводилаца и песника, који су временом постали искрени пријатељи. Њихово пријатељство је постало и прилика за породична дружења у Београду, Ровињу и Америци. Преписка је током деведесетих година постајала све ређа, писма су заменили телефонски разговори. Тако је модернизација комуникативних односа окрњила целокупну слику о интензитету једног песничког и пријатељског дружења у које је стало много речи о поезији, преводилачким, стваралачким и креативним напорима, али и о животним срећама и недаћама, нарочито неколико дирљивих писама после трагичне погибије (19. августа 1989) Влајка Лалића, сина Ивана В. Лалића. Чарлс Симић је сачувао готово сву преписку са Лалићем, али нажалост то није било обострано. Стицајем околности, поплаве и пожари у дому породице Лалић заувек су уништили велик део Симићевих писама. Ову преписку сачињава више од 100 писама, различите дужине, куцаних углавном на писаћој машини, понекад у рукопису или у облику разгледнице. Све до 1972. године преписка је вођена искључиво на енглеском језику, потом следе Лалићева писма веома често на српском, понекад на енглеском или су двојезична. Симићева писма су најчешће на енглеском језику, мада се крајем седамдесетих година појављују и писма на српском језику или, такође, двојезичне варијанте писама. Преписка обухвата писма, дописнице, разгледнице. Највећи број писама је упућен из Њујорка и Стафорда у Београд и из Београда у ове америчке градове. Постоје изузеци, када су оба песника путовала, понекад су слали разгледнице или дописне карте из Париза, Фиренце, Ровиња. Ова преписка је занимљиво сведочанство литерарних и дирљивих приватних тренутака два изузетна песника. Чарлс Симић је рођен у Београду 1938. године, али 1952. се са породицом преселио у Америку. Прве песме је објавио 1959, а прву књигу 1966. године. Тада је и дипломирао енглеску књижевност на Њу-

[7] Александар Јовановић, „Биографија Ивана В. Лалића" у: *Дела Ивана В. Лалића, четврти том, О поезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 300.

јоршком универзитету. Објавио је више од 60 књига, песама, есеја, превода француске, српске, словеначке и македонске поезије. Од 1973. предаје енглеску књижевност на универзитету Њу Хемпшир, где се и пензионисао 2004. године. Добитник је Пулицерове награде за поезију 1991. за песме у прози *Свет се не завршава*, награде Грифин, Едгар Алан По, двоструки лауреат ПЕН-центра за преводилаштво, добитник стипендија Фулбрајтове и Гугенхајмове фондације и други је Србин, после Михајла Пупина, који је члан америчке Академије уметности и науке.

Преписка почиње у априлу 1969. године, вероватно поводом Симићевог превода савремених српских песника на енглески језик и Лалићевог превођења и припремања *Антологије модерне америчке поезије*. Овај рад доноси преписку која следи хронолошки од априла 1969. године до марта 1970, када су писма врло интензивна, обострана, и сведоче о Симићевим преводима избора савремене српске поезије, која је и објављена у Њујорку у јануару 1970. године као брошурано издање *Four Yugoslav Poets, translated by Charles Simic, Lillabulero Press, INC. Northwood Narrows, N. H.* У овом избору нашли су се: Иван В. Лалић, Бранко Миљковић, Милорад Павић и Љубомир Симовић. У исто време Симић уз помоћ америчког песника и издавача Била Трусдејла припрема преводе песама из Лалићеве књиге *Време, ватре, вртови*, која ће бити објављена у марту 1970. као *Fire gardens*, New rivers press, New York. Овај део преписке садржи и информације о припремама за превођење и објављивање антологије српске поезије *Contemporary Yugoslav Poetry* (1977) са Васом Михаиловићем, универзитетским професором у Северној Каролини. Писма објављујемо по први пут, ексклузивно и двојезично јер су сва писана на енглеском језику. Истовремено, почетак ове преписке нам доноси и драгоцене увиде у процесе рецепције српске послератне поезије. Тај процес и започиње управо крајем шездесетих година објављивањем Лалићеве књиге песама и антологијама које приређују Чарлс Симић и Васа Михаиловић.

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 3. априла 1969.

Драги господине Симићу,

Хвала Вам за све те дивне ствари које сам примио од вас ових дана: ваше писмо, ваше песме, Керолину (Carroll) антологију. Сада, како да започнем? Писмом, претпостављам, био сам срећан да читам ваше нове преводе и ја сам сигуран да ће они бити добри. Да одговорим на ваше питање у вези са неколико детаља: „коначан" у контексту „Три скице Ориона" значи ultimate (врхунски) боље него final (крајње). „Кресте" (у „Свети Влахо") је множина од „креста", а креста је — a creast (креста, врхунац, круна). (Узгред, како су вам се допале све песме о Дубровнику уопште? Да ли сте икада били у Дубровику? Ако не — дођите допашће вам се то место.)

Читао сам и поново ишчитавао ваше песме ових дана. Frankly, допадају ми се. Оне су права ствар. Чим завршим са дивном збрком обавеза (сањам бесне издаваче и моје неиспуњене уговоре) покушаћу неке да преведем. Заправо, припремам антологију[8] америчке поезије XX века — отварајући је са Витменом и Емили Дикинсон. Око 50 песника, мислим. Требало је да рукопис предам издавачу у октобру. Ипак, надам се да ћу га обавити до јуна... Веома бих волео да Вас укључим, и можда још једног или два песника из Ваше генерације. Међутим, када сам расправљао о пројекту књиге са издавачем ми смо се договорили да станемо негде са генерацијом која је једну деценију старија од Вас... (Замислите, морам да направим у грубо књигу која укључује око 4000 редова; и неки песници морају да заузму више простора.) Ипак, видећемо. Преводићу нешто од ваших радова, свакако зато што ми се допадају; и већ планирам другу књигу, антологију послератне америчке поезије.

Докопао сам се копије моје књиге *Време, ватре, вртови*, и још једне копије *Чина*. Шаљем вам их заједно са копијом *Круга. Време, ватре, вртови* изашла је 1961; то је био избор из мојих претходних књига са додатим новим песмама. *Чин* и *Круг* су следили. Тако ћете имати практично моја сабрана дела. Послаћу вам наравно, *Изабране и нове песме* чим књига изађе — крајем октобра. Једва чекам то издање; нови тираж ће бити у складу са нашим стандардима, велики — шест хиљада примерака. (Обично је хиљаду, или мање) То значи да ће коначно постојати једна моја књига до које ћу моћи да дођем, а да не морам да је ловим у неком разумном временском периоду.

Како напредује ваш посао? Молим вас, напишите ми ако могу некако да вам помогнем. Дао сам Милораду Павићу вашу адресу; он ће вам послати његову књигу.

Да ли сте икада размишљали о доласку у Београд и сусрету са људима које углавном знате само по имену? Било би лепо да можемо да поразговарамо, повремено.

Пренесите моје поздраве Њујорку,

С поштовањем, Иван В. Лалић

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд
Њујорк, 28. априла 1969.

Драги господине Лалићу,

Само кратка порука како бих вам рекао колико су ми се допали *Време, ватре, вртови*. Знао сам неке од песама раније, али већина ми је била непозната. Прошло је већ неко време како сам толико много ужи-

---

[8] Реч је о *Антологији модерне америчке поезије* (избор и превод, заједно са Бранком Лалић), Просвета, Београд 1972.

вао у тој књизи. У њој је унутрашњи одјек, поред богатства изванредних слика које вас због тога за мене чине, сада најбољим песником, који тренутно пише у Југославији. Поема „Мелиса" требало би да буде преведена на енглески. Стварно би могла бити књига вашег рада зато што то ваше песме заслужују. Још увек нисам добио одговор од Трусдејла[9] (Bill Truesdale). Волео бих да знам шта он смера. У сваком случају, са овим сазнањима о вашем раду, ја ћу вероватно направити потпуно другачији избор за антологију. Било би заиста велико задовољство прихватити се неких од ових песама. У њима налазим задовољство које превазилази бављење антологијама, итд. Тако, прионућу на посао...

Можда бих могао да дођем у Југославију следеће године. Тренутно нисам при парама, али би ствари требало да се побољшају следеће године. Имам много предавања на Универзитетима и колеџима на јесен и у пролеће, то није тако лоше плаћено.

Све је ово мало неповезано, али ја сам управо завршио књигу која ме је оставила без речи.

Писаћу вам ускоро.

Најлепши поздрави, Чарли

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 24. јуна 1969.

Драги господине Симићу,

Примио сам ваше нове преводе (пет сонета из *Мелисе)*, хвала вам. Мислим да сте урадили веома добро посао, зар не. Ваши преводи су врло блиски оригиналу и у исто време они звуче као поезија писана на енглеском; укратко нашли сте савршен приступ. Што се тиче ваше опаске да још нисте задовољни њима — сасвим, то би могло бити питање неких нијанси изван мог знања и осећања за језик компликованог... Оне мени звуче савршено.

Детаљ: Допале су ми се „bitter rocks" у „Star" (Звезда), мада је „љути крш" једноставно пуст каменити предео (месечев предео, такође!). Али израз је метафорички и ваше решење је веома добро.

Драго ми је да је ваша *Антологија* заиста на путу. Данас сам телефонирао Павићу; он ће вам авионском поштом послати копију своје књиге. Питам се да ли је у избор укључен Борислав Радовић? Алек Вукадиновић (рођен 1938) је један од најбољих млађих песника; веома ми

---

[9] Бил Трусдејл (Bill Truesdale) је амерички песник и преводилац, којег је Иван В. Лалић упознао приликом своје прве посете САД, у Минесоти 1965. године. Од тога тренутка су Иван и Бил били у повременој преписци готово до деведесетих година. Бил Трусдејл ће са Чарлсом Симићем превести и приредити прву Лалићеву књигу песама на енглеском *Fire gardens* (1970). Током седамдесетих и осамдесетих година Бил Трусдејл је био гост у породичном дому Ивана В. Лалића у Београду и у Ровињу. Према сведочењу Бранке Лалић, супруге Ивана В. Лалића, Бил Трусдејл је веома слабо знао српски, али је имао савршен слух и тако је извео одличне преводе у сарадњи са Чарлсом Симићем.

се допада његова последња књига *Кућа* и *Гост* (издавач је ПРОСВЕТА, Београд; ових дана они ће објавити осам нових књига млађих песника укључујући Вукадиновића и Магарашевића /рођен 1946/). Што се тиче Словенаца — ја заиста нисам стручан, али мислим да не би требало да заобиђете Стрниша и Зајца (ова двојица су најбољи од свих), Кович и Злобец.

Споменули сте ми раније неке друге преводе мојих песама које сте сачинили. Молим вас кажите ми које песме ће бити укључене у коначан избор. Било шта из *Круга*?

Када очекујете да ће се појавити *Антологија*? Ја сам уверен да ће то бити врло добра књига.

Искрено ваш, Иван В. Лалић

PS. Да ли случајно знате да ли је господин Михаиловић икада добио књиге које сам му послао истог дана *Чин, Круг* и *BBB* када и вама?

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд
Њујорк, 11. јула 1969. (датирано на основу печата на коверти писма)

Драги господине Лалићу:

Нек нам је свима Бог у помоћи, ево ме поново. Имао сам неке проблеме са ТАМНИМ ВИЛАЈЕТОМ, једна верзија у покушају. Неколико речи ми нису сасвим јасне:

1. потоње
2. жижак — да ли је то мали пламен или фитиљ?
3. у истом стиху када кажете „други", на кога се то односи? Ја сам то схватио као „others" (други људи, прим. превод.) или „aliens" (странци/туђинци, прим. прев.), итд.

Стварно сам заинтересован зато што би ова песма могла да се преведе у неке лепе енглеске стихове. Постоји нека врста испрекиданости у њој која је врло блиска типу старог англо-саксонског ритма и осећања. Пошто се врло ретко могу избећи речи које имају латински корен и то ствара производ — цитат Настасијевића — „матерњу мелодију", у овом случају у енглеском језику.

Симовић ме је саветовао да му пишем на вашу адресу. Овде су четири његове песме. Урадио сам неколико других из *Шлемова*, али оне нису још довољно добре. Мислим да је он снажан песник. Не знам да ли он чита или говори енглески. Писаћу му ускоро, можда чак на српском. То би могла бити прилика да се добро насмејете.

Све најбоље, Чарли

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 15. јула 1969.

Драги господине Симићу,

Ваша „изненадна и мистериозна провала енергије" заиста је врло импресивна! Телефонирао сам Симовићу јуче и рекао му колико ми се допадају ваши преводи његових песама. Стварно то мислим. Један мали детаљ у „Епитафима":[10] у другом стиху требало би да кажете „son of Miljko and Stamena". Што се тиче Павића и његовог „пирг": пирг значи кула, само посебна; неки средњовековни манастири су били утврђени, са зидовима и кулама око цркве и зградама у којима живе монаси; дакле, таква кула која штити манастир, зове се пирг (реч је из грчког).

Хајмо сада на мој (и ваш) Тамни вилајет; то је врло добар превод (Мислим, то је основно што бих могао да кажем о томе). Што се тиче детаља о којима сте ме питали: значење „потоње" у том контексту је „ultimate"; жижак је „a wick all right" (фитиљ, сасвим у реду, прим. прев.); реч „други" односи се на „жижак" (Хтео сам да кажем: „drops of light etc … a wick etc …, another one" („капи светлости итд... фитиљ итд... следећи).

Има ли новости о Хадсон Ривју (the Hudson Review)? Молим вас, када будете потписивали моје песме, не заборавите слово В. (Иван В. Лалић). Када мислите да ће *Антологија* добити коначан облик?

Ја напуштам Београд 25. јула и вратићу се за месец дана. Ако у међувремену могу било шта да урадим за вас у овом периоду, молим вас реците ми. Надам се да је до сада стигла Магарашевићева књига до вас.

PS.[11] Управо покушавам да преведем ---------- (нечитко написан наслов неког дела) Можете ли да замислите какве имам тешкоће?

Најлепши поздрави, Иван.

---

[10] „Епитафи" су скраћеница поеме Љубомира Симовића „Епитафи са Каранског гробља".

[11] У post scriptum-у је написан наслов неког дела које је тада читао Лалић. Пошто су ова реченица и следећа писане руком и хемијском оловком, наслов тог дела које има три речи и потиче из енглеског говорног подручја преводиоцу и приређивачу ове преписке није био сасвим јасан јер је написан врло нечитко.

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд

Њујорк, 10. септембра 1969. (писмо је датирано на основу датума на коверти и писано је руком на танкој, провидној светло плавој хартији)

Драги господине Лалићу:

Најзад сам се састао са Билом Трусдејлом.[12] Пошто смо се о свему испричали одлучили смо да удружимо напоре. Ја ћу приложити неке моје преводе у његову књигу са предговором и помоћи му око његових превода, итд.

Моја антологија је тренутно код Џонатана Кејпа у Лондону. Даблдеј[13] се одједном уплашио. Њихови продавци тврде да не могу да продају књигу. Отворено говорећи, према мом искуству у издаваштву, то је бесмислица. Једнако је тешко продати књигу коју је написао неко непознат. Уствари, оно што су они рекли је: „Ми не можемо направити паре." Ја несумњам да ћу наћи издавача, али ће то потрајати. Мада постоји добра страна овога, стално додајем и преправљам преводе, исправљам песме и песнике, што је све добро.

Још увек немам вести од *Хадсон Ривју*. Биће скоро два месеца. Како ваша антологија напредује? Када вам се укаже прилика молим вас пошаљите ми Симовићеву адресу. Превео сам још неколико његових песама, мало преправио оне које сам вам раније послао.

Имате ли нешто од радова Роберта Данкана[14] у вашој антологији или Џејмса Рајта?[15]

Све најбоље,

Чарли

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 5. октобра 1969.

Драги господине Симићу,

Хвала вам за ваше писмо; драго ми је што сте се срели са Билом Трусдејлом и убеђен сам да ће моја књига — толико очекујем да је ви-

---

[12] Бил Трусдејл (C. W. Truesdale) је са Чарлсом Симићем током 1969. године преводио Лалићеву поезију и са Симићем превео и приредио књигу песама *Fire gardens selected poems 1956/1969*, New Rivers Press, New York 1970.

[13] Даблдеј је ланац књижара у Њујорку. У једној од таквих Даблдеј-књижара радио је на Петој авенији и Чарлс Симић почетком шездесетих година. О томе сведочи Чарлс Симић у својој књизи сећања *Застрашујући рај*, превела Весна Рогановић, Народна књига — Алфа, Београд 2006, стр. 161.

[14] Роберт Данкан (Robert Duncan) (1919—1988), рођен у Оукленду, уређивао књижевне часописе; Лалић га је заступио једном песмом „Храно ватре, храно мисли".

[15] Џејмс Рајт (James Wright) (1927—1980), рођен у Охају, студирао у Вашингтону и докторирао у Бечу. Предавао је на колеџима и универзитетима у Минесоти. Објавио је четрнаест збирки поезије, књигу есеја и седам књига превода. Добио је низ америчких награда за поезију, као и Пулицерову награду за књижевност.

дим одштампану — бити ширих духовних видика сада када ви сарађујете. Био је врло добар песник и он је истински направио нека чуда са литерарним преводима, заиста; али има неких мојих песама за које се нисам усудио да их касапим кроз литерарни превод. (нисам имао петљу да пробам) — сонети „Мелиса" у појединостима; веровао сам да ако пробам морам да их жртвујем иако ми много значе. Сада су овде ваши преводи — и то врло добри. Да ли сте још мало покушавали?

Има ли каквих новости од Џонатана Кејпа? Да ли мислите да су се његови продавци „уцвикали" (диван израз!) Надајмо се најбољем, у сваком случају. Видим, ви сте рођени оптимиста. Мој предосећај ми говори да ће изаћи ваша антологија, на један или други начин.

Што се тиче моје антологије — урадио сам преводе и сада сам управо на половини предговора. Роберт Данкан је унутра са једном песмом (Food for fire, Food for thought). Такође, Џејмс Рајт је, са три песме (At the slackening, Of the tide, Lying in a hammock etc. и The Blessing).

Љуба Симовић очекује сваког дана да се пресели у нови стан; чим буде могао, послаће вам његову нову адресу — и он је врло нервозан надајући се да ће његова стара адреса можда застарити већ сутра (један човек, то је оно чему се надао и у јулу такође — али изгледа да се најзад сели).

Најлепше жеље, Иван

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд
Београд, 8. децембра 1969.

Драги Иване,

Алелуја, завршили смо књигу[16] — укупно 45 песама — после много проливеног сенфа и пива. Знаш, јачали смо се сваки пут када смо радили заједно са храном и пићем у пажљиво прорачунатом покушају да створимо за нашим столом делић византијског изобиља. Био шаље фотокопије за твоје коначне коментаре. Сигуран сам да ће их бити пуно. У многим случајевима били смо свесни слободе коју смо узели у односу на оригинал, али изгледа да нема другог начина да се претворе у поезију. Необично је како савршено једноставан и логичан српски стих одбија да се течно преда енглеском језику. Све у свему, задовољан сам учинком. Песме се врло лако читају. Такође, то ме је натерало да размишљам о одређеним проблемима поезије који су важни за нас обојицу, као онима који се том уметношћу баве. Превео сам „Византију VI" зато што ми се чинила важна за разумевање осталих песама о Византији. Можда сам погрешно превео неке речи, а поготову: „круниште" и „јасипсовог". Мислим да прва значи: врх или престо, а друга неку врсту драгог каме-

[16] Чарлс Симић и Бил Трусдејл су завршили преводе Лалићевих песама, т. ј. избора из *Време, ватре, вртови* и тај избор ће се појавити 1970. године под насловом *Fire gardens, selected poems 1956—1969*. New Rivers press, New York 1970.

на. Можеш да извршиш исправке на фотокопијама и ја ћу преправити стихове.

Такође, не знам да ли сам ти рекао, али часопис *Lillabulero* ће припремити брошурано издање књиге, тебе, Павића, Симовића и Миљковића. Сваки песник ће имати пет песама. Датум објављивања је почетком фебруара, ја ћу узети пет твојих песама из „Мелисе".

Желим да ти се захвалим за *Изабране и нове песме*.[17] Врло импресивна књига и веома корисна за наш пројекат. Мој предговор стиже. Биће само неколико страница. Надам се да ћеш моћи да даш те цртеже ускоро Билу. Биће добро за лепу књигу.

Мој нови том требало би да изађе до Божића. Већ патим. Какав живот. Могло је да буде боље, итд.

Очекујем да чујем твоје коментаре.[18]

P.S. Стварно ти хвала што си ме спојио са Билом. Какав сјајан момак![19]

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 13. децембра 1969.

Драги Чарли,

Тако сам срећан што ће моја књига тако изгледати. Бил и ти сте одрадили изузетан посао. Читао сам врло пажљиво коначну верзију превода, као што сам писао Билу, данас, практично ми све изгледа савршено. Постоје само два детаља у Биловом раду, и друга два или три у твом. Ипак, то је само питање одрађивања неких последњих ретуша.

Сонети „Мелиса" су врло, врло добри. Само бих желео да обратим твоју пажњу на неколико погрешака које сте направили. Прва је вероватно штампарска грешка — у VOICES OF THE DEAD I (Гласови мртвих): „The freshness of wild gardens (not morning) guarding doves… etc.!" Потом, у VOICES OF THE DEAD II", стих 8&9; значење би требало да буде: „Сам, без даха и забринут ослушкујем трубача, али уместо јеке лима, чујем само ране снегове... итд." Ко што видите последњи стих сонета је сада много логичнији.

FRESCO (Фреска) је испала одлична. Што се тиче две верзије последњег стиха сонета, прва је ближа оригиналу, друга звучи много боље. Како би било: „Long before you notice me, I'm afraid I'll vanish"? BYZAN-

---

[17] Лалић је у претходном писму Симићу послао своју књигу *Изабране и нове песме*, СКЗ, Београд 1969.

[18] Ова реченица је писана руком, хемијском оловком, и заиста одражава нестрпљивост преводиоца Чарлса Симића и истовремено песника и читаоца који је одушевљен Лалићевом поезијом.

[19] Као и у претходним писмима у post scriptum-у сви коментари и поруке су углавном писани руком и то хемијском оловком или фломастером.

TIUM VI (Византија VI) „Круниште" је утврђење са пушкарницама, горња структура куле (изгледа као круна, „Круна"). Нешто је пошло наопако у средњем делу песме. То упућује на пад Константинополиса. Последњи цар је погинуо у бици; његов леш може бити идентификован једино по његовим црвеним ципелама, будући да је ношење црвених ципела било привилегија само византијских царева. Дакле, овај део би требало да иде овако: „And a young man, unhappy, in red shoes, His faces hard to recognize after the work of steel, / Waits for burial… etc." У следећем стиху сте били ближи замишљеном значењу у првој верзији. Хтео сам да кажем: „Is it true that the reward… is the absence from continuation of the hour they witness?" (одсуство из свега то је оно што се догађа после часа када сведоче — обавеза или награда). „Расап руже њихових гласова, додира ..." — Радије не бих рекао „the dying rose". Мислио сам, распадање, растакање руже јединство њихових гласова и додира ...) Сада долази главни тренутак: „For they understand … etc." — добро; али: „What kind of measure is tragedy itself?" Бојим се да ћете морати да реконструишете овај део. „Све је по мери несреће ...али... чему је сама несрећа мера?" Да видимо. „Бити по мери" је идиоматски. Например, имати одело по мери, ципеле по мери, направити орман по мери зида. Тако, „све је по мери несреће" било би „everything is made to suit, to fit tragedy, the measure of tragedy" Али, чему је сама несрећа мера? But tragedy itself is a measure to what? Другим речима: трагедија је очигледно нешто трајно, и све што одговара томе... Али ја се питам шта је значење те константе, шта може бити мерено, ако се окрене, са константом којој се све прилагођава кад на њега дође ред...

Тако, сада ћу покушати, врло неспретно да преведем последњи део песме (и ви ћете морати добро да се ознојите да би је учинили прихватљивом за енглеску верзију!)

> For they understand that here
> Everything is measured to suit tragedy: But
> To what should tragedy itself be a measure?
> To memory maybe, or to oblivion
> On the incertain heaven, where they will be allowed
> To dream out to the end (better: to completion their new city,
> To the last battlement of precious stones?
> (To the last jaspery battlement)

Јаспис је споменут у Небеском Јерусалиму у Апокалипси. Разумели? Сада, бићу веома срећан ако покушате да сачувате песму у енглеској верзији; звучи врло лепо, иначе. Само још један детаљ: „Кровови иноплеменом ватром разгубани". „Иноплемен" заиста, значи „of some other tribe"; али звук речи је архаичан, и у том контексту једноставно значи „странац". Разгубани значи разједени, расточени (од губе, лепре). Тако да кажем: „Roofs corroded (decomposed) in leprous alien fire".

Срећан сам што сте превели четврти део „Пролећне литургије" (Као што сам рекао Билу, нешто је пошло наопако у оригиналној верзији, можда зато што су стихови били предугачки за „Ode to the West

Wind" станца, ја сам користио ... Песма звучи много боље у вашој енглеској верзији.) Морам вам скренути пажњу на неке мање важне детаље. Ево ме: „Tree in the wind, remembered like a letter in a word that will blaze like charcoal (питам се; карбид гори брже — али оставимо жар; звучи боље), tree in the wind cast like lead and printed into the hard-to-read sky..." (иста слика у односу на следеће је; голо, тамно дрво као силуета далеко наспрам сивог неба). Касније, после „beneath the bark the lost star": некако се стих изгубио: „Свет је видљив где се из заборава враћа". Дакле: „The world is visible there, where it returns from oblivion (или тако нешто ...) Потом: Tree … first letter of dawn (да се држимо исте слике).

Свиђа ми се „the deaf citadel of land", иако сам рекао „the deaf matter of land" (градиво — грађа, материјал). Само у следећем стиху: „But at the end of each land the sea awakens" (море стоји пред глувом кулом земље, али земља има свој крај — ту је поново море, буђење...)

У твојој последњој станци: „And the great illusion is body of death". Нисам то мислио. Мислио сам: „And the greatest fallacy (or delusion) is the fallacy of mortuaries."

И на крају: Лепота се неокреће као путник, него као инвазија, препад. (Зато сам понављао реч звезде у последњем стиху три пута.)

Остало је управо дивно. Као што сам писао Билу, пао сам у искушење да реконструишем песму, заснивајући реконструкцију на вашој енглеској верзији.

ORPHEUS ON THE RAMPARTS (Орфеј на палуби, прим прев.) — потпуно савршено.

Стрепим да видим одштампану књигу. Једна сугестија: Изоставио бих арапску нумерацију у МЕЛИСИ, остављајући само наслове песама (општи наслов би био FROM MELISA, или MELISA, TEN FRAGMENTS), а латинску нумерацију за VOICES OF THE DEAD (I, II, III, IV).

Надајући се да ћу ускоро читати ваше редове,

С најлепшим жељама, Иван

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд

Њујорк, децембра 1969. (датирано на основу датума на коверти, дан је сасвим нејасно одштампан, али је месец сигурно децембар 1969)

Драги Иване,

Ево је „Византија VI" поново створена уз твоју помоћ. Друге песме нису биле проблем. Пратио сам твоје инструкције врло пажљиво. Миљковићеву Литургију сам дао Билу. Као што видиш, то је сарадња. Урадио сам почетни посао и Бил га је преломио, тако да одговара стилу и музици прва два дела. Бил и ја покушавамо да организујемо читање на неком универзитету, вече Ивана В. Лалића. Инсистираћу да ја читам песме. Звучи дивно. Они ће ме изнети на раменима.

Предговор, је, такође, урађен. Нећеш га видети пре изласка књиге. Мора бити неких изненађења у животу. У сваком случају, кратак је и суштински.

Како иде са твојом антологијом? Поразговарао сам са мојим комшијом Џејмсом Рајтом, пре неко вече и рекао му да ће бити укључен. Он те се сећа добро и од твоје посете пре неколико година. Заинтересовао сам се за та мала откровења која преводи, каткад, дају оригиналност делу. Сећам се да сам једном видео преводе Роберта Фроста на српско-хрватски. Звучао је, заиста, одвратно. То ме је натерало да се вратим и поново прочитам оригинал и имао сам пуно накнадних мисли о његовом делу. Наравно, увек се дешава и супротно, хвала Богу. Например: По на француском језику. Прелепо. Претпостављам да мораш да будеш амерички песник да би ценио какве су, заиста, његове песме на енглеском. Витмен би могао бити наш татица, али По је љубавник наше мајке, кога је потајно виђала.

Дакле, нека ти буде врло срећна и успешна Нова Година. Ако све буде било у реду могао бих да дођем да вас видим у септембру. Не толико да бисмо причали о поезији, него да бих пратио прастаре мирисе које носим у сржи до њихових неизбежних изворишта.

Све најбоље, Чарли

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 10. јануара 1970.

Драги Чарли,

„Византија VI" звучи сада готово савршено. Дубоко сам убеђен у твој предговор *Fire gardens* и једва га очекујем. Погађам да је тренутак близу. Како ти се допадају Жикини[20] цртежи.

Рачунам да ћу завршити антологију; написао сам 40 страница дугог предговора (скоро ме убио). Ја се увек испразним — пражњење је шанса за последњу ревизију. Успут, ако ниси заборавио ту антологију, требам твоју малу помоћ. Не могу да нађем неке референце у Ловеловом „Quaker Graveyard" (замисли колико крвавог времена сам потрошио преводећи грађу, риме и остало!!!) Погађам, могао бих поново прочитати *Моби Дика* још једном, али немам времена, и чак најјачи Вебстер није ми од помоћи у овом случају. Шта је Pequod? (у другом делу: „sailor, can you hear / The Pequod s sea wings, beating landward… etc.; и у делу IV: „To send the Pequod packing off to hell"). Такође, нисам сигуран да ли сам добро превео последње стихове у трећем делу: „... where mariners had fabled news/ of IS, the whited monster..." Шта значи IS у контексту? Мој превод

[20] Књигу *Fire gardens* су приредили и превели Чарлс Симић и Бил Трусдејл (Bill Truesdale), песник, преводилац и издавач из Њујорка. Ова књига представља избор из Лалићеве поезије 1959—1969. Жикини цртежи се односе на Живојина Туринског, сликара, који је својим цртежима илустровао овај избор из Лалићеве поезије.

је вероватно погрешан; управо сам играо игру са глаголом бити, и постојање само од себе ствара чудовиште („вести о ЈЕСТЕ, чудовишту обељеном"). Био бих ти веома захвалан, ако би могао да ми мало разјасниш те ствари.

Молим те пренеси моје поздраве твом комшији Џемсу Рајту;[21] ја га се сећам врло добро из Минеполиса, Бил нас је упознао. Мислим да његова песма звучи врло фино у преводу. Када једном књига изађе (можда ове године) просудићеш сам.

Биће ми велико задовољство да те видим у септембру.[22] А сада, како звуче неке речи у твом уху: ћевапчићи, ражњићи, пљескавица на кајмаку, муњкалица, ћулбастија, вешалица, бели бубрези, хајдучки ћевап...? Нећу те подсећати на имена пића...

Најлепше жеље, Иван

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд
Њујорк, 15. јануара 1970, 4 ујутро

„када се ноћ завршава
сан пилића је најслађи"

Драги Иване,

Ух, твоје писмо ме је потресло. Јукстапозиција чевапчића и Роберта Ловела створила је у мени најсложеније психосоматско стање које се одликовало тешком секрецијом пљувачних жлезда.

Ево одговора: „Pequod" је име једрењака који је узео Ахаб и његова богобојажљива посада, јурећи за белим чудовиштем Моби Диком, гонећи бело чудовиште убија Моби Дика.

„Is" је много теже, имаш право у смислу да је садашње време глагола бити. По мом, мишљењу, подразумева егзистенцију, биће, сугеришући на неки начин да је ова егзистенција бело чудовиште које ловимо. Такође, мислим да је то, ако се добро сећам Кабале „IS" су хебрејска слова која симболизују Јахве. Тако да IS значи Бог. А онда опет Ловел је могао имати нешто друго у рукаву. Ако си радознао можеш да му пишеш на: 15 West 67th Street, New York, N.Y. Морам рећи да мој српски није довољно добар да бих могао да кажем да ли реч „јесте" у твом пре-

---

[21] Џејмс Рајт (James Wright) (1927—1980) је амерички песник којег је Иван В. Лалић упознао приликом своје прве посете Америци у Минеаполису. Тада га је са Рајтом упознао Бил Трусдејл, будући Лалићев преводилац и издавач. Џејмс Рајт је рођен у Охају, студирао у Вашингтону и Бечу, објавио је четрнаест збирки песама, књигу есеја и седам књига превода. Награђен је многобројним америчким наградама за поезију, а добитник је и Пулицерове награде.

[22] У претходним писмима је било речи о доласку Чарлса Симића у Београд у септембру 1970. године. Лалић је требало да буде његов домаћин. Та посета Београду реализована је тек у јесен 1972. године. Био је то први Симићев сусрет са Београдом од педесетих година, када се Симићева породица иселила из Југославије.

воду има довољно значења. Дакле, надам се да ти је ово било од неке користи.

Што се тиче ћевапчића, чувај ватру у роштиљу да и даље гори и узгред не би ми сметало да се уз то дода прилог од: парадајз салате са луком, мало ајвара и пар стварно љутих папричица, уз то.

Здраво, Чарли

P.S. Бил ми каже да је твоја[23] књига у штампарији.

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
9. марта 1970.

Драги Чарли,

Примио сам примерак *Fire gardens* и веома сам срећан. Мислим да је књига једноставно изванредна. Неки пријатељи који су је видели деле моје мишљење. Био сам знатижељан да прочитам твој предговор — и морам заиста да ти се захвалим. Написан је изузетно добро — то заиста мислим. Твоја интерпретација суштине моје поезије је суптилна и мудра. Ти знаш истински улаз, мислим, у ствари које стварно нешто значе. Ти заиста осећаш и то врло сензитивно „унутрашњу климу" тих песама (није чудо што си их тако добро превео) и знаш како да дефинишеш оно што осећаш. То је један изванредно компонован (а за мене свакако и ласкав!) микроесеј. Изврсно! (Последње две реченице су написане на српском)

Веома сам срећан што ће Бил доћи у Београд. Све ћу учинити да заволи ово место, и упознаћу га са својим пријатељима и песницима. Успут буди речено, Мија Павловић ће доћи у Њујорк кроз две недеље; јавиће ти се, и замолити да га упознаш са Билом. А шта је са твојим доласком у Београд? Приличан број овдашњих пријатеља једва чека да се сретне са тобом у септембру. Мораш да планираш да останеш овде доста времена, да би уживао у свом боравку како треба. Инсистирам да ти будем водич по Калемегдану, Смедереву и Ресави — али то је мој минимални захтев.

Миша Павић је превео неколико твојих песама, ја ћу превести „Таписерију", „Бестијар", „Стол", „Кашику", „Нож" „Виљушку" и „Иглу", и ми ћемо заједно објавити преводе у *Савременику*. Много ми се допадају песме и надам се да ћу добро обавити задатак; једини стварни проблем је да задржим чистину и сажетост у српском преводу — и, наравно, да постигнем адекватну музикалност. Када излази твоја нова књига (она у издању *Њу Риверс Преса* (*New Rivers Press*).

Јавићу ти како ствари стоје.

Све најбоље, Иван.

---

[23] Ово се односи на очекивања да је Лалићева књига изабраних песама *Fire gardens* у штампи. Биће и објављена у марту 1970. у Њујорку.

UDC

ИЗ АНТИЧКЕ ЕПИСТОЛОГРАФИЈЕ

(ANCIENT EPISTOLARY FICTIONS, The Letter in Greek literature, Patricia A. Rosenmeyer, Cambridge University Press, 2001)

Ово је прва књига која се прегледно бави феноменом писма у грчкој књижевности од Хомера до Филострата. Област писма овде није жанровски ограничена будући да се форма писма током књижевне историје појављује у мноштву жанрова, а свако ново појављивање освјетљава различите углове флексибилности писма.

Стручњаци који су проучавали епистолографију бавили су се понајвише појединим ауторима и текстовима (нарочито су многи изучавали и коментарисали Овидијеве *Heroides*). Патриша Росенмејер је, како сама објашњава, изабрала да прикаже ранију улогу фиктивних писама у грчкој књижевности, од Хомера до Филострата.

У свим дјелима и примјерима који су представљени у књизи писма се појављују прије свега као уметнути, саставни дијелови у другим књижевним жанровима (историографија, трагедија, роман). Према томе, примарни фокус ауторке Патрише Росенмејер је функција писма унутар шире наративне цјелине.

Ауторка се у почетку осврће на природу писма и на осјетљиве границе између фикције и реалности. Такође, указује на велику разноликост епистоларних форми у антици и наводи мишљења најзначајнијих научника који су се бавили питањем класификације писама. „За наше циљеве у овој студији о античкој епистоларној нарацији", признаје Патриша Росенмејер, „најкориснији приступ могао би бити онај од J. Сикутриса, чија категоризација обухвата велику разноликост типова писама, и реалних и фиктивних." J. Сикутрис[1] нуди пет главних типова писама: званична писма, приватно-литерарна, писма као оквир за филозофске и друге дидактичке мисли, писма у стиху и фиктивна писма.

Књига је подијељена на четири главна дијела: увод посвећен култури писања писама у антици; епистоларна нарација од архајског периода до хеленистичке епохе; епистоларни роман и епистолографија Друге софистике.

У првом дијелу (Epistolarity: a culture of letter writing) Патриша Росенмејер укратко разматра најраније трагове стварног писма на грчком говорном подручју и покушава да дефинише писмо, опише његову форму и функцију у антици и сагледа културни контекст у којем су писма настајала.

Други дио (Epistolary fictions: с. 2—5) представља најранија свједочанства која упућују на фиктивна писма у класичним грчким текстовима. Ауторка издваја примјере писама који су уткани у Хомеров еп (Ил. 6 160—80) и у Еурипидове

[1] Sykutris J., *Epistolographie*. Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Band VI, p. 190.

трагедије (*Хипо̄лит*, *Ифиге̄нија на Тауриди*, *Ифиге̄нија у Аулиди*), као и примјере писама који су документовани у дјелима историчара (Херодот, Тукидид).

Као што би се и очекивало, дискусија прије свега почиње од Хомера и развија се око познате приче о Белерофонту, коју Глаук прича Диомеду у шестом пјевању *Илијаде*. Антеја, жена краља Протеја, лажно оптужује Белерофонта због наводно непримјереног понашања. Не желећи да га сам убије, Протеј прибјегава епистоларној превари тако што шаље Белерофонта Антејином оцу с писмом, односно „кобним знацима" (σήματα λυγρά) написаним на пресавијеној таблици, у којем тражи да Белерофонт буде убијен. Ова прича о Белерофонту садржи у себи сјеме епистоларне фикције која ће се развијати током следећих вијекова. Стога Патриша Росенмејер Хомера назива „оцем писама" (Homer: the father of letters) јер код њега налазимо ову први пут посвједочену епистоларну размјену.

У трећем поглављу (Letters in the historians, pp. 45—60) ауторка говори о начинима на које Херодот и Тукидид умећу писма у своје историје. И Херодот и Тукидид на различите начине настављају да испитују, мада у мање фиктивном формату него што је то наговијештено код Хомера, везу између писама, политичког ауторитета и обмане. Ова веза између писма и обмане задржана је и развијена код оба ова историчара, дјелимично зато што су политички и војни контексти дозвољавали употребу и злоупотребу писама. Дајући појединачне примјере писама из дјела и једног и другог историчара, Патриша Росенмејер јасно указује и на различите циљеве употребе писама у њиховом дјелима. Херодот у своју историју укључује писма која су занимљива због начина на који су писана или достављана. Његова писма су измишљена, домишљато сакривена, пресретнута и заплијењена од стране непријатеља или окружена неком тајном. Као један од ријетких примјера писама различитих од горе наведених, т. ј. писама која су била производ неких необичних техника или фалсификовања, Патриша Р. наводи писмо пријатељства које су размијенили Амасис и Поликрат са Самоса око 520. г. п. н. е. (Her. 3 40—42), писмо какво ће постати конвенционално у каснијој епистоларној књижевности.

У већини случајева, закључује Патриша Росенмејер, Херодот никад није ни видио писма чији садржај приказује и он их укључује у своје дјело не да објасни тренутак неке историјске кризе или да пренесе важан документ, него да цјелокупну своју причу учини живљом, т. ј. да унесе живот у античку историју.

Другачије него Херодот, Тукидид писма уноси у своје дјело прије свега због њихове важности за саму историју, а не због необичних околности њиховог дејства или преношења. Тукидидова писма су више документарна по природи него она код Херодота јер су употребљена да подупру Тукидидове историјске аргументе прије него да само оживе приповиједање.

Слиједећи парадигму Хомерове приче о Белерофонту, моћ над животом и смрћу у форми писма откривамо код Еурипида у *Хипо̄литу*, када сличну причу одигра Федра, затим у *Ифиге̄нији на Тауриди* и *Ифиге̄нији у Аулиди*. Од три велика грчка трагичара чини се да једино овај софистицирани драматист посвећује озбиљну пажњу писмима на трагичкој сцени. Писма су уведена на сцену, као и друге сличне трагичне замисли као што су deus ex machina, вјероватно да оживе сцену, да подрже неки аргумент или да пренесу неку критичну информацију која, према драматским конвенцијама, не би могла бити откривена. Еурипид је користио писма у својим драмама прије свега као средства којима би мијењао уобичајен начин трагичког приповиједања. Он се окреће писму као начину да донесе на сцену механизам промјене или изненађења на сасвим вјероватан и визуелно дјелотворан начин и тиме заобиђе уобичајену непосредност драмског дијалога. Еурипидова писма не извјештавају о догађајима нити преносе неку информацију између лица; она прије дјелују као покретачи у заплету, изазивајући реак-

ције и усмјеравајући догађаје „кинетички". Сама епистоларна форма ствара значење и манипулише. Патриша Росенмејер овакав начин Еурипидовог представљања писама у трагедијама назива „кинетичким" методом. Кинетичка писма подстичу заплет погрешним упућивањем или износећи истиниту информацију непознату до тог тренутка. Писмо је често читано наглас ради публике, али нагласак је увијек да је његов садржај приватан и могуће опасан. Није случајно, наглашава Патриша Росенмејер, да су писма на сцени најчешће у рукама жена јер читава арена интрига, за шта су писма најбоље средство, је она која је повезана у трагедији најчешће са женским ликовима.

Поглавље 5 (Letters in Hellenistic poetry, pp. 98—130), о хеленистичкој поезији, посвећено је занимљивом питању епистоларних епиграма. Патриша Росенмејер прво дискутује о неколико поема из *Грчке Антологије*, а затим анализира позната Калимахова љубавна писма између Аконтија и Кидипе (Aetia, 3). Дискусија о Аконтијевој и Кидипиној преписци (Калимахови фрагменти допуњени су овде Овидијевим писмима (*Heroides* 20; 21) и еротским писмима Аристенеја (V в. н. е.) фокусира се на писма као инструмент контроле, нарочито контроле жене од стране мушкараца.

Трећи и четврти дио књиге почињу са нечим што ће за многе читаоце бити мање блиска област, прозним текстовима грчких аутора римског периода. Нагласак је на континуитету у традицији: „писма у еротском контексту увијек прије те да постану понављање Белерофонтове приче" (p. 154), пише Патриша Росенмејер. Писмо у романима сигурно представља нешто својствено у књижевном садржају јер игра између јавне улоге и личне емоције изазива снажан драматски заплет.

Тако се трећи дио књиге (The epistolary novel, c. 6—9), односи на групу епистоларних збирки које се жанровски приписују роману. Патриша Росенмејер она дјела која се могу назвати античким романима разликује по томе како је писмо у њима употријебљено и указује на то да постоје многе варијације епистоларне прозне форме. Она спомиње романе који су садржавали писма написана у трећем лицу и тако уметнута у приповиједање; романе у којима се смјењују наизмјенце епистоларно приповиједање у првом и трећем лицу; епистоларне збирке у којима је задржан епистоларни глас у првом лицу и роман писан у цјелини у епистоларној форми. Уметнута писма (Embedded letters in the Greek novel, c. 6), која су била покретачка за развој радње у роману, Патриша Росенмејер нам открива у три античка романа: Харитон, *Хереја и Калироја*; Ахил Татије, *Леукипа и Клитофон*; Хелиодор, *Етиопске приче*.

У Псеудо-Калистеновом *Роману о Александру* (*The Alexander Romance*, c. 7) укључена је међусобна кореспонденција Александра Великог и његових многобројних пријатеља, описи чуда у писмима која Александар шаље својој породици, његов самртни говор пажљиво преписан од стране његовог секретара. Ово поглавље открива колики степен софистицираности и довитљивости посједује *Роман о Александру* у којем се очитују многе улоге и различите функције писма. Наиме, најразличитију употребу епистоларног материјала налазимо у овом дјелу, гдје се писма појављују као преносиоци Александрових војних команди и захтјева његовим непријатељима, затим као дневник или путопис, и чак као преносилац његове последње воље.

Поглавље о псеудонимним писмима (Pseudonymous letter collections, c. 8) развија ставове ауторке Патрише Росенмејер да је сврха таквих писама да прикажу тајни живот познатих личности из прошлости. Ова писма „нуде прилику да се истражи историјски аспект који никада не би могао бити дио стандардног историјског сјећања" (p. 203). Иако је писање ових писама ограничено на људе који су већ познати по другим дјелима и улогама које су имали у друштву, типо-

ви писама познати под њиховим именом су многобројни и разноврсни. Неки су блиски већ познатој класификацији писама коју налазимо у два писмовна приручника, *Епистоларни типови* од Псеудо-Деметрија и *Епистоларни стилови* од Псеудо-Либанија: писмо утјехе, позивно писмо, писмо препоруке, писмо са захтјевом за плаћање дуга, затим дијатриба у форми писма и дидактички списи. У овој колекцији писама налазимо и приватна писма о породичним стварима, пропагандистичке поруке које славе одређени политички или филозофски правац и писма испуњена описима. Колекција писама може се груписати и по занимању њихових наводних аутора: ту су филозофи (Сократ, Хераклит, Платон, Диоген), књижевници (Еурипид, Ксенофонт), говорници (Демостен, Исократ), политичари и тирани (Темистокле, Фаларис, Артаксеркс, Периандар).

Патриша Росенмејер у овом поглављу испитује само нека од писама из ове обимне колекције (писма Анахарсиса, кореспонденцију између Кратета и Диогена и између Демокрита и Хипократа, писма Фалариса и писма Темистокла) како би осветлила даљи развој ка епистоларном роману. Она открива начин како су се писма од појединачних уметнутих елемената у једној широј наративној цјелини развила до писама која су дјеловала као саме структуралне детерминанте које обликују заплет и кроз своју размјену одају информације. Стога ауторка сматра да ова писма заузимају средишње мјесто између уметнутих писама у појединим дјелима и каснијег епистоларног романа.

Управо се следеће поглавље (*Chion of Heraclea*: an epistolary novel, с. 9) бави нашим једино сачуваним примјером епистоларног романа, *Хијон из Хераклеје*. Ово је пажљиво смишљена збирка од 17 писама написаних у I в. н. е., што уједно указује на лажно ауторство историјске личности Хијона, младог аристократе који је живио око 350. г. п. н. е. Хијон наводно пише свом оцу и пријатељима, а у писмима заправо износи своју студију о филозофији под утицајем Платона и своју умијешаност у завјеру против тиранина Клеарха. Будући да епистоларна структура допушта многобројне варијације на теме, у овом роману налазимо и различите типове писама — поздравна писма, филозофска размишљања, опроштајно писмо. Патриша Росенмејер закључује да у овом дјелу имамо два елемента комбинована у једном — епистоларни елемент и антички роман. Слиједећи дефиницију епистоларног романа као прозног дјела састављеног од хронолошки организованих низова писама без додатне нарације, која би створила једну сједињену причу, онда је, тврди Патриша Росенмејер, *Хијон из Хераклеје* једини сачувани примјер античког епистоларног романа. Аутор овог романа пружа и оно истинито (историјски тачно) и имагинарно, и приватно (тобоже написано за оца и пријатеље) и јавно. Епистоларна форма тако спаја чињеницу и фикцију, приватно и јавно, чак и прошлост и садашњост јер позива читаоца да осмисли свој одговор на писмо.

Четврти и последњи дио ове књиге (Epistolography in the Second Sophistic), о епистолографији Друге софистике, ступа на плодно, али још необрађено тле. Епистолографи овог периода експериментисали су слободно са формом па тако налазимо колекције писама другачије од било које прећашње. Алкифрон (The Letters of Alciphron, с. 10) и Елијан (Aelian's Rustic Letters, с. 11), на примјер, писали су писма у име рибара, фармера, паразита, куртизана... Сви измишљени аутори писама адресирају своја писма измишљеним читаоцима. Још један епистолограф овог периода, Филострат (The Erotic Epistles Of Philostratus, с. 12), писао је писма о еротским темама која су адресирана женама и дјечацима.

Опширно поглавље о Алкифроновим писмима (pp. 255—307) је аналитички изузетно излагање о различитости и софистицираности ових писама. Она су, као што Патриша Росенмејер тврди, прије свега „минијатуре", елегантни трагови гламурозне величине грчко-римске културне елите. Ова писма су такође и само-

свјесне медитације о промјени идентитета и улоге која се игра са самим епистоларним карактерима. Најпроницљивији и најинтересантнији глумци, указује Патриша Росенмејер, су куртизане, као „жене свијета", мање ограничене друштвеним нормама и тиме лакше могу да подражавају гласове других људи (p. 298) Оне су Алкифронови писци писама par excellence.

Поглавље о Елијановим писмима (pp. 308—321) је, с друге стране, незнатније. Елијан, како тврди Патриша Росенмејер, настоји да се изједначи са својим колегом епистолографом Алкифроном, али безуспјешно.

Коначно, поглавље о Филострату и његовим писмима (pp. 322—338) показује да су ова љубавна писма у блиској вези са софистицираном проницљивошћу свог аутора. Ако се присјетимо старог топоса да (написана) ријеч осликава човјекову душу, можемо да закључимо да Филострат има душу софисте и да је заиста продукт свог друштва. Његов софизам води ка томе да се чини „да је Филострат разапет између захтјева епистоларне теорије и свог властитог инстинкта за реторику дијалога (rhetoric of dialogue), драму и encomium." (p. 337) Патриша Росенмејер на крају ове своје анализе указује да се Филострат појављује као паметан манирист, чији експерименти са епистоларном формом и конвенцијама ипак прије штете него што обогаћују његово литерарно искуство.

На крају треба да признамо да је ова књига Патрише Росенмејер веома смјела студија која заокупља пажњу јер обухвата углавном ново поље истраживања. Мада је у овој књизи дуга епистоларна традиција у грчкој књижевности добро покривена, многима би се можда могла наметнути примједба да је важан дио грчке епистолографије у овој студији занемарен, а то су Платонова писма. Међутим, Патриша Росенмејер претпостављајући ову могућу примједбу читалаца унапријед се извињава у уводном дијелу због изостанка анализе не само Платонових писама него и огромног корпуса писама Св. отаца писаних на грчком језику и објашњава да се због немогућности да све уврсти у ову књигу одлучила ипак за мање позната и донекле занемарена епистолографска дјела грчког свијета.

Слободанка Пртија

UDC

ЕСТЕТИКА ДИЈАЛОГА ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА

(Endru Baruh Vahtel: *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma — Uloga pisca u Istočnoj Evropi*, sa engleskog preveo Ivan Radosavljević, Stubovi kulture, Beograd 2006)

Вишегодишњи пројекат Ендруа Баруха Вахтела (Andrew Baruch Wachtel), професора словенских језика и књижевности на Нортвестерн универзитету у Илиноису и аутора низа запажених студија пре свега из руске књижевности XIX и XX века, плод је обимног екипног теренског истраживања књижевне грађе у посткомунистичком периоду 12 земаља бившег источног блока и неких бивших југословенских република (Словенија, Хрватска, Србија). Уједно, ова студија отеловљује један сасвим оригиналан теоријско-интерпретативни модел, који је некако скрајнут у поднаслову књиге неутралног српског превода *Књижевност Источне Европе у доба постkомунизма*. Наиме, њен оригинални наслов на енглеском језику гласи „Remaining Relevant after Communism" (Остати важан после комунизма); стога у том светлу и поднаслов „Улога писца у Источној Европи" недвосмислено изоштрава не само методолошку позицију коју ће Вахтел током студије обли-

ковати из различитих, каткада укрштених, па и противречних перспектива, него и сам нуклеус смисла овако заснованог пројекта. Он, пак, читаоца упућује на битно измењену улогу писца у књижевности(ма) Источне Европе после деведесетих година протеклог века. То подразумева у првом реду другачије схватање саме књижевности и губљења њеног повлашћеног социјалног положаја и важности, у првом реду плуралне фрагментације која је нужно повезана и са глобалним економско-политичким, односно идеолошко-културолошким променама у овом делу света.

Због тога теоријска замисао Ендруа Вахтела почива на свеобједињујућем погледу из даљине истраживача који се ослања на обимне емпиријске статистичке податке из тржишне економије „књига и књижевности", затим даје историјско-политичку рекапитулацију проблема „књижевноцентричних" друштава Источне Европе, укључујући имаголошко поређење и контрастирање стереотипа Истока и Запада и критичку, идеолошку анализу дискурса, као и суптилна тумачења сложених наратолошких поступака и интертекстуалних релација појединих романа или песничких опуса. Ипак се унутар „илузије целине и целовитости" могу распознати системи разлика међу појединим књижевностима и њиховим културним и традицијским парадигмама, као и ауторова свест да говор о маргинализованом положају озбиљне књижевности треба надокнадити аналитичким промишљањем о разлозима такве ситуације. Али не зато што би наш аутор тако желео или што ликује над пропашћу Књижевности, него зато што жели да истражи дубље узроке оваквог њеног положаја. Ендру Вахтел је свестан да зарад *целине и синтетичности* приступа типолошки сличним процесима у књижевностима Источне Европе (око 20 земаља) нужно мора да запостави или недовољно испита ове феномене било на посебном (нека национална књижевност), било на појединачном нивоу (појединих писци и њихова појединачна дела). Превасходно русиста млађе генерације, Вахтел је несумњиво најкомпетентнији када је у питању савремена руска литература, док је озбиљнија пажња посвећена и чешкој и пољској, затим украјинској, румунској и мађарској литератури и, не на последњем месту, хрватској, словеначкој и српској књижевности.

Ако се сада вратимо оригиналном наслову књиге и њеном поднаслову, схватићемо да аутор настоји да открије унутрашњи механизам који је довео до тога да озбиљна књижевност у земљама Источне Европе изгуби значај који је имала готово сто педесет година. Приликом дефинисања појма Источне Европе Вахтел са доста научне обазривости али и несумњивом дозом екстравагиције предлаже једну, како он каже, културолошку дефиницију: то је онај део света где су озбиљна књижевност и они који је стварају одувек били прецењени. Зато се „књижевноцентрична" друштва — каква су према аутору, за разлику од западних друштава — преовлађивала на истоку Европе, и особито у словенском свету, у периоду од деведесетих година до данас суочавају са турбуленцијама и кризом не само када је у питању њихова геополитичка и економска ситуација (за Србе и неке друге народе са ових простора процес транзиције још увек мукотрпно траје). Овде је реч о измењеној, периферној позицији књижевности као и начинима (стратегијама) да се симболички културни капитал писаца остварен у комунистичком периоду претвори у различите положаје у политици, новинарству или у приватној сфери. Други аутори су наставили да пишу, прилагођавајући се потребама нове публике, укуса и тржишта, лавирајући између озбиљне и популарне (забавне и утилитарне књижевности), новинарства и издаваштва, критике и научно-академске позиције, односно експлицитно политичке каријере.

У првом поглављу своје монографије аутор даје историјат феномена писца/песника као романтичарског националног хероја који својим делом у извесном смислу заокружује и потврђује националну, језичку и државну идеју једног

народа. Друго поглавље, „1989—2000": крај златног доба", указује на крупне политичке и културне промене које су се десиле у државама Источне Европе после распада СССР и пада Берлинског зида, што се особито рефлектовало на културне ефекте посткомунистичке транзиције, док у погледу утицаја на књижевност „није било ни једног покушаја да се сагледају последице које је та транзиција имала по писце који су... чинили једну од најзначајнијих група елите под комунистичком влашћу" (стр. 57). Од трећег до осмог поглавља Вахтел управо на карактеристичним примерима описује и анализује шест основних стратегија којима су се многи писци послужили (свесно или не) да би „остали значајни": национализам, политика, интернационализам, новинарство, „књижевна транзитологија" и популарна књижевност. У том контексту, за српску књижевност је особито значајна и неистражена појава која би се могла окарактерисати као „*постати* значајан", што подразумева обрнут процес, односно прелазак из новинарства и публицистике било у популарну, било у озбиљну књижевност. Овај феномен се у првом реду везује за женску књижевност и досада је можда најмаркантнија појава овог периода код нас, гледано у целини (огроман књижевни успех новинарки попут М. Бобић-Мојсиловић, В. Радусиновић, М. Ђурђевић, М. Митровић, публицисткиње И. Бјелице, однедавно С. Домазет, и у погледу продатог броја књига понајвише Љиљане Хабјановић-Ђуровић).

Од метафоричке, реторичко-литерарне опаске да су „већину источноевропских земаља у значајној мери измислили писци" (што опомиње и на имаголошку студију Весне Голдсворти *Измишљање Руританије. Империјализам маште*: Goldsworthy, Inventing Rhurithania, 2000), Вахтел се задржава на једној формулацији која је већ ближа истини, а то је да је књиженост у земљама Источне Европе „често стварала нове идентитете и нову друштвену и политичку стварност" (стр. 20). То се претежно везује за Фихтеово и Хердерово утемељење специфично националне супстанце у језику, док се романтичарском песнику приписују атрибути централне будничке, ујединитељске и орфејске фигуре око којих се тада или касније изграђивао национални, државни и културни идентитет, иако под различитим условима (Прешерен у Словенији, Пушкин у Русији, Мицкијевич у Пољској, Шевченко у Украјини, Петефи у Мађарској, Еминеску у Румунији, Вук Караџић, Његош и Змај у Србији и Црној Гори). Вахтел сматра да је источноевропски модел најближи Гетеовом типу националног песника. Но, без обзира на неспорно исходиште источноевропских писаца у романтичарским идентитетима с обзиром на њихову доцнију канонизацију током XX века и особито у епоси комунизма, не треба сметнути с ума и Гетеово упозорење да је управо романтичарска идеологија довела до бујања национализма и националистичког поимања књижевности, што је свакако било у супротности са његовим универзалним појмом *Weltliteratur*. Данас, међутим, Гетеово наслеђе практично не постоји у немачкој литератури и особито у поезији, у смислу дугорочног губитка „важности" или друштвене улоге писца, што није сасвим нестало из култура источноевропских земаља.

Комунистичке власти у Совјетском Савезу, али и другде, оснажиле су ову позицију песника као метонимије за национални колектив. Ти аутори су тиме, у промењеним друштвено-политичким околностима, постали претече тзв. државних или режимских писаца чији се култ пажљиво неговао. Идеологија комунистичких држава, према Вахтелу, била је начелно окренута „класицима", а против популарне или масовне културе која се неговала на Западу. Књижевноцентрични систем „управе" био је централизован преко удружења писаца, а држава је била главни „спонзор" њихове делатности као и елитног економског и социјалног положаја у друштву, у првом реду због убеђења које је делила и прилично неиздиференцирана публика. То је почивало на уверењу да они саопштавају неке важне

истине о друштву, представљају савест нације, без обзира да ли је реч о тзв. режимским или дисидентским писцима. Јер и једни и други су најпре почињали у окриљу власти, с тим што су ови други — пошто су дошли у сукоб са њом (попут Хавела, Солжењицина, Кундере, Ружевича, Милоша, Шимборске, Лимонова, а код нас Д. Михајловића, Киша, Пекића, Г. Ђога, или рецимо В. Зупана у Словенији), неки од њих постајали изузетно цењени и тражени на Западу, највише због свог интригантног политичко-културолошког положаја.

У другом поглављу Вахтел се углавном позабавио статистичким приказом краха „књижевне економије" каква је владала у комунистичком уређењу и падом интересовања западних издавача за писцима из Источне Европе, али и самим структуралним променама на нивоу тиража објављених књига по жанровима, часописима, преводима, према броју књижевних удружења, награда, висине хонорара итд. У свим земљама — укључујући и бивше југословенске републике са делимичним изузетком Словеније — констатован је драстичан пад тиража и куповне моћи читалаца, али и повећан број нових издавача, објављених наслова и награда, што је у складу са захтевима новог „књижевног тржишта" које се сада очигледно раслојило. Један од основних проблема је и сама дистрибуција књига која је на просторима република бивше Југославије, особито на њеном штокавском подручју, веома лоша. Вахтел у наставку своје студије пажљиво анализира поменутих шест стратегија којима су прибегли писци да би поново стекли важност и популарност не само у својој земљи, него и на Западу.

Тако се у трећем поглављу, „Писци и политика: тријумф, трагедија и фарса", на примерима тројице значајних источноевропских аутора, Хавела, Добрице Ћосића и Е. Лимонова, истражује амбивалентан однос између њиховог књижевног и политичког ангажмана. Висока видљивост писаца у политичком животу посткомунистичке епохе Источне Европе (поред ове тројице Вахтел помиње и Ленарта Мерија, Арпада Генца, Рудолфа Шустера, Корнелиу-Вадима Тудора, Иштвана Чурку, Радована Караџића). Ми бисмо могли додати још неке са бившег југословенског простора и из Србије: Димитрија Рупела, Вука Драшковића, као и низ српских писаца који су се обрели на положајима амбасадора, рецимо Светислава Басару, Виду Огњеновић, Душана Ковачевића, Драгана Великића, Предрага Чудића, Милисава Савића, а и садашњи хрватски премијер Иво Санадер активно се бавио књижевном критиком, антологичарским и преводилачким радом. Занимљива је поставка да су поменута тројица писаца у политичком деловању у много чему рекапитулирали и поновили судбине својих књижевних, романескних, драмских или песничких јунака. Идентификација између литературе и живота, односно његове специфичне сфере деловања каква је политика, иначе карактеристична за романтизам, али и обрнут процес естетизације одређених идеолошких дискурса, чија се веза са литерарним у ужем смислу речи тешко може до краја истумачити — намеће као једно од провокативних проблемских чворишта приликом ауторовог тумачења књижевних опуса Хавела, Ћосића и Лимонова, као и њиховог доцнијег (не)успешног понашања као политичара (тријумф и трагикомедија, трагедија и фарса).

„Трансфер" писаца ка различито схваћеном национализму и у неким случајевима шовинизму понегде се нужно преклапа и са претходном стратегијом, али свакако представља један од најдоминантнијих и најприсутнијих модела задржавања књижевне релеванције. Вахтел даје и једну од дефиниција како је појам националистичке књижевности најчешће тумачен током историје у овом региону, па тврди да је „то оно дело које покушава да прожме своје читаоце... осећањем припадности нацији која се описује у тексту" (стр. 124). Ова дефиниција нема нужно негативне конотације, а у већини комунистичких држава посебно од осамдесетих година, ствара се низ овако надахнутих дела. Занимљиво је да се у

том контексту помиње и Данило Киш као пример „нешовинистичке националистичке књижевности", те његов покушај да се дефинише суштина југословенске нације, као и да то искуство повеже са искуствима других из региона, што је и данас остало извесно Кишово „постјугословенско" наслеђе у делима разних писаца, о чему је Вахтел у једној својој студији такође писао. Добар пример шовинистичког дискурса је и поезија Адријана Паунескуа или мађарског романописца Иштвана Чурке, а по својим идеолошким стереотипима и радикалном историјском ревизионизму издвојен је и хрватски прозаиста Иван Аралица и његов роман *Четвороред* (1996).

У српској књижевности аутор помиње Вука Драшковића, Данка Поповића и Слободана Селенића, који су у својим романима обрађивали теме међуетничког насиља у последњој деценији постојања заједничке југословенске државе. Када је реч о Селенићу и његовом сложеном роману *Timor Mortis* (1989), потребна је мера опреза у погледу ауторове оцене да се детаљни описи хрватских суровости према Србима током Другог светског рата „...представљају као илогичка историјска мржња карактеристична за Хрвате уопште..." (стр. 134). За разлику од Драшковићевог и Поповићевог романа у којима је наративна структура текста комплементарна њиховој непроблематизованој идеологији, код Селенића — као и у другим његовим романима (вид. *Пријатеље*, *Очеве и оце*, *Убиство с предумишљајем*, *Малајско лудило*) — приповедач у првом лицу се јавља као посредник прича различитих, водећих јунака у роману, те стога на почетку и саопштава читаоцу да ће све те приче у његовом виђењу функционисати као „објективне истине". Дакле, „историјски анимозитет" Хрвата према Србима (иако би се могло рећи и обрнуто) није нешто што одређује приповедни хоризонт романа нити идеологију самог Селенића, него је то једна од могућих „истина" или прича, које квазиаутобиографски наратор слуша од тадашњих избеглица из НДХ. С друге стране, примери украјинске списатељице Оксане Забушко и руског писца Александра Проханова показују каква се веза може успоставити између национализма и феминизма (роман *Теренска истраживања украјинског секса*), односно месијанства и носталгије за моћном Русијом (*Господин Хексоген*). Оба се јављају на позадини отпора према губљењу националног и литерарног идентитета пред експанзијом евроамеричких културних парадигми.

Опција коју Ендру Вахтел означава као „Нови интернационализам у источноевропској књижевности" односи се на оне ауторе који, како каже аутор, верују да је „могућа глобализација с људским лицем, таква која ће увећати оно што њихове културе имају да понуде, а неће их прогутати и уништити" (стр. 146). То писцима омогућава да своју независну источноевропску перспективу обогате и оплоде оним страним, другим западноевропским или америчким погледом на свет, као и у обрнутом смеру, што омогућава не само ново искуство тог другог, него и другачије разумевање домаћег и завичајног у ужем смислу речи. Овде Вахтел даје веома убедљиве анализе поезије румунске песникиње Лилиане Урсу, романа француско-руског писца Андреја Макина, словеначког прозаисте Драга Јанчара и у естетском смислу најуспелијег дела ове врсте, романа Давида Албахарија (*Снежни човек*, *Мамац* и *Светски путник*). Код поменутих аутора долази до синтезе националне и Западне културе на личном ауторском односно фикционалном плану, при чему се између њих успоставља однос допуне, а не супериорности или потцењивања, било у ком правцу.

Једно од најзанимљивијих поглавља је оно где се разматра „новинарска" стратегија источноевропских писаца. Између осталог и зато што је статус новинара у односу на исти у америчком и западноевропском културном простору у нашем региону био знатно обезвређен. Једна од константи посткомунистичког периода је велик број независних дневних новина и недељника, што је отварало

простор за изражавање слободног критичког мишљења, а остваривало се у различитим жанровским формама публицистике: као репортажа, фељтон, есеј, колумна, путопис, писмо, дневник... Поједини аутори и ауторке су, поред писања озбиљне књижевности (махом романа), испословали на Западу своју позицију као својеврсни есејисти или коментатори културолошких и нових политичких феномена своје земље и оне за коју пишу (случај Татјане Толстој, Славенке Драгулић или Дубравке Угрешић), пласирајући пожељне стереотипе са обе стране. То Вахтел заиста сјајно и помало „лукаво" показује управо на примерима Толстојеве и Угрешићке. Особито скреће пажњу на њихову двосмерну игру на релацији Америка—Русија, односно Европа. Други видови новинарског трансфера у позитивном смислу такође су занимљиви: случај Виталија Шенталинског, просечног песника који се прославио чланцима о досијеима КГБ-а и прогањаним совјетским писцима. Пољска списатељица и феминисткиња Кинга Дуњин, и поред својих романа, постала је изузетно читана захваљујући храбрим и духовитим феминистичким колумнама у женском недељном додатку *Gazeta Wyborcza*. Ово се поглавље завршава осртом на двојицу писаца као уредника екстремно националистичких и антисемистских листова, а реч је о већ поменутима Едуарду Лимонову и Румуну Корнелиу-Вадиму Тудору.

У „Отвореном суочавању с транзицијом" разматрају се специфични примери књижевне праксе у којима се писац преко својих јунака суочава са сложеним проблемима измењене стварности творећи дела високе књижевности. То се односи на руског писца Владимира Макањина и његов роман *Андерґраунд, или: Јунак нашеґ доба* (1998) и знатно млађег чешког прозаисту Јакима Топола (роман *Сестра*, 1994). Вахтел пажљиво анализира њихову калеидоскопску, готово пикарску структуру, док на нивоу стила примећује знатне разлике. Макањинов наратор се везује за руску реалистичку класичну литературу (Љермонтов, Гоголь, Достојевски), без чијег се познавања овај роман практично не може разумети. С друге стране, Тополова нарација подсећа на стил Џека Керуака и асоцијативну игру тока свести и сна, да би попут нашег Владимира Тасића у роману *Опроштајни дар* (2000) поентирао вишезначним исказом који упућује на илузије љубави, писања, даровања, времена и новог културног идентитета.

„Уживање у популарној литератури" такође спада међу појаве изразито артикулисане и подржане у посткомунистичком периоду источноевропских земаља, јер су настале под утицајем ових жанрова особито у англоамеричкој литератури (кримићи, трилери, хорори, љубићи и мелодраме, научна фантастика и сл.). У комунистичком периоду таква се литература третирала као тривијална, јер није одговарала вредносном систему таквих друштава. Ове ниске жанрове искористиће креативно поједини писци као модел својих дела. Ипак, морамо приметити да се већ од осамдесетих година дела која пишу Стивен Кинг, Роберт Ладлам или Џон Ле Каре преводе и у Хрватској и у Србији, те да је већ моја генерација (тада тек на студијама) била добро упозната са изазовима оваквог типа литературе. Вахтел даље анализује примере вртоглавог успеха криминалистичких романа Рускиње Александре Марињине заснованих на совјетским темама и заплетима супериорне А. Каменске, аналитичарке у главном штабу московске полиције, затим љубавне меланхолничне романе Кундериног типа чешког писца Михаила Вивега, као и код нас веома читаног и превођеног Бориса Акуњина — творца савременог руског детективског романа. С друге стране, Пољак Анджеј Сапковски пример је аутора квалитетне фантастичке прозе која у српској књижевности може имати пандан у делима веома превођеног аутора Зорана Живковића.

Уколико драгоцену студију Ендру-Баруха Вахтела превасходно схватимо у њеном релационом, компаративном смислу — макар нам се понегде неке формулације или дистинкције могу учинити помало изнуђене или манихејске — то

је управо због ауторове намере да пружи кохерентан теоријски пресек кључних књижевних промена и улоге писаца у друштвено измењеним условима источноевропских земаља посткомунистичког периода. Она даје вишеструке могућности за даља, партикуларна истраживања у том правцу: и када је реч о осетљивим питањима литературе и идеологије преко којих се затим нужно преламају и непромењивост, односно демонтажа културолошких стереотипа између Истока и Запада, али и када се питамо шта се то дешава са литературом као уметношћу краја прошлог века. Јер ако се може говорити о великој кризи естетике савременог доба (М. Перниола: *Естетика двадесетог века*, 2005) и њеном утемељењу у ономе што је везано за афективну, ирационалну страну бића и појмове попут *разлике и другог*, имајући у виду индивидуалност и непоновљиву субјективност а не апстрактну колективност — тада ова књига представља хуманистички позив за бахтиновском естетиком *дијалога* између Запада и Истока, Истока и Запада.

Бојана Стојановић-Пантовић

UDC

МОДЕРНИЗАМ НА СВИТКУ

(*Lily Briscoe's Chinese Eyes: Bloomsbury, Modernism, and China*, University of South Carolina Press, 2003)

Студија Патрише Лоренс *Кинеске очи Лили Бриско: Блумзбери, модернизам и Кина* предочава разгранату мрежу интелектуалне размене Истока и Запада, прецизније Кине и Енглеске, у доба модернизма. У ту културну и историјску мрежу уплетене су најразноврсније нити интелектуалних интересовања, љубави, пријатељстава, чудноватих коинциденција, а ова слојевита прича добила је пре неколико година и свој комерцијални облик у роману *К. Умеће љубави* ауторке Хунг Јинг (роман је преведен и на српски).

До открића да су у Кини и у Енглеској деловале интелектуалне групе са сличним поетичким ставовима Патриша Лоренс, професорка књижевности на њујоршком Сити-колеџу, долази случајно. На први траг романсе Џулијана Бела и Линг Шухуа, кинеске песникиње, сликарке и калиграфкиње, наилази у Сотбијевом каталогу за 1991. годину. У њему су се под ставком 363 налазили преписка Линг Шухуа са Џулијеном Белом и писма Вирџиније Вулф, Ванесе Бели, Вите Саквил-Вест упућена кинеској уметници. У тренутку када почиње размотавање овог клупка Линг Шухуа је завршила свој девет деценија дуг животни пут, али је тек тада заправо примећена као „ново име у констелацији Блумзберија". Иза њега се крила прича о кинеском друштву *Младог месеца* чији су чланови били следбеници блумзберијевског естетизма на другом крају света.

Патриша Лоренс истиче да је пратећи историјски лик Џулијена Бела и књижевни лик Лили Бриско настојала да трасира покрете и везе између две књижевне заједнице у Енглеској и у Кини. При томе су, како истиче, „монолитни термини 'нација' и 'модернизам' представљени на такав начин да драматизују разлике; личне, културалне и естетске конверзације показују комплексност и вишестраност унутар ових категорија које су замрзнуте у нашем језику" (11).

Модерни књижевници у Кини — Лу Син, Ху Ши (теоретичар Покрета четвртог маја из 1919), Чен Јуен, историчар, књижевни уредник и критичар, имали су различиту репутацију, у зависности од политичких промена у Кини и начина

на који је модернизам сагледаван. Сам појам кинеског модернизма није монолитан. Поред шангајског покрета, постоји и пекиншки, који је више академски. Унутар њега препознатљива је тенденција јасне политичке и социјалне опредељености, коју најснажније оличава Лу Син, али и друга струја, мање заинтересована за политички а више за „чисто књижевни" ангажман, коју представља група *Млади месец*. Настала из пријатељства међу интелектуалцима од којих су многи студирали у Енглеској и Америци, ова група је средином двадесетих година прерасла у формалнију организацију коју је основао харизматични Су Џи Мо. Упркос истицању интересовања за естетички а не политички приступ, група није успела да се афирмише као политички неутрална. Њени чланови су сматрани елитистичким „џентлменима" (с погрдном конотацијом), повезани са енглеском културом, књижевношћу и филозофијом *уметности ради уметности*. Негативне квалификације су се кретале у распону од „буржоаски", „антикомунистички", преко „националистички", до „Блумзбери у Кини". Заправо, циљ ове групе био је да књижевност учини независном од политике у тренутку када се сматрало да она треба да служи нацији, и да, по угледу на енглеске интелектуалце, истакне дух „романтизма без марксизма", односно индивидуализам и побуну. Су Џи Мо је у есејима писаним раних двадесетих година, током боравка у Кембрицу и непосредно потом, често користио управо термин „романтичан" да би описао идеални спој живота и уметности и истакао значај субјективног доживљаја.

Колико је енглеска култура у том тренутку појединим кинеским интелектуалцима изгледала занимљива као противтежа нагласку на друштвено-политичком заједништву и пропагандизму, толико је другој страни Кина била привлачна и загонетна. Патриша Лоренс истиче да је у Енглеској интересовање за Кину било видљиво и у предметима за свакодневну употребу и да су трговци, путници, мисионари и уметници користили специфичне кинеске орнаменте али и сами стварали „конструкције Кине". Кина је за Британце двадесетих година прошлог века егзотична, мистериозна, страна, стара и нова истовремено. У том тренутку у Кини бораве многи значајни западни интелектуалци — Б. Расел, А. А. Ричардс, Џ. Л. Дикинсон, спремни да ову земљу виде на један нов начин. Средином тридесетих година у Кину стиже Мерџори Фрај, сестра сликара и ликовног критичара Роџера Фраја. На пропутовању се упознаје са Ченом Јуеном и његовом супругом Линг Шухуа, а нешто касније у Кину долази Џулијен Бел, сестрић Вирџиније Вулф, носећи, како Патриша Лоренс истиче, „Блумзбери у себи". Његова љубавна прича са Линг Шухуа у извесном смислу је део те посвећености естетицизму, јер у писмима мајци о кинеској уметници говори као о некоме „од нашег света".

Својим студентима у Вухану Џулијен је говорио и о роману В. Вулф *Ка светионику* (њен есеј *Сопствена соба* преведен је на кинески још 1930. године). Тиме стижемо и до наслова ове студије Патрише Лоренс. Повезујући импресионистички дух британског модернизма оличен у групи Блумзбери са кинеском естетиком и погледом на свет, она указује на то да потез, линија, гест, гег западног модернизма, треба да сугеришу несигурно, расцепљено, нестабилно биће модерног човека. Скица, недовршен портрет, апстракција (гђа Ремзи виђена „кинеским очима" Лили Бриско) делују готово као људски лик у пејзажу у кинеској уметности, лик који никада није у првом плану и никада (осим на сликама мртвих царева) нема директан поглед. Зато су очи Лили Бриско, а не кинеско лице Елизабете из романа *Госпођа Даловеј*, метафора сусрета Кине и Енглеске. Лили је уметница чији поглед транспонује пејзаж и ликове у њему, сликарка чији одлучујући потез на платну закључује роман *Ка светионику*. Друга могућа метафора повезаности Истока и Запада је један од најзанимљивијих материјалних трагова ове приче. Реч је о свитку пријатељства Линг Шухуа који повезује Блумзбери и

групу *Младоī месеца*. Тај свитак је још 1922—23. у Енглеску носио Су Џи Мо, а у њега су се временом уписали Дора Расел (супруга Бертранда Расела), Рабиндранат Тагоре и Вен Јидуо, водећи песник групе *Млади месец*, поред осталих. Свитак би могао да представља идеалну слику вишезначности дијалога Кине и Енглеске и значаја међукултурног модернизма који се, према Патриши Лоренс, сада очитује у постмодерном наслеђу В. Вулф — експерименталном писању и феминизму, политичкој свести Леонарда Вулфа, Форстеровом постколонијалном погледу и модернистичким тенденцијама групе *Млади месец*, сада све признатије у Кини.

Истраживање Патрише Лоренс као трагање за детаљима контакта кинеских и западних уметника на почетку 20. века емпиријски је утемељено, поткрепљено документима и повремено зачињено коментарима у духу актуелних или наново актуелизованих теорија. Ова повезивања драгоцених и по себи занимљивих чињеница са теоријским приступима од Бахтина до Фукоа и Џудит Батлер, на пример, у ствари су најслабија места ове књиге. Лоренсова не успева да створи уједначен теоријски оквир можда и због тога што је материјал веома разноврстан и толико инспиративан да је непотребно (или прерано) уопштавати га. Позивање на многобројне и разнородне теорије понекад ствара утисак пуке декорације и некохерентности, а понекад гурања у Прокрустову постељу западне мисли. У књизи која модернизам представља као заиста интернационални покрет то је свакако непотребан и нежељен ефекат.

Биљана Дојчиновић-Нешић

UDC

ПРЕД ИЗАЗОВИМА КОМПАРАТИСТИКЕ

(Јован Попов, *Читања неизвесности. Оīледи из компаратистике*, Матица српска, Нови Сад 2006)

Сусрет са књигом Јована Попова *Читања неизвесности. Оīледи из компаратистике* омогућава нам да, имајући у виду и претходне две књиге овог аутора, *Ослобођени читалац* (Матица српска, Нови Сад 1993) и *Класицистичка поетика романа* (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2001), сагледамо целину његових досадашњих теоријских и компаратистичких интересовања и постигнућа. Уочићемо, пре свега, да се у концепцији сваке од књига издвајају два пола ауторских истраживања: теорија и интерпретација. Док је, међутим, у прве две књиге акценат несумњиво на теорији, Јован Попов се у *Читањима неизвесности* посветио интерпретацији и упоредним читањима дêла која окупља у својим полицентричним огледима.

Да би стигао до данашњих *Читања неизвесности*, Јован Попов је, најпре, у књизи *Ослобођени читалац* испитивао *неизвесности читања*. Истраживао је проблематику својствену феноменологији рецепције и читалачкој пракси. У теоријском делу студије разматрао је текстове оних теоретичара који су у тој области остварили најзначајнији утицај: Романа Ингардена, Волфганга Изера, Ролана Барта, Умберта Ека, Мајкла Рифатера, Стенлија Фиша, Нормана Холанда и Дејвида Блича, док је интерпретативни део студије посветио једном енигматичном постмодерном роману, *Бледој ватри* Владимира Набокова. Сваки од теоријских огледа би се, са своје прецизности и сажетости, могао сматрати и поузданом енциклопедијском одредницом за поменуте ауторе и њихове теорије, док је у ду-

жем тексту о *Бледој ватри* Јован Попов испитао постојеће интерпретативне одговоре на роман који су називали „шаховским проблемом", да би, на крају, понудио и сопствено решење енигме, произашло из активно-узвратног, ауторски обележеног, дијалога с Набоковљевим текстом, с једне стране, и са Набоковљевим читаоцима, тумачима и критичарима, с друге.

У студији *Класицистичка поетика романа* акценат је такође на теорији, тачније на поетици, и то на поетици романа у периоду у којем је доминантан жанр драма а не роман и у којем управо драму а не роман прати одговарајуће теоријско промишљање. Већ само опредељење за једну од најмање осветљених области теоријске мисли о књижевности, и у оквирима романистике и у оквирима компаратистике, сведочи о спремности Јована Попова да се упусти у специјалистичко истраживање, које тражи велику посвећеност, а не може рачунати на широку рецепцију. Тиме је, међутим, нашој средини подарио студију која би и у културама са већом продукцијом специјалистичких знања морала бити схваћена као значајно књижевно-историјско и књижевно-теоријско постигнуће. Ова књига је сложена и амбициозно конципирана. У исто време је, и структурно и методолошки гледано, јасна и прегледна. Прве две целине доносе компаратистички испитане поставке поетике класицизма и теорије романа у XVII веку у свим европским књижевностима у којима се класицизам и роман појављују као релевантна питања. Пажња се, потом, постепено усмерава најпре ка претклasicистичком роману и теорији романа у Француској XVII века, а онда и ка уобличавању класицистичког романа и његове поетике. Премда доминира теоријска проблематика испитана из компаратистичке перспективе, са јасно диференцираним знањима о свим посебностима и нијансама различитих традиција, круну *Класицистичке поетике романа* представља поглавље посвећено тумачењу романа *Принцеза де Клев* госпође де Лафајет. У њему Јован Попов живо и креативно комуницира како са текстом списатељице из седамнаестог века, тако и са историјом рецепције овог романа, која је била контроверзна и обележена полемикама. Имајући у виду *Класицистичку поетику романа*, заједно са преводима Расинове *Ифиген*ије (Рад, Београд 1998) и Корнејевих драма *Комична илузија* (Stylos, Нови Сад 2003) и *Сид* (Stylos, Нови Сад 2005), праћених поговором, односно предговорима, француски, а потом и европски класицизам могли бисмо издвојити као специјалистичко упориште Јована Попова. То, међутим, разуме се, није све.

Сви досад поменути текстови, посвећени теоријским проблемима и делима из различитих традиција и различитих епоха, убедљиво говоре да се њихов аутор профилисао као компаратиста, а књига која је пред нама доноси и теоријско промишљање те позиције. Занимљиво је, међутим, и не сасвим уобичајено, да она, поред теоријског промишљања, у Уводу садржи и једно биографско осврташе аутора на сопствене „године учења", „године путовања" и године тражења угла из којег би проговорио о књижевним текстовима који за њега у настави књижевности, у науци о књижевности и у есејистици представљају позив на херменеутички дијалог. У том трагању Јован Попов полази од основног питања: „Чиме се, заправо, бави стручњак за општу књижевност или компаратиста?" (стр. 11) и, видевши себе *nel mezzo del cammin*, на пола свога професионалног пута, настоји да покаже како он, у овом тренутку, разуме бављење општом и компаративном књижевношћу.

Компаратистика подразумева проучавање општих, наднационалних књижевних феномена и упоредно читање дела која припадају различитим традицијама, написаних, разуме се, на различитим језицима. Из тога већ произлазе једно од кључних питања ове књиге и један, али само један, од узрока *неизвесности* из наслова. Будући да компаратиста не може познавати све језике проучаваних дела, а ни оне које познаје не може све познавати подједнако добро, увек ће се,

мање или више, сусретати са проблемом превођења, читања превода, тумачења студентима, или *са* студентима, текстова у преводу. Томе су посвећена прва два, теоријска, поглавља књиге. Компаратиста, каже затим Попов, увек помало залази на „туђ терен", било да се бави традицијама које би, идеално посматрано, стручњаци за одговарајуће језике и књижевности требало да познају боље од компаратисте, било да се бави такозваном „билатералном" компаратистиком и упоредо проучава појаве у сопственој и некој страној књижевној традицији, где ће га као „ривали" дочекати стручњаци за матичну националну књижевност и језик.

Ни теоријски оријентисан стручњак за општу књижевност, који се не мора непосредно бавити конкретним аналитичким читањима дêла у оригиналу, нема област проучавања коју би могао описати као искључиво своју, будући да теорија књижевности подразумева разна интердисциплинарна преплитања са лингвистиком, филозофијом, историјом идеја, психологијом, друштвеном теоријом и свим дугим хуманистичким областима. Као проблем се, потом, појављује и положај стручњака формираних на катедрама за општу и компаративну књижевност на којима не доминира један теоријски приступ књижевности, него се акценат ставља на упознавање, а потом и познавање, многобројних теоријских и методолошких позиција. Имајући све ово у виду, Јован Попов долази до методолошког усмерења које назива „академским еклектицизмом". Као пример аутора који би, *par excellence*, представљао тај приступ наводи Сретена Марића, а онда закључује да би се тако могао описати и његов сопствени, не претерано обавезујући, методолошки оквир, који је, пак, услед могућности комбиновања различитих приступа, веома подстицајан.

Јован Попов је спреман да призна велику привржености „унутрашњем проучавању књижевног дела" и известан „методолошки конзервативизам", али и да, у складу са „академским еклектицизмом", начелно прихвати такозване нове приступе књижевности. Могло би се, међутим, приметити да би се, управо захваљујући „академском еклектицизму", очекивала мало већа начелна отвореност за постструктурализам, под којим именом нису нужно окупљени само „тенденциозни" приступи, који, како каже Попов, увек имају неки идеолошки или политички предзнак. Аутор је спреман да те мане делимично ослободи само *нови историзам*. Постструктурализам, међутим, започиње једном, заправо, прилично ако не и сасвим аполитичном, деконструкцијом, која се остварује, неки би рекли и исцрпљује, у лудичком хиперформализму и хиперестетизму, па је стога, у крајњем исходу, ближа „унутрашњем приступу" *нове критике* него, рецимо, *новом историзму*. Подразумева, такође, и психоаналитичка читања књижевности, која понекад остварају запањујуће узбудљиве, политички демистификујуће, нове погледе на стара дела, управо стога што ишчитавају и она значења која дело на први поглед крије, која се остварују мимо примарних и очигледних смисаоних интенција. Постструктурализам, је, најуопштеније говорећи, у својим разним варијететима, развио могућности „херменеутике сумње", интерпретативне неповерљивости, што, у крајњој линији, представља последицу зрачења три велика опуса, Марксовог, Фројдовог и Ничеовог, који су довели до дубинских резова у европском схватању хуманитета, а онда и уметности и мишљења о уметности. Теоријске и методолошке претпоставке ових приступа не би нужно допринеле квалитету интерпретација развијених у књизи Јована Попова, текстови се савршено држе баш овако како су постављени, али је начелна отвореност могла бити мало шире одређена, управо „академског еклектицизма" ради.

Прва целина књиге, сачињена од два огледа, садржи расправу која се бави методолошким питањима компаратистике, теорије превођења и теорије интерпретације, али се мора нагласити да она има много шире импликације и да по-

креће веома важна питања за једну културу. Оба огледа, наиме, испитују проблеме превођења књижевности, својства верности и прецизности превода, питање статуса преведеног текста у реципијентској култури. Француски филозоф Пол Рикер (Paul Ricoeur), који се у својим најпознијим огледима, објављеним 2004. године, на рубовима свог огромног полихисторског опуса посвећеног различитим видовима симболичког посредовања смисла, бавио и филозофијом превођења, каже: „Чини ми се, заправо, да превођење не доноси само интелектуални рад — теоријски и практични — него и један етички проблем. Довести читаоца писцу, довести писца читаоцу, уз ризик служења и издаје два господара; то значи упражњавати оно што волим да зовем *језичким гостопримством*".[1] Позни Рикер, којем, иначе, нису били својствени литерарни пасажи, говори готово као песник. У преводилачком посредовању збиља има језичког гостопримства, али и гостопримство може, понекад, испасти неспретно; иако срдачно, уме да буде пуно мање или више наивног, понекад и неуког, ентузијазма. И Јован Попов се бави тим питањима. Материјалне грешке у преводу садрже у себи проблем истовременог служења и издаје оба господара, погрешно посредовање смисла не води ка успешној, жељеној комуникацији, ма колико пуној неизвесности, и изазова, него ка — неспоразумима. Отуда цела једна култура може, на пример, имати проблем са разумевањем *Епа о Гилгамешу* и Попов то сјајно анализира, показујући како се древни јунак, владар и трагалац за травом бесмртности, човек запитан над тајнама живота и смрти, нашем читаоцу, у зависности од превода, указује или као трагични усамљеник или као подозриви тиранин. Када је о *Епу о Гилгамешу* реч, ситуација је посебно компликована јер је сумерско-акадски еп у нашој култури превођен са немачког и руског — превођени су, дакле, преводи — али је Јован Попов, у првом огледу, „Општа књижевност и проблем превода", дао и низ других примера који показују како погрешан превод са језика оригинала утиче на интерпретацију и разумевање смисла. Ситуација је, међутим, како време одмиче, све алармантнија, а критиком превода се мало ко бави.[2] Критике превода, у области књижевности и књижевне теорије, нажалост — нема. Јовану Попову припада заслуга што је то у овој књизи јасно рекао, а на нама је да се озбиљно замислимо над тим проблемом.

Остала четири поглавља представљају „примењену" компаратистику на делу: аутор се креће кроз разне епохе и традиције обједињујући их око проблема које бира за теме својих огледа. У контексту грчке античке драме, у оквиру опуса сва три трагичара и комедиографа Аристофана, испитује проблем преласка, „транзиције", из Есхиловог, и Софокловог, такозваног херојског доба, у Еврипидово и Аристофаново — софистичко, иронично, рационалистичко. Потом се усредсређује на унутрашњи проблем другог, познијег доба — на дубинско, континуирано, противречно, притајено и узнемирујуће присуство архајског, трагичко-оргијастичко-матријархалног, које претходи стабилности и ригидности херојског патријархата, али се налази запретано и у позадини гипке софистике, њене рационалности, интелекта који се хоће видети као упориште људскости, а који је увек угрожен од стране архајског и анималног у људском бићу. То је Еврипидова

---

[1] Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004, стр. 42—3. Прев. ЗБН.

[2] Има, срећом, и светлих изузетака. Ваља истаћи да се један такав изузетак, вредан помена, појавио у годишњаку Музиколошког института САНУ *Музикологија* за 2005. годину. Александар Васић је, у тексту „Савремена музичка историографија и проблеми методолошког приступа", стр. 347—389, са прецизним филолошким и музиколошким знањима и аргументима анализирао превод *Оксфордске историје музике* (књ. II—III) Џералда Абрахама (Clio, Београд 2002—2004), написавши узбудљив текст, који се чита као детективска прича, а притом елегантно и немилосрдно указује на преводилачке, премда, истина, и на ауторске, пропусте.

Медеја, то су његове *Бакханткиње*, то је Аристофанова *Лизистрата*, поводом којих Јован Попов, формирајући још једно проблемско средиште, у расправу уводи проблем фемининог и питање „феминизма" *avant la lettre*. У померању фокуса огледа се полицентрична структура овог огледа. Јован Попов пише са становишта једне традиционалне, либерално-хуманистичке отворености, а без укључивања у расправу феминистичке или психоаналитичке теорије, али је, мора се признати, проблематизовао теме које би проблематизовале и феминистичке критичарке. Он тумачи Медејину освету повређене жене, странкиње и чаробнице, која је много тога жртвовала за Јасона, за којег се испоставља да је прорачунати животни каријериста; испитује феминино-оргијастично препуштање неконтролисаном заносу дионизијске мистерије у *Бакханткињама*; коментарише феминино--пацифистичко-еротично-досетљиво манипулисање путем измицања и подстицања жудње у *Лизистрати*. Условно схваћено „маскулино" и „патријархално" код аутора проговара само у завршном коментару: „Покрет за женска права природно тежи за ослобађањем жена, али шта када се тај циљ постигне. Уколико покрет не прогласи задовољство постигнутим и тиме се фактички распусти, преостаје му једино наставак борбе за нови циљ, макар он и не био јавно прокламован — доминацију" (стр. 117). И феминизама има разних, али највећи број њих не види ствари тако једноставно, што доказује чак и претходна аргументација самог аутора, о античким, ако се тако може рећи, прото-феминистичким становиштима. Феминино, у својој сложености, измиче бинарним опозицијама, па дакле и опозицији доминација/подређеност; када барата речима, често се креће ка граници неизрецивог, измиче поједностављивањима симболичког поретка, неухватљиво је и флуидно, али може да се појави и као архајски моћно и застрашујуће, као у *Медеји* и *Бакханткињама*. У сваком случају, сувише је сложено да би тежило једној тако једнозначној позицији као што је — доминација. Феминино се, напротив, остварује у томе да буде нека врста перманентног изазова за стабилност „мушког" симболичког поретка, да буде иронично, да буде „перманентна парабаза".

Поменути оглед о античкој драми и следећи, о Корнејевом *Сиду* и *Бановић Страхињи* Борислава Михајловића Михиза, имају своје поетичко и своје политичко проблемско језгро, а у оквиру политичког, или поред њега, разматрају се и питања која се тичу односа међу половима. Поетичка расправа у огледу „Барокна и модерна трагикомедија: Корнејев *Сид* и Михизов *Бановић Страхиња*" посвећена је статусу и својствима трагикомедије у класицизму и у модерној драматургији. Велик део огледа бави се формалним одређењем трагикомедије, али није реч само о питању формалног споја озбиљних и трагичних догађаја, неразрешивих спољашњих и унутрашњих сукоба, што, уобичајено, представљају садржај трагедије, и такозваног срећног завршетка, који је својствен комедији, него је ту и питање *дубинских амбивалентности* светова Корнејеве и Михизове драме, транспонованих у књижевни облик трагикомедије. И овде се као друго проблемско језгро појављује транзиција из једног политичког стања у друго, трансформација монархије у *Сиду* — од средњевековног витешког статуса краља као првог међу једнакима, ка апсолутистичкој моћи — и сва сложеност противречних односа у српској средњевековној држави Лазара Хребељановића, виђена из једне демистификујуће, демитологизујуће савремене перспективе. Осим што су трагикомедије, ове драме су и историјске драме и баве се, као такве, питањима политике, оним што је *res publica*, интерес свих припадника једне заједнице. Обе драме садрже факторе усмеравања пажње својствене историјским драмама: ка хронолошкој равни која одговара описаним збивањима и ка сопственој савремености. Рецепција Јована Попова томе додаје и хронолошку раван свога читања политичко историјских неизвесности које су се показале као подстицајне и провокативне за

књижевно оликовање, а нашем аутору доносе, између осталог, и изазов аналогног промишљања актуелне савремености, које провејава кроз есеје окупљене у овој књизи.

Док се друга два огледа баве питањима политичких транзиција, последња два се баве питањима трансгресије, прекорачења, прелажења онтолошких и социјалних граница, превазилажења онога што је својствено просечној људској егзистенцији, најпре у сфери окултних знања, чему је посвећен оглед „Фигура чаробњака: људска, божанска, демонска", а потом у сфери љубави и еротизма, чему је посвећен оглед „Безнадежна љубав у два века француске књижевности".

У огледу „Фигура чаробњака" налазимо приступ који у многоме подсећа на огледе Стивена Гринблата и других представника *новог историзма*. Текст почиње антрополошким и културно-историјским уводом у проблематику схватања магије, вештица и чаробњака, демонских и вилинских чарања у седамнаестом веку у Енглеској и утапа се у књижевну анализу Шекспирове комедије *Сан летње ноћи*, а потом и трагикомедије *Бура*. Компаратистички се, затим, прелази на анализу Корнејеве драме *Комична илузија*. Протагонисти *Комичне илузије* и *Буре* су два чаробњака, два човека вична такозваној белој магији. Када се, након тога, компаратистички оквир још већма прошири, на низ фаустовских фигура, од Марлоуовог и Гетеовог *Фауста* до фаустовских или мефистофеловских мотива у Балзаковој *Шагринској кожи* и у Гогољевој причи *Портрет*, два такозвана „бела" мага наћи ће се супротстављени фаустовском знању и моћи. Неизвесност, или амбиваленцију, у средишту овог огледа представља, могло би се рећи, дуалност светле и тамне моћи знања, које су обе присутне у европском поимању субјекта знања, у настајању модерног индивидуализма. С једне стране су неоплатонистички бели маг Просперо, који се помирљиво одриче моћи на њеном врхунцу, одустаје, каже „нећу" и ломи свој чаробњачки штап, и Корнејев маг позоришта Алкандар, чија је моћ сразмерно мања и од друге врсте, а с друге стране се налазе све варијације Фауста, који знање и из њега произашлу моћ дугује уговору са Ђаволом, тежи ка имплементацији знања и моћи и није спреман да их се одрекне.

Оглед под насловом „Безнадежна љубав у два века француске књижевости" као да, сходно придеву из наслова, не оставља много наде за љубав, не само у два века француске књижевности, него уопште; као да из њега, у сфери размишљања о љубави, а поводом Корнејевог *Сида*, Расиновог драмског универзума, романескних светова госпође де Лафајет, Бенжамена Констана и Стендала, произлази један *антрополошки песимизам*. Љубав је или немогућа, такозвана „љубав-страст", чије евентуално остварење, покушај остварења или пут ка остварењу воде ка трагичном исходу, или је, пак, у конвенционалним браковима — нема, или се, чак и ако је брак исход романтичне љубави са препрекама, после извесног времена исцрпљује у баналностима свакодневне егзистенције. Јован Попов суверено анализира одабрана дела и нуди проницљиву аргументацију у оквирима у којима је одабрао да говори. За потребе своје расправе и њених закључака убедљиво је одабрао поједине поенте Денија де Ружмона и Ортеге и Гасета. Љубав се, међутим, у свим одабраним примерима посматра у социјалном контексту, у сфери социјалних обавеза и социјалне комбинаторике, почев од брака као друштвене институције која обезбеђује уређене односе у цивилизованим заједницама, и флерта или прељубе, који те односе угрожавају, у романима госпође де Лафајет, па све до ширих, политичких обавеза према заједници политички прominентних јунака Корнејевих и Расинових драма, или до инструментализације љубави у сврхе социјалне промоције, или социјалног хира, код Стендала. У већини тих случајева и љубав-страст и брачна љубав воде ка разним видовима трагике, безизлаза или пустоши.

Када се чинови љубави процењују са становишта утилитарног морала, оног морала који омогућава опстанак уређене заједнице, љубав, разуме се, губи и тешко је срочити нешто у њену одбрану, па отуда, чини се, произлази и овај песимизам Јована Попова. Може се, наравно, рећи да ни људи ни људска љубав не постоје у социјалном вакууму и да је отуда логично посматрати их у социјалном контексту. Истина је, међутим, да су и религије, хришћанска, али и друге, поготову у својим мистичким видовима, и многобројне филозофије љубави, и многобројни песници, стварали и створили тај вакуум, у којем се љубав у чистом стању, и као екстатични ерос, који је занос и жудња, и као љубав типа хришћанске *аґапе*, која је вишак, и преливање, давање, великодушност, у свом најчистијем виду, процењује мимо социјалних мерила и утилитарног морала, с оне стране људски процењивог добра и зла. Искуство љубави која није пуко прекорачење друштвених конвенција, него стање у којем се закорачи у неисказиву онтолошку другост, пролазно по својој природи, *ек-стасис*, другачије од уобичајене људске егзистенције, од онога што је *стасис* бивствовања, међутим, и када прође, храни биће, и штити га, чини га јачим и дубљим и бољим, и када мине, у браку или ван брака. Оно се, међутим, налази описано у другим опусима, расутим по разним временима и просторима, код Платона и неоплатоничара, код трубадура и Дантеа, код тако различитих песника као што су Лаза Костић, Рилке, Марина Цветајева... Писци којима се бави Јован Попов, напротив, воде ка песимистичним закључцима о љубави, којима се, додуше, може, бар начелно, супротставити уверење да и најмања способност да се воли, у било којем облику, друштвено санкционисаном или не, у некој мери, ипак, искупљује ругобу и зло света.

Шта рећи у закључку, по завршеном приказу огледа из компаратистике Јована Попова? Остаје, пре свега, утисак о развојној линији која произлази из претходних књига и сведочи о великом интелектуалном распону једног супериорног познаваоца књижевности, остаје утисак о методолошки и структурно јасно конципираној књизи, о остварењу испуњеном поузданим и прецизно диференцираним поетичким, књижевно-историјским и компаратистичким знањима, о огледима написаним ретко однегованим стилом. Ова књига, међутим, доноси и много више од тога — отворену, софистицирану, занимљиву, провокативну, ауторским гласом обележену и за даљи дијалог са истим књижевним делима у највећој мери подстицајну вештину *читања неизвесности*.

Зорица Бечановић-Николић

UDC

КАЗУО ТАНАКА
(1935—2007)

9. марта ове године у Токију је, у 71. години, преминуо велики познавалац наше средине и пријатељ, професор Казуо Танака. Био је врстан писац и преводилац, а бавио се и историјском науком.

Својим преводилачким и књижевним радом дао је огроман и драгоцен допринос ширењу српске културе у Јапану. Од младих студентских дана до последњег трена свога живота хтео је, а и успевао, да буде мост, како је говорио, између своје прве и друге домовине.

Добитник је Награде Његошеве задужбине и Награде Српског ПЕН центра за животно дело, као и Ордена Вука Караџића другог реда.

Казуо Танака је рођен 21. новембра 1935. у граду Бибаи на острву Хокаидо у Јапану. Године 1961. дипломирао је руску књижевност на Филолошком факултету Васеда универзитета у Токију. Од 1961. до 1968. боравио је у Југославији као стипендиста југословенске владе и проучавао историју византинске уметности под проф. др Светозаром Радојчићем и Гојком Суботићем. На Филозофском факултету у Београду слушао је предавања познатих професора из те области као што су Милош Ђурић и Дејан Медаковић. Док је био у Југославији упознао се са Ивом Андрићем, Мирославом Крлежом, Миодрагом Булатовићем и другим истакнутим књижевницима.

По повратку у Јапан почео је да се бави преводилачким и научно-истраживачким радом. Предавао је као наставник на универзитетима Цудађуку, Ћиба и Сока и објављивао научне радове из области књижевности и историје. Радио је и као уредник и саветник генералног директора издавачке куће Кобунша која је, по његовом избору и препоруци, издавала дела српских аутора као што су Иво Андрић, Миодраг Булатовић, академик Георгије Острогорски и др., као и више фотомонографија о Југославији.

Превео је на јапански, између осталог, *Јелена, жена које нема, Прозор, Разговор са Гојом, Госпођица, Писмо из 1920. године и друге приповетке* (*Ex ponto*, *Немири, Пут Алије Ђерзелеза, Змија, Жена на камену, Мост на Жепи* и др.), *На Дрини ћуприја* (Изводи) Ива Андрића, затим *Уста пуна земље* Бранимира Шћепановића, *Народне приповетке* Вука Ст. Караџића, *Ђурђев дан* Борисава Станковића, *Аутобиографија* Бранислава Ну-

шића, *Ако је веровати мојој баки* Десанке Максимовић и др. Превео је и песме Васка Попе, Миодрага Павловића и Србе Митровића. Године 1995. заједно са М. Сузукијем је превео и објавио фотомонографију *Хиландар* (Д. Медаковић, В. Ј. Ђурић и Д. Богдановић) као свој прилог осамстогодишњици древног српског манастира. У јуну 2003. године са Ц. Јамасакијем завршио је и објавио превод *Горског вијенца* П. П. Његоша, а готов рукопис превода *Луче микрокозма* истог аутора, још једног заједничког рада с Јамасакијем, чекао је на њега да напише Уводну студију.

Танака је, такође, један од коаутора више приручника за учење српског језика као што су *Мали речник српскохрватског језика са 1500 речи* и *Конверзација на јапанском и српскохрватском језику*. Био је члан одбора за израду *Великог српско-јапанског речника* (30.000 речи).

Танака је био веома надарен књижевник. Писао је и објављивао у јапанским часописима и новинама драгоцене есеје о културно-историјским догађајима овог поднебља, о писцима и песницима које је познавао, о утисцима са свог путовања по балканским земљама. Збирка његових есеја, која је управо сада у штампи под насловом *Балканска душа*, биће још један драгуљ у његовом књижевном опусу. Дуго се припремао да напише биографије Андрића и Његоша, које, на жалост, неће угледати светлост дана. Смрт га је прекинула у том настојању.

Подизање научног подмлатка је била стална преокупација проф. Танаке. Својим преданим радом са младим јапанским научницима и студентима успевао је да њихово интересовање усмери ка култури наше земље. С пажњом је пратио развој младе јапанолошке студије на Филолошком факултету у Београду. Поклонио је библиотеци јапанског и кинеског језика на Катедри оријенталистике велик број јапанских књига, пажљиво одабраних из своје личне библиотеке. За време санкција Уједињених нација, кад нам је и културна сарадња забрањена, са пријатељима је основао Награду Сакура за најбољег студента јапанског језика и књижевности и сваке године ју је додељивао студенту генерације којем је ускраћена стипендија јапанске владе. Све то показује с колико љубави се Танака опходио према младима, који су спремни да у потрази за новим сазнањима пређу преко моста који је упорно градио.

Хирошши Јамасаки-Вукелић