

Петар Милосављевић

ДРУГИ ТОК СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Петар Милосављевић

ИЗАБРАНА ДЕЛА

Приредили

Слободан Костић

Вера Милосављевић

Друго коло

Увод у србистику (2002, 2003)

Други ток српске књижевности

Поетика Момчила Настасијевића

Триптих о Лази Костићу

Реч и корелатив

Петар Милосављевић

ДРУГИ ТОК СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

„Мирослав“ – Београд
Књиготворница Логос – Грачаница
2012.

С А Д Р Ж А Ј

ДРУГИ ТОК СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Књижевнотеоријска мисао Вука Стефановића Карацића
Шафарик – најзначајније име наше гимназије
Књижевнотеоријска мисао Јована Суботића
Књижевнотеоријска мисао Ђорђа Малетића
Књижевнотеоријска мисао Јована Стерије Поповића
* *Историја српске књижевности* Стојана Новаковића
* Основи књижевнотеоријске мисли Лазе Костића
Филозофска мисао Лазе Костића
* Лаза Костић – схватање текста
* *Дубровачка књижевност* дум Ивана Стојановића
Књижевност и уметност у филозофији историје Божицара Кнеже-
вића
Књижевнотеоријска мисао Љубомира Недића
Књижевнотеоријска схватања Богдана Поповића
* *Историја српске и хрватске књижевности* Андре Гавриловића
* Књижевнотеоријска мисао Тихомира Остојића
* Књижевнотеоријска мисао Павла Поповића
* Историје српске књижевности Јована Скерлића
Књижевнотеоријска схватања Јована Скерлића
Књижевнотеоријска мисао Јована Дучића
* Љубомир Стојановић и обнова србистике
Симболи и сигнали Владике Николаја Велимировића
* Винаверове теме, Винаверови проблеми
* Исидорин есеј о Лази Костићу
Перо Слијепчевић
Перо Слијепчевић и образовање народа у новој држави

Истраживачки метод Анице Савић Ребац
Ерос и логос у схватању Анице Савић Ребац
Аница Савић- Ребац и предсократовска филозофија
Дефинисање непознатог (*Метафоре и алегорије* Михаила Петровића Аласа)
Источници и свет (*Са балканских источника* Милана Будимира)
Судбине српске књижевности (*Судбине и људи* Милана Кашанина)
* О другом издању књиге „Крађа српског језика“ Лаза М. Костића „Ситнице“ Младена Лесковца (Младен Лесковац: *Из српске књижевности*)
О Марићу
* Мирслав Пантић и србистика
Закони развитка уметности (*Време уметности* Драгутина Гостушког)
Дух паланке и српска књижевност (*Филозофија паланке* Радомира Константиновића)
Суштина и слојевитост књижевног дела (*Феноменолошки приступ књижевном делу* Зорана Константиновића)
Трансформација књижевник облика (Јован Христић: *Облици модерне књижевности*)
Открића Радивоја Пешића
* Књижевна свест српског народа и књижевна свест Јована Деретића
* Мисија Светозара Петровића

О текстовима које окупља ова књига
Белешке о текстовима у овој књизи
Регистар имена

НАПОМЕНА: Наслови означени звездицом представљају текстове чије је место, такође, у овој књизи. Из техничких разлога превасходно они су објављени или ће бити објављени у другим књигама мојих *Изабраних дела*. Њихово увршћивање у овај садржај треба читаоцу да омогући увид у целину и природу пројекта. Подаци о њима налазе се у *Белешкама* на крају књиге.

ДРУГИ ТОК
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО ВУКА СТ. КАРАЏИЋА

О књижевнотеоријским схватањима Вука Караџића мало је писано. У књизи Доротеа Кадах о почецима књижевне теорије код Срба (Dorothea Kadach, *Di Anfänge der literaturtheorie bei den Serben*, München, 1960) јединој која је до сада посвећена тој теми, Вук је поменут као значајан реализатор Хердерових идеја. Као први српски књижевни теоретичари представљени су, међутим, Ђорђе Малетић, Јован Суботић и Коста Руварац. Вуковим књижевнотеоријским погледима доста пажње је посветио Драгиша Живковић у књизи *Почеци српске књижевне критике*, (1957), у којој је Вука представио као првог српског књижевног критичара. То је је још више учинио Јован Деретић у предговору зборника текстова *Почеци српске књижевне критике* (Београд – Нови Сад, 1979). Деретић, иако се и сам у том тексту бави превасходно Вуком као књижевним критичарем, каже да је он „значајнији књижевни мислилац него што се сматра“ (стр. 27). А нешто касније додаје: „Његове теоријске изјаве о књижевности, нарочито оне које се тичу питања књижевног приказивања стварности, спадају међу највеће домете наше књижевне мисли уопште“.

Ваљда ни код једног другог нашег писца књижевнотеоријска схватања нису одиграла тако судбоносну улогу као код Вука. Народне песме и умотворине, које је скупљао и издавао и које су га прославиле, одмалена је носио у себи, али им није знао вредност. Сам је, у предговору својој првој *Пјеснарици* (1814), писао како их се у градском свету Карловаца и пред господином Мушицким стидео. Требало је, после пропасти српског устанка, да га судбина доведе у Беч и да му приреди сусрет са Копитарем, па да схвати и вредност песама које је понео из завичаја и свој историјски задатак.

Сусрет Копитара и Вука је познат и више пута описиван. О њему је и Вук дао значајне податке у тексту *Прави узрок и поче-*

так скупљања наших народнијех пјесама (1842). Вук, коме је тада било око 26 година, жељан науке, дошао је у Беч да склони главу и да се потврди. Копитар, пет година старији, а већ цензор за словенске књиге, више пута је покушавао да међу Србима нађе човека који би, као и он, следио Хердерове идеје. Млади Словенац, аустрослависта, чинио је то из убеђења и из политичких разлога. Сустрет Копитара и Вука је један од најкрупнијих догађаја у историји југословенских народа. И он се, као чин, може посматрати са много страна: политичке, психолошке, економске, филолошке итд. Може се посматрати и као прави књижевноисторијски чин. Требало је да неко Вуку отвори очи да види оно што тада није видео, као ни други Срби око њега: какво благо у себи носи и какво је благо још посејано у народу из којег је потекао. Све оно што је касније настало као последица Вуковог рада и рада његових настављача и следбеника, збило се у том чину, има основно порекло у њему. Да није тог чина било, сигурно би духовни, али и политички простор на нашем тлу изгледао другачије. Реч *теорија* на грчком значи: вид, виђење, контемплација. Вук је у у том сустрету са Копитарем *видео* нешто што дотле видео није, што ни његова околина за више деценија касније неће добро видети: нову, другачију могућност развоја српске књижевности од оне која је у том тренутку постојала.

Вук се није посебно бавио теоријским питањима, није написао ниједан чисто теоријски текст. У томе, делимично, и лежи објашњење што се његова теоријска мисао игнорише и запоставља. У Вуковим бројним текстовима, међутим, има исказа који су по природи књижевнотеоријски. Одсуство система у излагању не значи никако и одсуство система у његовим идејама. До одговора на питање: има ли система, теоријске кохерентности и конгруентности у Вуковим ставовима, можемо да дођемо ако Вукову мисао покушамо да реконструирамо.

Вукови ставови књижевнотеоријске природе могу се груписати око неколико основних питања: 1) на оне који се тичу књижевног стварања, 2) на оне о примаоцу (тј. о публици), 3) на оне о тексту, 4) на оне о нашој народној књижевности, 5) на оне о одно-

су наше и других књижевности, 6) на ставове о књижевној критици.

1.

Вукови искази о свим тим питањима делимично су се мењали. У предговору *Малој простонародној славеносрпској пјеснарици* (1814), на пример, он у духу времена, песника означава као некога „кога је Бог даром пјеснотворства обдарио“. Касније, међутим, таквих виђења песника, а поготово певача, нема. Осамосталио се и у виђењима и у формулацијама.

Вуку дугујемо и прве праве информације о начину састављања наших народних песама. Једно место из предговора четвртој књизи песама, које је он сакупио и на свет издао, вреди цитирати. Прву реченицу у првој књизи Вук је сам преузео и цитирао):

„Једни пјесама различито пјевање по народу показује да све пјесме нијесу одма (у првом почетку своје) постале онакве какве су, него један почне и састави што како зна, па послјије идући од уста до уста расте и кити се, а кашто умљује и квари; јер како год један човјек љепше и јасније говорио од другог, тако и пјесме пјева и казује“. Рђав пјевач и добру пјесму рђаво упамти и покварено је другима казује; а добар пјевач и добру пјесму поправи према осталим пјесмама које он зна. Тако ја мислим да какав Подруговић данас чује најгору пјесму, он би је после неколико дана какао онако по реду као што су и остале његове пјесме, или је не би ни упамтио, нњего би казао да је то будалаштина, која није за опраћење ни казивање. (*Избор из дјела*, Београд 1968, стр. 115)

На основу сусрета са многим певачима и искустава које је стекао као редактор и антологичар, Вук је очигледно имао богата сазнања о процесу стварања народне поезије. Та сазнања се више нису могла уклопити ни у формуле ентузијастичке поетике, ни у формуле поетике вештине: све је било и много сложеније и много једноставније. Вук је песничко стварање можда најпре схватао као субјективно и инетрsubјективно, индивидуално и колективно,

потврђивање човекових моћи кроз разноврсну и сложену стваралачку праксу. Његово виђење начина стварања наших народних песама потврдила и истраживања Матије Мурка и Милмана Перрија и Алберта Лорда. Оно се не може заобићи ни код решавања „хомерског питања“.

На професионалне књижевнике, превасходно на прозне пице, Вук је гледао другачије него на народне певаче приповедаче. За њега су они превасходно били посленици, од којих је очекивао пуну свест о свом деловању и његовом значају. И Вук је, као и други наши књижевници тога доба, желео да у „књижеству“ види поклзу, али је, изгледа, далеко више од других имао смисла да прихвати и књижество као беспослицу. Н апознато Сартрово питање: Због чега се пише? из есеја *Шта је то књижевност*, и Вук има одговор карактеристичан: пише се за самопотврду, спомен и славу, или како он каже: „...зашто садашњи наши списатељи немају ни онако никакве друге ползе од својих књига, осим једине радости и надежде, да ће се потомство њихово кашто споменути имена њиховог“ (*О језику и књижевности*, Београд, 1969, 200).

Али, Вук славу не схвата онако како се она у његово време, изгледа, превасходно схвата: као раширен, а повољан глас онекоме. Вук је схвата као истинску потврду својих остварених људских могућности. За њега ће слава имати смисла једино ако значи потврду субјективних стваралачких снага. Тако и народна поезија, као колективан чин, значи потврду стварачких снага нације. Последња реченица из предговора његовој првој *Пјеснарици* гласи: „А мени се чини, да су овакве пјесне содржале, и сад у народу простом садржавају, негдашње битије Србско, и име“. Од тога става Вук никад касније неће одступити.

2.

У тексту *Примечанија на преводе г. Томе Љубибратића* (1845) Вук даје и своје решење проблема примаоца, тј. даје одговор на још једно питање из поменутог Сартровог есеја: За кога се пише? Он критикује став Живковића који хоће „да код нас сад одмах списатељи пишу књиге по *вкусу* народноме, и да их читатељи *разумију* и *хвале*“ као и његово схватање да писцу треба да буде највећа награда „простоти се допасти“. Вук вели:

Ми смо у том Виландовијех мисли: Списаатељ не треба да угађа *којекаквијем* читаатељима (који не знаду ни колико списатељ), него треба онако да пише, како ће се допасти људма, који ствар управо познају и разумију, па макар таквијех *данас* не било било у народу нашем ни по један у *сто хиљада*: доћи ће вријеме, кад ће их бити више; треба писати за потомство, које ће бити чисто од будалаштина нашијех, и које неће толико питати, *ко је написао, и шта вели о њему овај или онај*; него ће гледати оно што је написано, и по ономе судити о уму и срцу списатељевоу. (*О језику и књижевности*, 197-198)

Вук став приписује Виланду, али је интерпретација вуковска: мишљена је у духу и у знаку ситуације српског писца, његовог времена и личне ситуације. Као што инсистира на аутентичном стваралачком чину, Вук инсистира и на аутентичном прималачком чину. Писац треба да пише за аутентичног, „правог“ примаоца. Тај прави прималац у садашњим условима може бити појединац или скуп појединаца. Кад се, међутим, у будућности околности измене, прошириће се и на потомство. Вуков став о примаоцу подудара се са оним о писцу. Оба услова успешне кореспонденцијухе заснивају се на аутентичности књижевног стварања и аутентичности примања књижевних вредности.

3.

Међу бројним Вуковим књижевнотеоријаким исказима највише је оних који се тичу књижевног текста. И ти искази су разбацани по разним списима. Један од најранијих Вукових теоријских исказа је она често цитирана реченица са почетка његове прве рецензије *Усамљеног јуноше* Милана Видаковића (1815) која гласи:

В прочем, што се разних намеренија савршеног једног Романа тиче,нутрене цене његове, благокусног кроја, и сојуза свију частиј к једном или двома главним умјеренијама, карактера лица дејствујућег, стања и положенија његовог, обичаја, земље, лета и пр. не можемо се овде у дубоко упустити, да покажемо да истој, иначе

вообче изредној, књижици много заиста недостаје к савршенству неком у сочиненијама вида овог. (*О језику и књижевности*, 15)

Тај исказ се по сложености елемената које обухвата, формулацијама и интонацији издваја од других Вукових исказа теоријске природе. Не делује нимало вуковски, изгледа као да је преузет, што сигурно и јесте. Исказ ипак сведочи да је Вук на почетку свога рада имао потребе да се ослони на неке сложеније естетичке идеје и да је умео да разликује више елемената књижевног дела него што ће му то бити потребно касније. Тај исказ наговештава да је млади Вук могао да се развија и у другачијем, класицистичком смеру. Сусрет са Копитарем га је од те могућности одвратио.

У истом тексту, неколико реченица даље, Вук је већ био нашао много једноставније решење. Није наставио да следи ону сложену теорисјку концепцију, већ се оријентисао на критику приповести и језика романа. Вук каже: „Да се свакиј списатељ мора старати колико за ствар, о којој пише, толико (ако не смем рећи више) за чистоту и својство оног језика, на којем пише, о томе не треба ни говорити: то знаду и читатељи акамоли списатељи“ (16). У следећој рецензији књиге истог писца, *Љубомир у Јелесијуму*, Вук то још одређеније понавља: „У свакој се књизи гледа на двије ствари: 1. на ствар о којој се пише, 2. на језик којим се пише“ (27).

Што се Вуку у оном тренутку чинило тако очигледним, све до његовог времена теоретичарима поезије и није било толико јасно. Тек је у доба романтизма темељито раздвајање „Ја“ и „Не-ја“, субјекта и објекта, форме и садржине, учинило је природним виђење које у први план истиче *ствар* и *језик*. Вукова мисао је, очито, срочена на маргинама тих збивања. Естетичку и књижевнотеоријску опозицију садржај-форма, која се среће и код првих мислилаца тога доба (Шлегели, Хегел итд.), Вук је претворио у појмовни пар који му је био ближи, у ствар-језик. Међутим, одељак текста у којем говори о „ствари“ романа Вук назива „садржаније“. Садржаније Видаковићевог романа представља тако што га опширно препричава и у заградама коментарише. На крају поглавља,водећи анализу, он каже: „Из тога можемо закључити, да Г. В. не зна ни *Историје*, ни *Логике*, ни *Поезије*, ни *Реторике*; нити

зна шта је *морал*, ни *стид*, ни *учтивост*, нити познаје карактера народа нашега, ни ништа“ (55).

Вукова критика садржине Видаковићевиог романа цепидлачка је, али аргументована, доследна и кохерентна. Ипак, њене су интенције преуске. Према истим критеријумима лоше би прошли и Шекспир и неке наше народне песме. Те интенције су већ тада у супротности са романтичарском поетиком која инсистира на фантазији, на чудесном и невероватном. Значајно је, међутим, да је у тој Вуковој критици „ствари“ уметничког дела утемељен и један рационалистичко-позитивистички модел односа према литератури, који је касније на виспредији начин кулминирао код Светозара Марковића (рецимо у *Певању и мишљењу*) и у критичарској делатности Јована Скерлића. И ти критичари, као и њихови следбеници, умели су да критикују писце, па и највеће песнике савременике (Костића, односно Диса), у име науке, здравог разума или у име морала.

Вук ни у првој, ни у другој својој рецензији, а ни касније, не говори експлицитно о форми романа или уметничког дела; говори веома често о језику књижевног дела. Појмовни пар садржина – језик који он употребљава, не изражава исто што и прави појмовни пар: садржина – форма. Али, Вуков појмовни пар није ни мимо те опозиције, само је изражава на специфичан начин. Тамо где би се истраживач позитивистичке оријентације првенствено бавио формом (укључујући ту и језик) Вук се бави језиком.

Савремена теоријска мисао о књижевности разликује примарни, или природни језик, од секундарног језика, језика поезије и пренесених значења. Класицистички теоретичари бавили су се првенствено секундарним језиком, стилем и метриком. У романтизму је, међутим, било другачије. Према хердеровским схватањима – да се самим језиком изражава дух једног народа, па свакако и његовог аутора – акценат је стављан на примарни, природни језик. Зато је и изостајала потреба да се теоретичари посебно баве секундарним језиком. Стварни уметнички доживљај очекивао се у језику а не у стилу. То је поготово могло да важи за наш народни језик који се тек уводио у књижевност. Писање у духу тога језика

подразумевало је напор да се за сваки садржај нађе најпогоднији језички израз, у којем би се испљивала и његова стилизација.

Ако је у чему хердеровац по духу, Вук је то био по свом односу према скупљању народних умотворина и по односу према народном језику. Прва његова рецензија, она о *Усамљеном јуноши* Милована Видаковића, превасходно је рецензија језика романа. Видаковићев језик Вук критикује по једноставном моделу: наведе речи, изразе, реченице, па онда каже: „А Србин би то овако казао“, „Ово би прави Србин казао, То би прави Србин казао“. Другим речима, Вук критикује пишчево излагање са становишта српског језика. Осим језика критикује истовремено и његов стил, има у виду и примарну и секундарну употребу језика, јер су оне за њега неодвојиве. Он тражи да се језички израз заснује на *својствима* народног језика. О својствима нашег језика Вук ће говорити веома често, почев од предговора *Рјечнику* (1818). Говориће о томе нешто више у предговору књизи Луке Милованова *Опит сличноречности* (1833), истичући да у нашим народним песмама „поетическе стопе и слогомерје по својству језика (у оном броју слогова и а са оним одмором) наместио се само од себе (119). Вук се, међутим, у критиковање или коментарисање оног секундарног језика није упуштао.

Што је Вук више улазио у бројне полемике око језика, утолико је више редуковао своје бављење литературом на бављење књижевним језиком. Отуда и утисак да је сасвим запостављао изражајну страну језика. У самој скупљачкој и редакторској пракси показивао је изванредан слух и критичност код избора варијаната и код њиховог објављивања. Ниједан од бројних наследника у том послу није га домашио. Вук је од писаца тражио савршенство, али у зрелим годинама не више као у својој првој рецензији савршенство дела, већ превасходно савршенство у језичком изражавању. Писац, вели он, „мора једнако имати у своме дјелу, то јест, мора се старати и трудити, да оно буде *са свијем савршено*, а оно ће и онако бити савршено, *колико је могуће*. Он мора пазити и на најмање танкости *језика, граматике и стила*, па ће се и онако сачувати од погрјешака *колико буде могуће*“ (194). Да би то постигао, писац „треба да поштује и нека правила макар каква, па ћемо

се послјије ласно разговарати о доброти и о ползи правила“ (196). Тако је Вук говорио 1845. у тексту о преводима Томе Љубибратића, тридесет година после прве рецензије. Склон редукцијама од почетка, Вук је своје виђење књижевног уметничког дела редуктовао на језичко дело. Та редукција није, додуше, искључивала и „ствар“. Она је кореспонденцију језика и „ствари“ подразумевала, изостављала је само обавезу да се о ствари говори.

Вукове идеје и његова пракса у изучавању књижевности нису остављали само позитивне трагове. На његове преокупације језичком страном дела наслонила се касније у великој мери филолошка критика. На праксу посебног изучавања садржаја, а посебног изучавања форме, наслонио се позитивизам. Позитивистички начин мишљења код нас има највише упоришта у вуковској традицији. Чак ни Лаза Костић није успевао да одоли Вуковом критичком моделу. Књига *О Змају* често уме да подсети на Вукове рецензије.

4.

Карацић није само скупљао наше народне умотворине већ их је разврставао и дефинисао. Он је и поставио основе генологије наше народне књижевности. Том његовом доприносу вредело би посветити посебну пажњу. Са теоријског становишта посебно су интересантна његова разврставања епских и народних лирских песама и приповедака. Негде на почетку преговора његовој првој књизи *Српских народних пјесама* стоје ове реченице:

Сва су наше народне пјесме раздијељене на пјесме *јуначке*, које људи пјевају уз гусле, и на *женске*, које пјевају не само жене и ђевојке него и мушкарци, особито момчад, и то највише по двоје у један глас. Женске пјесме пјева и једно или двоје само ради свога разговора, а јуначке се пјесме пјевају да други *слушају*; и зато се у пјевању женских пјесама више гледа на *пјевање* него на *пјесму*, а у пјевању јуначкије највише на *пјесму*. (*Избор из дела*, Београд 1968, 80)

Термини Вукове класификације давно су застарели, а у употребу су уведени интернационални. Кажемо лирске и епске песме, а не мушке и женске. Променили су се термини, а не принципи класификације, јер су принципи, као и сама класификација, били ваљани. Вук је наше народне песме (*totum divisionis*) поделио на основу три критеријума (*principim divisionis*): а) да ли се певају уз гусле или не, б) да ли се опевају за себе („ради свога разговора“) или су намењене другима, в) да ли се се нагласак ставља на певање само или на садржај песме. Пошто је његова класификација логички чисто изведена, на начин најбоље извршених класификација у овој области, она и није могла да застари.

Вук је слично поделио и приповетке на женске и мушке по критерију: а) имали у њима чудеса или се б) у њима приповиједа рекао би човјек да би заиста могло бити“ (125). Мушке је, према исто тако јасним критеријима, рашчланио на дуге и кратке, озбиљне и шаљиве. За све те деобе Вук је могао да нађе узоре и у страним књижевностима. Конкретна генолошка решења, међутим, проистицала су из материјала који је сам скупљао.

5.

Вук, први српски књижевни критичар, дао је и прве прилоге теорији критике. И пре Вука су код нас писци изрицали судове о туђим књигама. Али ти судови, као на пример Доситејеви, били су, у ствари, неумерене и куртоазне похвале. Сматрало би се да би другачија критика могла да угрози нејако биће нашег „књижества“. Вук је и у том погледу начинио преокрет. Већ друга његова рецензија донела је оштру негацију Видаковићевог *Љубомира у Јелисијуму*. Преокрет у функцији критике зависио је, свакако, и од Вуковог борбеног темперамента, али и од његовог схватања улоге критике и полемике. У рецензији *Гласа народољубца* Лукијана Мушицког (написана 1819, објављена посмртно) он каже: „Рат у књижевству никад није *тицчетен*, него је и од велике потребе и ползе, а особито у оваквом почетку, као што се сад књижество наше налази. У оваквом рату, ће се два брата боре, не само да се

трећи мора научити чему, него се сватри могу (и морају научити): па зашто се не би борили да се науче“ (*О језику и књижевности*, 94). А у оним *Примечанијама на преводе Г. Томе Љубибратића* Вук опет на свој начин говори о „рецензентима старцима“ и каже: „Ако старци имају право, ми ваља да се поправимо; а гђе старци немају право, ми ћемо им се смијати (*приватно*, као и они што нас рецензирају), и гледаћемо да наш посао учимо све боље и боље, знајући да имамо непријатеља који ће лучем тражити погрешке у нашим дјелима“ (198). Вук је потребу постојања критике бранио и практично, али и теоријски. Сматрао је да је критика литературе и писцима потребна – у функцији је напретка литературе.

Први и један од најбољих наших полемичара, Вук је, такође, установио и основе етичке критике. Већ у *Другој рецензији српској* изриче у две карактеристичне формулације исти став: „ми нисмо устали на њега већ на његове погрешке“ (68) и „у оваквијем стварима се не гледа онај, који говори, него оно, што говори“ (71). Аргументована критика заснована на етичким основама, која се бави делом, а не писцем, нужна је за развој литературе. Ако је вуковска критика по свом инструментарију застарела, његови ставови о потреби критике и полемике и његова схватања етичке критике и данас су актуелни.

6.

Доситеј и Вук, родоначелници новије српске књижевности, различито су видели њено место према књижевности других народа. И један и други су видели њено место према књижевностима других народа; и један и други су тежили ка повезивању српске књижевности са књижевностима других народа. И један и други су препоручивали угледање на веће стране писце и на вредновање према њима. Доситеј, по схватању ближи класицистима, инсистирао је више на ономе што је у литератури опште. Вук, напротив, у духу Хердерових, Копитарових или Гетеових идеја, у духу идеја романтизма, полази од народног језика и умотворина као нечег

особеног и истиче потребу да се кроз литературу потврди дух нашег „национализма“. Он под српском литературом подразумева оно што бисмо данас назвали литературом српскохрватског језика. Доситеј и Вук, две велике опзитне стваралачке личности, одредили су и два основна модела наше књижевности према другим књижевностима. Ни један од тих модела није трајно победио. За време романтизма у нашој литератури је доминирао Вуков модел; већ у Парнасу и симболизму доминираће Диоситејев: национална језичка и књижевна традиција биће потиснуте. Касније ће се опет јављати ти модели у другим видовима. Када се исцрпу вредности једног модела активира се други.

Вукови ставови о књижевности, мада саопштавани у разним приликама, не чине произвољан, већ организован скуп ставова. Они су израсли из Вукове богате стваралачке праксе, са којом се повезују; носе обележја његовог богатог стваралачког дела. Тешко бисмо их све могли подвести под опште идеје романтизма. Расционалан Караџићев дух, на пример, не уклапа се у склоности романтичара ка ирационализму и и ирационалности. Али се оне уклапају у општи романтичарски однос према народним језицима и народним умотворинама. Вукова књижевна мисао изнедрена је из наше конкретне књижевне и културне стварности и у њој има пуно значење и вредност. Може се схватити кроз полемички однос са ставовима Доситеја, али и утицајних савременика (Видаковић, Хацић), као и кроз пуно прихватање у другој половини века. Зато што је код нас била најделотворнија, та мисао се не може заобилазити.

ШАФАРИК - НАЈЗНАЧАЈНИЈЕ ИМЕ НАШЕ ГИМНАЗИЈЕ

Две новосадске школе из педесетих година 20. века, Гимназија „Јован Јовановић Змај“ и Гимназија „Светозар Марковић“ радиле су у истој школској згради, поред Саборне цркве, и обе су настављале традицију Велике српске православне гимназије новосадске основане 1810. године. Новосадска гимназија и, још старија, Гимназија у Сремским Карловцима основана 1791, оставиле су дубок траг у српској култури. Професори Велике православне гимназије новосадске били су, на пример, књижевници и историчари Милован Видаковић и Ђорђе Магарашевић, Јован Грчић и Тихомир Остојић, а њени ђаци и Светозар Милетић и Змај и друга значајна имена српске културе.

Гимназија новосадска изнедрила је велико светско име у филологији, посебно у славистици: Павела Јозефа Шафарика. Он је рођен 1795. у Кобиљареву у Словачкој у протестантској породици. Кад је завршио све школе, и одбранио докторат у Јени, у Немачкој, требало је од нечега живети. Људи његовог профила у оно доба обично су зарађивали од лекција које су давали ученицима. Тако су у младости радили Шафарикови другови и вршњаци, песник и филолог, Словак, Јан Колар и историчар, Чех, Франтишек Палацки („отац чешке нације“). Да би помогао свом другу Шафарику у проналажењу заспелења, Палацки се сетио једног свог ученика, Србина, Николе Лукића, чији је отац, Петар, био председник Патроната Велике српске православне гимназије у Новом Саду. Гимназији је био потребан и директор и професор. А Палацки је баш таквога видео у Шафарику. У оно време, секретар митрополита Стевана Стратимировића био је Павле Бенички, такође Словак и протестант. Предани рад Беничког био је препору-

ка и за другог Словака који је требало да се досели у наше крајеве.

Када је Шафарик 1819. дошао у Нови Сад, имао је 24 године и тек је почео стицати име као песник и скупљач словачких народних песама (по угледу на Вука Караџића). У Новом Саду је провео 14 година. Године 1833. преселио се у Праг где је радио као директор Чешког музеја. У наш град је дошао као млад и талентован човек који обећава. Из њега је отишао као велико светско име, као један од најзначајнијих слависта свих времена.

Шафариков новосадски период је био најзначајнији у његовом стваралачком раду. Године 1826. објављена је на немачком његова капитална књига *Историја словенске књижевности према свим наречјима*. Млади научник приказао је све словенске језике и књижевности у једном тому на преко 500 страна. (Нико исти подвиг није учинио). У тој књизи сразмерно велики значај дат је и књижевности Срба, и православаца и римокатолика. У њој је утемељен историјски приказ српске књижевности као целине; по том моделу писане су касније значајне историје српске књижевности.

У новосадском периоду Шафарик је остварио још три дела вредна памћења. Године 1828. објавио је на немачком књигу *О пореклу Словена*. У њој је наставио дело рано преминулог полског научника Суровјецког. Ова књига је код нас преведена пре неколико година и изазвала је живу пажњу. Оне године кад је отишао из Новог Сада, 1833, објавио је књигу која се зове *Serbische Lesecörner*. Овај наслов се понекад преводи изразом *Српска читанка* или, тачније, *Српски пабирци*. Она се бави историјом српског језика. Српски језик се у њој приказује као мајка словенских језика.

Професор исте Гимназије Георгије Магарашевић, заједно са Шафариком, дошао је на идеју да се покрене часопис *Сербске летописи* (1825). Годину дана касније основана је у Пешти Матица српска да би помогла издавање овог часописа. Магарашевић је био први уредник, а Шафарик је био редовни сарадник часописа који и данас излази као Летопис Матице српске.

У новосадском периоду свога живота Шафарик је саставио и једно од својих најобимнијих дела, али га за живота није објављи-

вао. То дело је после његове смрти (1861), под насловом *Историја јужнословенских књижевности*, у три књиге (не баш коректно) издао (1863-1865) његов зет, Чех Јозеф Јиречек, отац још познатијег историчара Константина Јиречека.

Нови Сад је, у време Шафариковог боравка, био провинцијско место близу границе Аустријског царства. За посао који је он обављао биле су потребне библиотеке. Такве библиотеке он је нашао у околини Новог Сада, у многобројним православним манастирима, нарочито онима на Фрушкој гори.

Шафарик се бавио Словенима у целини. Али је посебну пажњу посвећивао српским темама. После одласка из Новог Сада, Шафарик је у Прагу написао и издао више дела, међу њима и *Словенске старожитности* (Словенске старине) у две књиге (1836-7), *Словенски народопис* (1842) и *Споменици старе јужнословенске писмености* (1851). У свима њима значајно место имају Срби. Практично, оно што је Вук учинио за усмену српску културу, то је Шафарик учинио за писану. Њих двојица су се надопуњавали. Утемељили су једну дисциплину коју је њихов непосредни претходник, Јозеф Добровски, на латинском називао *serbica*, а чије име ми данас преводимо као србистика (аналогно дисциплинама које се зову русистика, полонистика, словакистика итд.).

Не бих могао да кажем да је Шафарик био посебно Србима наклоњен – умео је да им упуту и оштре речи. Али, могу са пуним убеђењем да кажем да је спадао међу најкоректније научнике у својој области. Његова истина у прилог Срба је била увек производ његове научне коректности.

Српске институције нису се на леп начин одужиле овом славном човеку. Осим његове књиге *О пореклу Словена*, на српски је преведен још само један том из *Историје јужнословенских књижевности* и објављен под именом *Историја српске књижевности* (2004) али тако да су овим издањем изневерени Шафарикови ставови о целини српске књижевности и да је сужен њен корпус само на књижевност Срба православне вере.

Срби нису најпозванији да издају сабрана дела Шафарика мада би она добро дошла српској култури. Али су Срби дужни да издају бар оно што је Шафарик о њима написао а што би износи-

ло четири, пет обимних томова. Стекао сам уверење да смо ми Срби историјски кажњени и зато што се према овом великану нисмо понели како треба.

Традицију писања историје српске књижевности наставили су професори Велике православне гимназије новосадске са краја 19. и почетка 20. века, пре свега Тихомир Остојић и Јован Грчић. Обојица су као књижевни историчари поштовали принципе Шафарика и Вука Карацића о целовитости књижевности коју су стварали Срби сва три закона, православци, римокатолици и мухамеданци.

Када је 1996. на Филозофском факултету у Новом Саду, на моју иницијативу, био организован симпозијум о Шафарику, предлагао сам да му се у универзитетском кампусу подигне споменик. Он га заслужује на овом месту више од било којих филолога који су живели у Новом Саду. Тај предлог и сада обнављам.

У наше дане, после разбијања Југославије, повратак Шафарику, као и Вуку, није случајан. Као наставник Методологије проучавања књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду ја сам 90-тих година, ослањајући се на дело ових великана, изашао са идејом да треба обновити србистику као филолошку дисциплину, која је, у претходном периоду, била одгурнута од стране сербокроатистике. А то је значило: треба се вратити оснивачима србистике: Доситеју, Добровском, Копитару, Вуку и Шафарику.

Већ 1996. године водећи слависта у свету Олег Трубачов (1931-2002), учесник међународног симпозијума под насловом *Руски језик, српски језик. Русистика, србистика* у организацији Фонда словенске писмености тражио је да се седница у Новом Саду одржи у Гимназији чији је професор био Шафарик. Био сам тада у прилици да први пут у Новом Саду говорим о обнови србистике.

На жалост, у Српској Атини није одмах подржана идеја о обнови и институционализовању србистике. Прихваћена је тамо где су Срби били најугроженији: на Косову и Метохији. На моју иницијативу у Приштини је 1997. проглашен Покрет за обнову србистике и основан часопис *Србистика/Serbica*. Пет година касније,

са благословом владике др Артемија одржан је у конаку манастира Грачница и на Филозофском факултету у Косовској Митровици научни скуп под насловом *Дело Петра Милосављевића и србистика*.

Десило се, међутим, нешто неочекивано. У Новом Саду, 23. и 24. новембра 2007. одржан је, са благословом владике др Иринеја, међународни научни скуп под насловом *Српско питање и србистика*, а поводом десетогодишњице Покрета за обнову србистике. Требало је да се овај дводневни скуп одржи у згради наше Гимназије која чува два видна спомен обележја Шафарiku: мермерну спомен-плочу и бисту. Али, из техничких разлога, у Гимназији смо заседали само другог дана. Шафарик је, међутим, и првог и другог дана помињан и као професор и као директор Велике српске православне гимназије новосадске, и као један од утемељивача и славистике и србистике, а у *Зборнику радова* (два тома на око 800 страна) објављен је и посебан реферат њему посвећен.

Са радошћу мислим о Гимназији у којој је утемељена и негована србистика. Али, осим ове дубоке духовне везе, постоји још једна која ми је драга. То су моји школски другови и другарице према којима гајим искрена пријатељска осећања. Обрадујем се кад било кога од наших видим на ногама. Посебно поштујем оне који су се потрудили да се у јуну 2007. године сретнемо и обележимо 50 година од матуре. За овај мој текст заслужни су и одговорни Нада Пушић Михаиловић и Миша Богдановић који су ме наговорили да га напишем. Хвала и њима и другима који су се трудили око нашег матурског сусрета, веома пријатног и добро организованог.

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО ЈОВАНА СУБОТИЋА

1.

У приказима развоја српске језичке науке обично се истиче да је први значајнији следбеник Вука Караџића био Ђуро Даничић. Та оцена је само делимично тачна. Млади филолог Ђорђе Поповић имао је тек 22 године када је написао ону знамениту књижицу која се зове *Рат за српски језик и правопис* (1847). Бечка цензура, међутим, њено објављивање није дозвољавала. Није непознато, мада се довољно не истиче, да је та књига објављена заслугом цензора за српску књигу у Пешти Јована Суботића али под новим именом аутора: Ђуро Даничић. То име ће од тада постати и стално име значајног српског филолога (1825-1882).

Јован Суботић (1817-1886) у то време није био само истакнути човек аустријске администрације већ и позната јавна личност: аутор неколико објављених књига и један од првих следбеника Вука Караџића у Матици српској. Он је већ имао написану *Српску граматику* која је била на конкурс Матице српске позитивно оцењена од Шафарика и других рецензената и чекала на објављивање до којег никад није дошло и то из формалних разлога (који нису убедљиви). О томе каква је то граматика и шта њен рукопис садржи информисао је прегледно Тихомир Остојић почетком овога века у другој књизи Суботићеве *Аутобиографије* (1902) коју је припремио за штампу. Из Остојићеве информације о том Суботићевом делу могло би се наслутити и да је *Српска граматика* била далеко сложенији филолошки подухват од *Мале српске граматике* Ђуре Даничића (1852). Жалосно је што је једно од главних српских лингвистичких дела у 19. веку остало необјављено.

Суботић спада међу најзначајније српске писце који су деловали средином 19. века. Он се највише бавио белетристиком; писао је лирске и епске песме, драме у стиху и у прози, приповетке и романе. Управо због тих радова био је у своје време слављен и хваљен. А када је прошло време разумевања за ове његове радове, заједно са њима били су запостављени и његови радови из области филологије до којих је и он сам мање држао. Тиме је учињена грешка према овом писцу и нанесена штета српској култури. Ако Суботићево стваралаштво у области белетристике данас пада у сенку највећих српских писаца његовог времена, није тако и са његовим делима у области филологије. Осветљавањем његових филолошких радова, а поготово оних књижевнотеоријске природе, добија се један је од кључева за разумевање и Суботића и његовог времена. Суботићеви радови из ове области тичу се идентитета српског народа, српског језика и српске књижевности.

Суботић се јавио у књижевности када је илирски покрет био у пуном замаху. Млади Суботић је припадао кругу пештанских Срба око Теодора Павловића који су пружили отпор томе покрету. Они су то чинили изразито критички и јавно. Суботићеви текстови о илиризму имају програмски значај и карактер. Међу тим текстовима посебно су важна два објављена у Летопису Матице српске 1839. и 1840. године. У овим текстовима је основа филолошке и књижевнотеоријске мисли Јована Суботића која је и данас за нас интересантна и важна.

2.

Суботић о илирству и југословенству

Први од ова два текста носи наслов *Неке мисли о сојузу Књижевном Славена на југу и тога сојуза имену*. Он је посвећен расправи о томе зашто су илирци узели илирско име и како би било најбоље да се поступи. Вели Суботић:

Они, који су име „Илир“ изнели, признају, да је име „Илир“ са именом „Југо-Славен“ једно и исто; или поне то признати морају, кад конач свога намеренија добро промотре и развиде. Ја мислим, и

држим, да и други људи тако исто мисле, да се сви они Славени, који на Југу живе, пуним правом и правим путем „Југо-Славени“ назвати могу, а по нечем и морају; а кад се они зову „Југо-Славени“, то се њихова слога назвати мора „Слога Југо-Славена“; њихово књижество биће „књижество Југо-Славена“. Свакиј дакле види, да они, који име „Илир“ уводе, морају том имену за равно „Југо-Славен“ узети и држати. (1839:94).

Име Југославен, Југославени, данас има друго значење од оног које је имало за Суботића и за његове савременике. Тада је оно доследно значило исто што и Јужнославен, односно Јужнославени. Суботићева критика преузимања илирског имена јасна је и конзистентна. Своје залагање за узимање имена Југославен он овако образлаже:

При имену „Илир“ нестаје имена Србин, Хорват, Бугарин, а при имену „Југо-Славен“ није тако; у овом имену већ је по природи и Србин, и Хорват, и Бугарин, и свакиј онај Славенскиј народ, који на Југу живи. Како се назовемо у сојузу Илирима нисмо више Србљи нити смо Хорвати; ако се назовемо „Југославенима“ остајемо заједно онога имена, које за себе имамо. (111-112)

Илирско име је, за Суботића, дакле неприхватљиво зато што потиरे посебности јужнословенских народа. При томе, он подсећа да би Срби имали највише разлога да илирско име прихвате. Каже: „Та ако би то требало, то би Србљи први били, који би то искали, који и онако име „илирическиј народ“ у дипломатији австријској имају“ (121). За тадашњег читаоца тај став је потпуно јасан: Суботић је подсетио да је илирско име у Аустрији било алтернативно име за Србе, тј. да се превасходно односило на Србе (а не, рецимо, на Хрвате или друге Југо-Словене). Али да је, упркос томе, илирско име „у животу народа србског, као име страно, остало мртво, непознато“ (121). На ново наметање тога имена Суботић је гледао са одбојношћу. Он је зато имао друго решење. Ако је илирцима било стало да постигну неко више јединство Јужних Словена (у његовој терминологији Југо-Словена) дакле, такво какво би водило вишем степену јужнословенске интеграције, онда би требало да учине оно што је најприродније: да узму срп-

ско име, тј. да се уместо за општу примену имена Илири боре за примену имена Срби. Суботићева аргументација овог предлога није, додуше, тако јасна и одређена као она која се залаже за очување посебности јужнословенских народа. Али њу није тешко реконструисати из контекста у којем су његови ставови били излагани. Њу би најприродније било овако схватити: Ако већ хоћете да узмете опште име за Јужне Словене, што онда не узмете право име, које бар у историји Јужним Словенима није било туђе. При томе је Суботић имплицитно имао на уму став који су заступали неки од најзначајнијих слависта тога доба (Шафарик и други), став који се данас све чешће обнавља: да су словенски народи настали од Срба.

Овакви Суботићеви ставови о југословенству (тј. јужнословенству) нису били само његови. Они су били само једна од варијација ставова које је, у реаговању на илирски покрет, пре њега, износио Теодор Павловић. Павловићева и Суботићева идеја југословенства била је, у ствари, идеја *јужнословенства*, јер је укључивала све јужнословенске народе. Она је стремилa и ка очувању посебности и, истовремено, интеграцији јужнословенских народа. Међу политичарима најближи тој идеји био је кнез Михаило. Са његовом трагичном смрћу та идеја доживела је тежак пораз. Таква идеја југословенства (јужнословенства) различита је од идеје југословенства коју је заступао Штросмајер. Штросмајер је југословенство видео као заједницу Хрвата, Словенаца и Срба у оквирима Аустрије, са Загребом као главним центром. Тако конституисана идеја по пореклу је аустријско-хрватска. Та аустријско-хрватска идеја југословенства се, у основи, разликује од српске идеје југословенства (у значењу јужнословенства) Теодора Павловића, младог Суботића, кнеза Михаила. Српска идеја југословенства (јужнословенства) у наредним деценијама практично је живела поред гласовитије Штросмајерове. Она се почела обнављати почетком 20. века. Повод за њену обнову била је прослава стогодишњице Првог српског устанка (1804-1904). Са делегацијама јужнословенских народа био је договорен, а наредне 1905. у Београду и организован први Конгрес југословенских књижевника. Том Конгресу су присуствовали представници друштава књижевника

Бугара, Срба, Хрвата и Словенаца. Више информација о томе скупу могу се наћи у књизи *Писци и књиге, IV*, Јована Скерлића (1964). Други балкански рат (бугарско-српски, 1913), а поготово Први светски рат омели су остварење те идеје; из чисто политичких разлога, због сукоба Срба и Бугара, све одређеније се наметала аустријско-хрватска, Штросмајева, идеја југословенства.

Српска и аустриско-хрватска идеја југословенства само су по имену сличне. Аустријско-хрватска идеја, чији је главни представник био бечки дворски каноник и ђаковачки бискуп Јосип Јурај Штросмајер, већ у основи није рачунала са интеграцијом јужнословенских народа, већ је у перспективи рачунала са њиховим деобама и сукобима и са дељењем и самог јужнословенског простора.

3.

Други значајан програмски Суботићев текст била је његова беседа на прослави Св. Саве у Матици српској 1840.године. Његов наслов гласи: *Идеја народа, и сила њена над духовима људи, и дужности чланова народа спрам свога народа*. У тексту је Суботић разложно и доста опширно представио неколико основних идеја на основу којих се у прошлости и садашњости градила представа о појединим народима. То су, прво, идеја о народу као крвним сродницима, затим идеја о народу као популацији једне државе, најзад идеја народа као заједништва припадника једне вероисповести. Суботић ниједну од тих идеја није прихватио као неспорну. Он се јасно определио за нешто четврто: за идеју која народ схвата као популацију која говори једним језиком. У његовом тексту та идеја је посебно представљена у једном пасусу који гласи:

Видни узи, који нас за народ привезују, јесу: *име народно и народни језик*. Име нас народа с народом предкова, са светом наших оцева сајужава: језик народниј чини, да остајемо народ, ако отечаство, ако и вероисповедање предкова изгубимо. Колике важности и једно и друго! И сад видимо шта значи *сачувати име на-*

родно, сачувати народниј језик; шта ли ће то да каже изгубити народно име, изгубити народниј језик. Са изгубљеним именом губи народ цео свет својих праотаца, цео народ својих предкова: са изгубљеним језиком народним губи се и сам народ; јер после тога јошт за неко време траје и оцава се у народним правима и обичајима; мало доцније, и он се са свим у онај народ прелива, кога име носи. Свето дакле треба да буде име народа, сваком Члену народа, свето као спомен умерли родитеља: језик и народ треба једно да значе и што год је човек за народ свој учинити дужан, дужан је и за језик народниј учинити. (39-40)

У овом пасусу кључни је став да „језик и народ треба једно да значе“. Тај став није само Суботићев, већ и Вуков, али и став свих релевантних слависта, као и других важних филолога онога времена. На основу таквог става и конституисани су сви европски народи у 18. и 19. веку. Он је у складу и са Суботићевим мишљењем изнетим у елаборацији његове идеје југословенства. Мислећи о народу, па и о народу српском, Суботић је понављао опште ставове о том питању и инсистирао на томе да се они јасно примене и у случају Југо-Словена.

4.

Први значајнији Вуков следбеник међу Србима

Кад кажемо да је Јован Суботић био први значајан (од имена) следбеник Вука Караџића, то не значи да је он Вука следио доследно. Из његове *Српске граматике*, и из других текстова, види се да је он српски језик схватао и нешто другачије него што је то Вук чинио. Вук је стално и доследно разликовао српски, хрватски и словеначки језик иако је знао да су они као језици блиски. На основу тих разлика у језику разликовао је и српску, хрватску и словеначку књижевност.

У духу не само епохе већ и година у којима се јавио, Суботић је под српским језиком у ширем смислу мислио на три „најречја“: на српско, хрватско и словеначко. Такав став проистицао је из његовог претходног става: да су, у ширем смислу, и Словен-

ци и Хрвати такође (по пореклу) Срби. Поред овог ширег значења, Суботић је употребљавао израз српски језик, као и израз Срби, и у ужем значењу. Тада је под српским језиком подразумевао само српско наречје српског, а то практично значи штокавско наречје.

Овакво схватање српског језика није изворно Суботићево. Оно се у сличној варијанти већ било јавило код његових претходника: на пр. Јана Колара и Шафарика. Језик састављен од три наречја (српског, хрватског и словеначког) двојица водећих словенских филолога су од тридесетих година називали илирским. То је био њихов допринос духовној атмосфери која се међу славистима градила око илирског покрета и његових прокламованих циљева ка језичком и етничком приближавању Јужних Словена, посебно Срба, Хрвата и Словенаца. И Колар и Шафарик су прихватили став да се језик јужних Словена сматра једним језиком са неколико наречја (дијалеката). Али, за њих је било посве нормално да се најзначајнији део (наречје, односно дијалекат) илирског језика сматра српским. Хрватско и словеначко наречје захватили су и далеко мање простора и далеко мање популације; отуда су, практично, и представљани као дијалекти оног једног великог националног језика, језика српског. Теодор Павловић, Суботићев ментор, објављујући у *Српском народном листу* у властитом преводу Коларов текст *О словенској узајамности* (1835) уместо израза илирски употребљавао је израз српски. То за ондашњег читаоца није био неадекватан превод, јер је израз илирски значио превасходно српски. Слично је чинио и Јован Суботић, непосредни Павловићев наследник у уредништву и политици Летописа Матице српске. И Суботић у својој *Српској граматици* истиче да је српски језик (у ужем смислу) прихваћен као заједнички књижевни језик Југословена. Такав став је свакако тачан што се илираца тиче. По Суботићевом ставу, који је у том тренутку у складу са ставовима најистакнутијих слависта, хрватски језик и словеначки језик могли су се сматрати и дијалекатским варијантама српског језика.

У духу таквог свог схватања српског језика, Суботић је издао 1853. године у Бечу у два тома *Цветник српске словесности*, читанку за више разреде српских гимназија у Аустрији. То је

стварно била антологија уметничке поезије написане на српском језику, али онако како су тај језик схватили Шафарик и Суботић. Зато се у тој антологији нашло и неколико текстова на чакавском језику, који ни Шафарик није јасно одвајао од српског, тј. штокавског. То су била и огрешења у односу на Вуково схватање српског језика. У Вуковим збиркама српске народне поезије чакавских, као ни кајкавских, песама нема.

5.

Суботићева полемика са Антоном Старчевићем

Иако Суботићево схватање српског језика није било потпуно идентично са Вуковим, оно је са њим било подударно у основи. То ће се показати у једном од његових значајних полемичких текстова који је под насловом *Одговор Г. Дру. Анти Старчевићу...* објављен у *Сербском летопису* за годину 1853. (част II). Из тога дугог и садржајног одговора вреди указати на неколико питања која су од трајније важности. Једно од њих се тиче односа између имена језика и његовог стварног садржаја. Спорно питање између Старчевићевог и Суботићевог властитог схватања језика је садржано у следећем пасусу:

Г. Старчевић, како где види име хрватски, тако виче нема Србаља!

Дакле, ако Истријанац католик рекне да пише хрватски, е то је правиј Хрват; ако Дубровчанин или другиј горњиј Далматинац рекне, да пише хрватски, е то је овејаниј Хрват, и не може бити Србин. Ово је врло рђав силлогизам, будући да му је основ шупаљ. Ниједан Србин, који је католиком постао, или се католиком родио, неће да каже да је Србин, да пише српски, да говори српски, а то зато јер је са именом Србин источна црква скопчана, и католику казати да је Србин чини се да би толико значило, као да каже да је источне цркве. Како ће дакле да каже? Онако како му се најближи други Словени зову: хрватски, а где нема других Словена - шокачки, буњевачки, словински. Ако дакле Истријанац и Дубровчанин каже, да пише хрватски, није следствие да је Србин, или да је Хрват; ком народу истиј принадежи то се мора са друге стране видети. Овде мо-

рамо г. Старчевића запитати: кад су Дубровчани Хрвати онда, када веле да пишу хрватски, - а шта су онда кад кажу, да пишу словински? Очеvidно је дакле, да се по томе, што ко каже да пише хрватски, не може закључити да је Хрват. (153-4)

Савременим теоријским језиком казано, Суботић је у овом пасусу принципијелно постављао ствари око српског језика. Он је јасно одвајао језик као генолошки објект који постоји независно од тога како га поимамо или како га именујемо; затим је разликовао језик као генолошки појам (јер је реаговао на Старчевићево идентификовање дотле неспорно српског језика као језика хрватског); најзад, он је разликовао и различите генолошке називе за један исти језик (јер је реаговао на Старчевићево неадекватно давање имена дотле неспорно српском језику).

Суботићеву примедбу да ниједан католик неће да каже да је Србин или да говори српски, ипак не треба схватити дословно. Управо у његово време деловала су двојица Срба католика из Дубровника, Матија Бан и Медо Пуцић, који су своје српско национално опредељење јасно истицали, а они нису били појединачна већ веома раширена појава. Срби католици у 19. веку чине значајну групацију. Али та примедба, изречена поводом Старчевићевог текста, отвара је једно крупно питање: указивала је на могућност да се у случају српског језика темељно наруши нормалан однос између генолошког објекта, његовог генолошког појма и његовог генолошког назива какав природно постоји код других језика.

6.

Полемишући са Старчевићевим ставом да је „штокавштина чедо чакаваца и кајкаваца“, односно да су „штокавштину сковали Хрвати“ Суботић је јасно истицао и шта Старчевићеве тезе значе. Ево како је он те тезе разлагао:

Штокавштина је исто, што и језик српскога народа, то Ви кажете.

Штокавштина је исто, што и језик хрватског народа, и то Ви кажете.

Дакле, - quae duo sunt aequalia uni tertio - језик србског народа то је исто, што и језик хрватског народа. То ће свакиј казати.

Даље. Народи који имају један језик јесу један народ. Ово је така истина, као двапут два четири.

Даље. Народи који имају један језик јесу један народ; Србљи и Хрвати имају један језик: дакле Србљи и Хрвати јесу један народ. – То из ваше науке правим путем изтиче.

Хајдемо даље. Језик свију предела, у којима Србљи Порфиогенитови живе јест један језик; језик предела у којима Хрвати Порфиогенитови живе није један: далматински Хрвати и панонски Хрвати говорили су и говоре као два народа! Тако Копитар у своме *Glag. Cloz. XIII.* вели: *veris in Dalmatia Croatis (nam qui nunc ita vocantur Zagrebiensis ad pannonicos potius Slavos pertinent):*“ а г. Шаффарик у *Старж.* „Житељи југозападне Хрватске (т.ј. далматинске) говорили су једним са Србљима језиком...; напротив пак житељи провинцијалне (панонске) Хрватске били су сасвим другог колена.“

Дакле, далматински Хрвати, који један језик са Србима имају, јесу један народ са Србима; и: далматински и панонски Хрвати, будући да немају један језик, нису један народ.

То јест: Далматински Хрвати нису управо Хрвати него су Србљи. (160-161)

Ова Суботићева разлагања су битна не само са језичког већ и са са књижевнотеоријског и књижевноисторијског становишта, јер се тичу одређења корпуса српске књижевности. Српска књижевност, по Суботићу, мора да буде везана за језик којим је написана, тј. за српски језик. А само одређење српске књижевности Суботић је дао при крају овога чланка и оно вреди да се истакне. То Суботићево становиште је изражено у следећим реченицама:

4. Сама земља, и Порфиогенитова Србија, и Карађорђева Србија, и ФРАНЦ-ЈОСИФОВА Србија, вичу, Ево Србаља. Најпосле

5. Хисторија нам говори: Ено Србаља у кнеж. Србији, у Старој Србији, у Црној Гори, у Дубровнику, у Херцеговини, у Босни, у Далмацији, у Хрватској, у Срему и Славонији, у Војв. Србији.

Све ово историја говори: ако Вам није право, а Ви морате другу историју кроити.

Ту пак где су Србљи, ту је и србскиј језик ту су и србски пи-
сци; и бадава Ви и Дивковића и Маргетића, и Рељковића и Катан-
чића, и Дошена и Крмпотића, и Палмотића и Гундулића и све друге
дубровачке и далмат. списатеље Хрватскимa наричете; што више,
бадава се и они сами словинскимa, било славонскимa, било како му
драго називају: они су Србљи, и јесу и остају србски списатељи, а
то је само жалост наша, да католички Србљи неће да се зову онако,
како су им се прадедови звали. Па тако је и са самим Вама г. Стар-
чевићу. И Ви кажете да сте штокавац = Србин, па нећете да се зове-
те Србином, него волете прије цео народ похрватити, него се наре-
ћи оним, што јесте. Овако стоји ствар, па што је право, оно је и
здрово. (165-166).

Питања која је поставио Јован Суботић од стратешког су
значаја. Она почивају на уочавању разлике која постоји између
оних *који су објективно Срби* и оних *који се Србима осећају или*
називају. Оваква питања су код других народа теоријски разреше-
на и у пракси спроведена. Практично не постоји проблем иденти-
фиковања оних који су објективно и оних који су субјективно
Немци, Мађари, Пољаци. Код српског народа та питања нису ни
теоријски разрешена ни практично операционализована. Од тео-
ријског разрешења тога питања, међутим, зависи и судбина нашег
народа. Али од њега зависе и решења која се тичу и српске књи-
жевности и српског језика.

У основи је Суботићевих активности око средине 19. века
био његов напор да се укључи у српски препородни покрет који је
био обележен Вуковим активностима и делом. Све што буде око
средине века чинио биће део тих процеса. Део тих процеса је и
његова полемика са Старчевићем.

Суботићев однос према српском језику имао је за последицу и његова теоријска схватања о природи стиха који Срби треба да негују и о природи њиховог националног епа.

Наука о србском стихотворенију – то је књижица од 160 страница малог формата коју је, у издању Матице српске, Суботић објавио 1845. Она није први рад о стиху на српском језику. Млади аутор је коректно, већ у *Предговору*, навео и ко се све у Срба пре њега бавио стихом. Први рад који помиње потиче од Петра Матије Катанчића из 1791; последњи рад који је навео јесте један његов властити из 1844. године. Уз скоро сваки од тих радова Суботић је изнео и критичку оцену. Такав поступак се, у методолошком смислу, може сматрати коректним. Из *Предговора* тој књизи вреди навести ове реченице:

Право имају они, који кажу, да народно стихотвореније за основ метрике узети ваља, јер нигди, гди се год та наравним путем развила, није метрика стихове дала, него стихови метрику. Сва је целъ стиха, да буде уву пријатан: ко ће га најбоље за уво Србљина удесити него уво избрани(х) у народу, какви су народни певци?
(V)

Та гледишта садашњем читаоцу могу изгледати посве природно. Треба ипак имати у виду да Суботић ове ставове изриче у једно друго време; то је било осам година после смрти Лукијана Мушицкога, када је у српској књижевности још преовладала поетика класицизма. Тада је међу српским песницима било још оних који су се трудили да угоде метричкој организацији класицистичког стиха утемељеног на грчким или латинским узорима. Тренутак у којем Суботић пише своју књижицу био је за успоста-вљање српских метричких образаца преломан. Суботић каже:

Српски прозодик треба од грчког и латинског да учи начин, којим се до ствари долази, а не саму ствар. Као год дакле што је

грчка прозодија из стихова народни (тако слободно можемо рећи) извађена, тако и србску морамо из србски нар. песама извадити. (II)

У тим ставовима млади песник и научник је доследан . Он затим у овом *Предговору* износи принципе којих ће се у у књизи држати. Од њих је најважнији онај који гласи: „Законе метрике ваља из народног стихотворенија изводити, а не из старојезични“ (X).

Овакво опредељивање Јована Суботића за принципе српске метрике, која би се заснивала на нашем народном стваралаштву, није било само његово лично; оно је било израз дубљих духовних оријентација тога времена. Такво опредељење би, сигурно, победило и да није било Суботићевог ангажовања. Суботић је, међутим, у оном тренутку то опредељивање и каналисао и артикулисао. Изношење управо оваквих ставова значило је опредељивање против наметања спољашње, односно механичке форме у оганизацији стихова на којима су инсистирали класицисти а, истовремено, опредељивање за унутрашњу или органску форму стихова, на којима су инсистирали романтичари. Суботић је у тим ставовима показивао одлучност која ће карактерисати касније романтичаре.

Књига *Наука о србском стихотворенију* Јована Суботића појавила се две године пре *Песама* Бранка Радичевића. Та књижица је теоријски оправдавала нови, слободнији, романтичарски курс у грађењу стихова; дала је теоријске основе српском романтичарском стихотворству. Песници тога времена, школовани у гимназијама у којима се инсистирало на знању класичне, грчке и римске културе, у тој књижици добили су теоријску основу да класицистички стих замене новим стихом, стихом романтичарским, који је створен у духу српске народне метрике.

Суботић је у својој књизи пошао од става да у класичној грчкој или римској књижевности, а такође и у књижевностима других развијених европских народа, постоји и развијена наука о законитости прављења стихова. Исто таква наука требало би да постоји и у знањима о прављењу српске поезије. Он је у својој књизи, на примерима српског језика, покушао да покаже како би те законитости требало да функционишу. Тај сусрет општих закони-

тости, које су установљене у класичним метричким обрасцима, са посебним законитостима српског језика испитивачу је морало да створи доста проблема. Главни резултат таквог његовог испитивања јесте стварање новог, српског, појмовника у области изучавања стиха. Тај појмовник носи извесну драж првог изрицања. У српској версологији Суботићев текст није први, али је кључни. До те књиге версологија као дисциплина у Срба постојала је у зачецима; од тада она ће бити конституисана и моћи ће да се усавршава. У књизи *Теорија поезије* Ђорђа Малетића (1854; друго издање 1868) Суботићеви резултати биће углавном прихваћени. Отада ће они стално бити у оптицају, редефинисани или преформулисани.

8.

Суботићева теорија епа

Други Суботићев теоријски рад, *Теорија епоса г. Ђорђа Малетића*, везан је за једно од његових најбољих белетристичких дела, за еп *Краљ Дечанскиј* (Пешта, 1846), који је на конкурс Матице српске добио високу награду. Појава тога епа и висока награда која му је реноме потврдила, изазвали су његовог вршањака и супарника Ђорђа Малетића да напише и објави целу једну књижицу под насловом *Критическиј преглед наградом увенчаног дела Краљ Дечанскиј* (Нови Сад, 1847). Малетићева критика тог дела била је повод Јовану Суботићу да сачини и објави опширан одговор. Суботић се, међутим, у своме одговору такорећи није ни дотицао примедба критичара свог дела. Он је, овлашну "теорију епоса", коју је Малетић изложио на почетку своје књижице, узео само као повод да, критикујући његове ставове, изнесе своју теорију епа. Тачан назив његове серије чланака био би, не онако како гласи, већ исправније: Теорија епоса Јована Суботића, или Јован Суботић: Теорија епа.

Суботић је своју теорију епа изложио у десет међусобно повезаних чланака који су један за другим излазили у *Сербском народном листу* 1847. године. Аутору тих чланака би се могло замислити да је више тежио да покаже теоријску супериорност над Ма-

летићем, него да изложи властиту концепцију о том проблему. Отуда се и јављају слабости у представљању проблема. Па и поред тога, у овим тематски и проблемски повезаним чланцима дато је доста одговора на питања од значаја за грађење српског епоса.

Први чланак, односно одломак, зове се *О постанку поезије уопште и епоске посебице*. На десетак страница тога одломка аутор коментарише сазнања о постанку поезије Малетића и признатијих ауторитета, па разматрање закључује овим пасусом:

Није, дакле, доста само нешто мислити, па то тако за готове новце продавати, као што је г. Малетић са својом теоријом о *постанку поезије* чинио, него треба малко запитати шта су други паметни људи о истој ствари мислили и говорили, пак онда ствар саму по својој историји испитати, па и тек онда од онога што се већ рекло одступити ако какве нове пресуђујуће основе нађемо. (1978, II:140). (Све цитате који потичу из тога дела даваћемо према другој књизи едиције *Српска књижевна критика*, коју је, под насловом *Заснивање националне критике*, приредио Драгиша Живковић, Београд – Нови Сад 1978).

Тај став, мада не и најбоље срочен, говори о високом методолошком захтеву аутора. Захтев се састоји у томе да мишљење које се износи и брани мора да има место међу мишљењима других аутора, посебно међу мишљењима ауторитета. Критикујући са те тачке гледишта Малетића, полемичар Суботић је, стварно, своју теорију епа засновао дубље и на вишем нивоу од свога опонента.

Исти ниво се манифестовао и у другом по реду чланку који се зове *О постанку епоса – као што г. Малетић вели – у строгом смислу узетог*. И тај чланак је пун информација које сведоче о образованости и обавештености аутора. У њему вреди посебно обратити пажњу на једно место у коме се говори о променама тематских преокупација код разних врста јунака. То место подсећа на познату концепцију Нортропа Фраја о сличној теми, изнету у његовој теорији модуса у књизи *Анатомија критике*. По Фрају, песници су, кроз историју, најпре били превасходно преокупирани боговима, па херојима, па крупним историјским личностима, а

тек у новије време људима као што смо и ми сами. У Суботићевој *Теорији епоса* то место овако гласи:

Видимо одавде по самом указивању најстаријих епоских песама, какве г. Малетић под именом *народна приповетка* разуме, да су пре њих биле епоске песме о подреклу богова и о њиховим делама између себе. После је узела песма, поред богова, и титане и гиганте, а тако је видимо да се већ к људима ближе спушта. Затим је к титанском роду придала људе, а најпосле се свила поглавито око људи и њихових дела, а титанске силе и богове само је као упомоћ употребљавала. (143)

Ова теза варира се у тексту још на неколико места и увек у јасном значењу: да постоје промене у начину приказивања јунака епа. За њу је значајно да уноси извештајни логос у дијахроно сагледавање епа. Она историју епа види као историју различитог типа јунака епа који доминирају у појединим периодима.

У истом овом чланку дата је и једна друга могућност уношења реда у жанровску природу епа. То је учињено у једном одељку који би се могао сматрати генолошким одређењем епа. Место где је то најсажетије учињено гласи:

У ужем смислу значи *преповетка* род песничства којег суштаство у *форми* преповедања лежи. Преповедком, дакле, у овом смислу можемо нарећи сваки песнички производ био он у прози или стихови. Међу преповедке овог рода припадају: *народна преповедка* (са својим видовима, као: сакзка, гатка и ако јошт којих има); *народна песма* (са својим видовима: *романцом*, *баладом*, *јуначком песмом* и *епосом*); *поетичка преповедка*; *преповедка у прози*; *новела*; *роман*. Истина је, дакле, да се *епос* у *строгом* смислу може *приповедком* у овом смислу нарећи, али ништа само "приповедком" или "народном приповедком" јер су ово све други од епоса различити видови. И тако видимо да је г. Малетић овде видове помешао, а то је велика погрешка, особито пак онда где на то иде да се један, други ли вид строго определи. (146)

Суботић је своју теорију епа градио, дакле, тако што је налазио решења за проблем епа и у синхроној и у дијахроној перспек-

тиви. У синхроној перспективи еп се, својом природом, одређивао према другим жанровима. А у дијахроној – он је следио своју унутрашњу логику промена.

Следећа два чланка: Чланак III. *О суштеству епоса* и Чланак IV. *О суштеству епопеје*, у дугом и детаљном расплитању жанровских модалитета разних приповедних облика, заједно доносе спознају о још конкретнијим својствима епа. Та својства је он осветљавао на успостављању разлике између епа и епопеје. Спознаја те разлике би се могла илустровати овим реченицама: "Реч *епос*, дакле, као *род*, значи *епоску поезију* у ужем смислу, а као *вид* оно исто што и *епопеја*. (158) А то, конкретније, значи, да „*епос* не означава више у науци о стихотворству материју већ само форму“ (167). Израз епопеја, дакле, Суботић везује за материју, за оно о чему се у епској форми говори, а то треба да буде неки догађај „светско-исторически“ (Чланак V. *О предмету епопеје*, стр. 169). Догађај којим се еп бави није било који догађај, већ неки који има везу са судбином народа.

Чланци који непосредно за овима следе зову се: *О епизодама* (VI), *О средствима у представљању* (VII), *О судбини* (VIII). У њима се само дограђује претходно изнета концепција. Са становишта теорије епа најмање је значајан девети по реду чланак који се зове *О ономе што је о епопеји из Пелица узето*. У њему се показује шта је све Малетић у својој теорији епа преузео од тадашњег водећег немачког теоретичара епа, Пелица.

Посебно је важан, међутим, последњи (X) чланак који се зове: *О неким другим видовима епоса изван епопеје*. У томе чланку се, на жалост, не даје одређење српског епоса. Али се у њему сасвим јасно истиче Суботићев став о природи српског епа. То се чини у следећем пасусу:

Из овога се види да епоско песмоторство код различних народа различан значај има; следователно и епопеја, ако неће просто подражавање грчке да буде, мора особит печат на себи имати. И тако види се да је махнитост судити епопеју нпр. србску по природи грчке ако она неће силом да буде сестра *Илијаде*. Ако какво дело хоће да буде србском епопејом, а не грчком, онда га треба по природи и законима србске епопеје судити, а то је нужно најпре и нај-

пре то знати, пак после то предложити да и други виде је ли рецензент то добро познао и да ли он право субсумира. (193)

Мада је у овој збирци чланака просторно веома мало пажње посвећено српском епу, све што је изложено претходно може се узети као израз јасног Суботићевог опредељења да природа језика, епских средстава израза и природа тематике захтевају да сваки народ развијене културе има властити епски израз и властиту епопеју. Аргументи које Суботић износи у полемици са Малетићем у прилог ставу о потреби изградње националног епа нису нови јер су се већ могли прочитати и код других аутора, поготово страних. Најјасније их је изнео Хердер шездесетак година раније. Овом конкретном приликом они значе опредељење за поетику епа у духу романтизма, насупрот класицистичкој поетици епа за коју се залагао Малетић и са становишта које је и критиковао Суботићев еп.

Своја теоријска решања епа Суботић је протезао на епску поезију уопште, а не само на романтичарски еп. При томе, он је тежио да нађе принципијелно решење, такво које ће се заснивати на односу општег и појединачног. Конкретне српске епске песме и српски епос, према епосу уопште, требало би да се односе као појединачно и посебно према општем.

9.

Суботићева теорија трагедије

Помнији истраживачки рад би показао да у Суботићевим текстовима има више релевантних исказа који се тичу драме. Али Суботић заправо и нема посебних теоријских текстова посвећених драми на онај начин на који их има посвећених стиху или епу.

У литератури се обично наводи његов текст под насловом *Драмска уметност и светскоисторијски живот народа* (Летопис МС 1871) као значајан прилог овој теми. Тај рад је заиста један од најбоље артикулисаних Суботићевих текстова. Али Суботић у њему није улазио у природу драмске литературе. Он је драмској

књижевности и позоришту прилазио као социјалноисторијском феномену. Основна теза тога текста јесте: да су појава позоришта и драмске књижевности знакови историјског успона неког народа. Ту тезу је образлагао и илустровао обилатим примерима.

Са књижевнотеоријске тачке гледишта, међутим, од овог текста још је важније Суботићево разматрање о трагедији. То разматрање је мање познато јер је садржано у Суботићевој *Аутобиографији* која је настала при крају његовог живота, а објављена је посмртно, у пет књига (или свезака) и то тек првих година 20. века.

У четвртој књизи *Аутобиографије* Суботић је анализи својих драма посветио око 70 страна (69-139). Од тога он је близу четрдесет страница посветио анализи драме *Милош Обилић* која је изведена први пут у Загребу 1864. године и која се може сматрати његовом најуспешнијом драмом. У првих десетак страница (90-101) аутор анализира песничко-историјски лик Обилића као драмски, односно као трагички проблем. У тој анализи су и дати његови стварни прилози теорије драме.

Проблем који је Суботић имао да расправи јесте: да ли је Обилић драмски, односно трагични јунак, тј. да ли се на његовом лику може направити драма. Суботићев одговор је овај: "Материјал епоса јесу догађаји, који се приповедају; материјал пак драме јесте човек, који догађаје изводи" (90) Да је Милош Обилић остварен као значајан епски лик, то је неспорно. Али је питање да ли има драмскога, односно трагичнога у томе јунаку. Суботић на то питање одговара потврдно. Милош као јунак, какав је приказан у српском епу, по Суботићу је носилац једног великог сукоба. Он сам одлази у турску ордију да погуби турског цара Мурата свестан да ће тако погинути. Ево два оделита пасуса који Суботићево гледиште најкраће могу да представе.

„Шта је дакле светлост и признање мањој сили, кад удари на већу неопределиву? Околност, да се та слабија сила оправдано и у тај неједнаки бој упустила; да је за њу од веће важности у боју том подлећи, него се у њега не упустити. И ово је етични моменат у овој борби...(94).

Сваки види да Милош у тој борби мора погинути и подлећи: али она духа му снага, којом се у извесну пропаст баца, да само љагу са имена скине, доводи га до тога успеха и чини га победитељем. Ова борба показује људма, да нема оне силе, која може човека пречити, да оно не учини, што га у највиша небеса подиже. А ови моменти у трагедији уздижу самоуважење и оцену самога себе у сваком човеку што их гледи. Свака неопређива сила указује се у оваквој прилици, у најбољем по њу случају као *vis inertiae* без замјерке али и без заслуге; а кратка сила човека долази као слика надземнога створа, који може сваку земаљску пречагу прелетити, ако ју не узмогне уклонити. (94)

Милош Обилић је, по Суботићу, погодна личност за трагедију, јер је као карактер предодређен да афирмише највише етичке вредности. То је оно, што и по Аристотелу, јесте бит трагедије: трагични јунак губи, али се етичке вредности потврђују. То, другим речима, објашњава и могућност да се на Милошевом карактеру изгради трагедија, односно драма.

А да би се те етичке вредности уопште могле драмски потврдити, потребно је да се деси и трагички моменат. И он се, и у епском казивању, десио:

Кад је Милош задао веру, да ће сутра отићи у турски логор, и да ће убити турског цара Мурата, он је увео трагични моменат у трагедију, и овај догађај одговара свему што трагички учитељи траже, од трагичког момента. (95)

У знатном делу текста Суботић затим конкретно показује како је у својој драми тај моменат обрадио. Суботићева теорија трагедије је у основи подударна са аристотеловском теоријом. Али у њој има и битних одступања у односу на античког теоретичара. Аристотелова трагедија се заснивала на несвесној кривици коју је јунак у прошлости починио. Милошу Обилићу, из српских епских песама, таква се кривица није могла приписати. Суботић је то питање морао да реши другачије. Решио га је као сукоб идеје и страсти који се јавља у трагичком јунаку. Он каже:

Тек у најновије доба после дугог и дугог разматрања и промишљања, усудише се неки новији учитељи драматургије допустити, да се идеја може као материјал трагедије употребити. А ово је и сасвим наравно и јасно. Кад човек има две природе у себи, једну нижу, такорећи телесну, а другу духовну, онда је сасвим наравно, да га мотиви из обе ове природе могу на чин побудити, у њему водити и на њега нагонити. А кад се ово увиди и допусти, то се истим одбацује она стара доктрина, да јунаком трагедије само такав човек бити може, који није чист од греха или грешне махне. (101)

На тој доктрини је грађена и његова трагедија о Обилићу. Та Суботићева трагедија се и данас може читати или изводити. Њеној вредности сигурно доприноси и њена теоријска основа. Па ипак, та трагедија није и најбоља српска трагедија. Исте године када је она написана (1864), појавио се и *Максим Црнојевић* Лазе Костића. Као рецензент Матице српске, која ће Костићево дело објавити, Суботић је дело оценио негативно. Време је показало да Костићева трагедија ипак има предности над Суботићевом. У готово у свим антологијама српске поезије налазе бар две песме из Костићеве трагедије (*Еј, пусто море!* и *Два се тића побратила*) а могло би се из ње извадити још доста антологијских одломака. На жалост, такве одломке је тешко наћи у Суботићевој трагедији. Као уметник речи Суботић се, за разлику од Костића, ипак није домашио највиших врхова. Његова теорија трагедије, међутим, вредна је пажње: спада међу најзначајније прилоге које о том проблему имамо.

10.

Суботићев концепт историје српске књижевности

У време када је писао *Науку о српском стихотворенију* Јован Суботић је био уредник *Летописа Матице српске* и један од најистакнутијих људи у Матици. Ставови које је он заузимао о природи српског стиха и о природи српског епа, све више су га стављали у ситуацију да се опредељује према главним оријентацијама које су се тада сукобљавале у српској филологији. То су

биле године око средине 19. века кад је главну борбу за интегритет српског језика и српске књижевности водио Вук Караџић. По месту које је имао у Матици српској, а која уз Вука није пристајала, Суботић не би требало да буде Караџићев следбеник. Он је то ипак постајао и то по својим ставовима које је заузимао. Али, за разлику од непомирљивог Караџића, који је својом појавом и делом свуда изазивао сукобе, Суботић је био другачијег карактера. Далеко прилагодљивији, политичнији, он је, као личност, био погодан за спровођење преображаја без драматичних судара. Тако се и десило да се он, управо у Матици српској, нађе на једном од кључних места.

Као следбеник Вука Караџића и делатник у његовом духу, Суботић је направио веома важан корак у теоријском уређивању српске књижевности. Тај корак се тиче њене периодизације, односно систематизације. Систематизацију укупне српске уметничке књижевности Суботић је начинио у два своја рада: у немачком издању своје књижице *Неке черте из повеснице сербског књижества* (1850) и у антологији *Цветник српске словесности*, I, II (1853).

Суботићев рад *Неке черте из повеснице сербског књижества*, био је најпре објављен 1846-47. године у *Летопису*; представљао је преглед актуелне српске књижевности, од Доситеја до Суботићевог времена. У новом издању те студије на немачком 1850, у виду књиге, Суботић је додао још два дела: уводни и закључни. Ево како је те новине представио Драгиша Живковић у предговору зборника радова *Заснивање националне критике* (едиција *Српска књижевна критика*, II, стр. 19-20):

Круна овог Суботићевог рада на формулисању поетике наше националне књижевности био је његов историјски преглед наше књижевности од Доситеја до најновијег времена: "Неке черте из повеснице сербског књижества". Тај исти преглед, само проширен мањим "Уводом" (Einleitung) и једним додатком на крају књиге о илирској књижевности као делу српске књижевности, објавио је Суботић и на немачком, у Бечу 1850. године, под истим насловом: *Einige Grundzüge aus der Geschichte der serbischen Literatur*. У том "Уводу" немачког издања своје књиге Суботић дели нашу књижев-

ност на три периода: први од XII до XV века (помиње наше биографе: Саву, Доментијана, Данила, Цамблака), други од XV-XVII века (дубровачка књижевност; главни представник те књижевности је Гундулић са својим *Османом*, а поред њега помиње: Држића, Менчетића, Палмотића и Ђорђића), трећи - од друге половине XVIII века до 1840. (о ком периоду говори у својој књижици).

Исто виђење српске књижевности Јован Суботић је спровео неколико година касније у антологији *Цветник српске словесности*. У њеном *Предговору* дата је и периодизација српске словесности (тачније: српске уметничке књижевности). Најважнији део тога *Предговора*, који се тиче саме периодизације српске књижевности, гласи:

Из горе изложеног прегледа развитка српске словесности види се да у њој три особита, разлучена, окружена књижевства стоје.

Прво се почиње са споменицима језика из XII. в., достиже свој цвет у делима краља Стефана, Архиепископа Саве, и монаха Доментијана, па онда све већма и већма опада, док у омањим летописима сасвим неизслаби.

Друго се почиње са Ђорђем Држићем, подиже се у А. Чубрановићу, Д. Рањини и Дом. Златарићу, и достиже најлепшиј цвет свој у Ив. Гундулићу, Јун. Палмотићу и Игн. Ђорђићу, па онда изнемаже, и у преводима Бетондића и Перка де Сорго стињава се!

Треће се почиње са распаљивањем огња словесности по различним покрајинама, и осилава се и диже до у наше дане.

Из овога се види, да се наша књижевност за извесна времена невеже. Књижевство србско подобно је цветном бокору од три струка, од којих је сваки за себе из општег корена изтерао.

И по овом органском развитку морамо србску литературу у три периода поделити, од којих ће првиј садржавати *стару*, другиј *дубровачку*, трећиј *нову литературу србску*.

Првиј период почиње с крајем XII. века, па траје до краја XVII. столећа (1189-1699).

Другиј период почиње са половином XV. века, па тече до половине XVIII. столећа (1450-1750).

Трећиј период почиње са XVIII. веком и траје до данас. (5-6)

Пре Суботића, двадесетих година, троделни модел српске књижевности направио је Вук Караџић када је српске народне епске песме објављивао у три књиге, групишући их на оне које говоре о старим временима, на оне о средњим и на песме о новим временима.

Периодизацију коју је установио Јован Суботић за српску уметничку књижевност прихватио је затим у *Хисторији књижевности народа хрватскога и српскога* (1867) Ватрослав Јагић, мада није навео од кога је преузео. Затим је, у другом издању своје *Историје српске књижевности* (прво 1867, друго 1871) ту периодизацију прихватио и Стојан Новаковић (који такође није навео од кога је преузео). Исту периодизацију прихватили су касније сви историчари српске и хрватске књижевности до Другог светског рата. То, другим речима, значи да је Суботић нашао модел који ће за много наредних деценија бити прихватљив и за српске и за хрватске историчаре књижевности.

Важно је приметити да између три одсека (периода) српске књижевности, које је установио Јован Суботић, границе које је он успоставио нису и механичке. Први период српске књижевности, по њему, трајао је од 12. до краја 17. века, други период почео је од средине 15. века и трајао до средине 18. века, трећи период почео је пре него што је други завршен. То значи да су се периоди које је он имао у виду међусобно преклапали: следећи су почињали пре него што су се претходни завршили. По том ставу Суботић је ближи савременим теоријским гледањима него многи његови потомци.

11.

Суботић и проблем језичког и политичког јединства Срба и Хрвата

Интензивно бављење књижевнотеоријским проблемима Јована Суботића трајало је веома кратко, свега десетак година. Готово сви најбитнији књижевнотеоријски његови радови јавили су се у релативно кратком временском распону, у време уредникова-

ња у Летопису Матице српске, дакле између 1844-1854. године. Готово све поменуте текстове, сем оног о трагедији из *Аутобиографије*, Суботић је написао и објавио у ово време. У овом периоду било је и пуно важних догађаја у Суботићевом личном животу. Они су везани за студирање у Пешти, за сарадњу са Теодором Павловићем у Летопису и у Матици, за улогу националног првака у бурним догађајима око 1848. године. За све то време Суботић се кретао у српском цивилизацијском и административном кругу којем су обележја чинили Пешта и Нови Сад.

Крајем педесетих година, међутим, у Суботићевом животу долази до промене. Он се кандидује за посланика у Вуковару, постаје члан Хрватског сабора; од 1861. је члан Касационог суда у Загребу и грађанин Загреба, а од 1863. и септемвир (судија касационог суда). Некако у то време среће се са бискупом Штротсмајером; од тада ће бити под трајним његовим утицајем. Он после тога живи у Загребу неколико година и у то време, као Србин и српски посланик, игра веома важну улогу. Једна од главних његових улога је у томе што је најактивније допринео да се у Загребу изгради храм српске православне цркве. Друга, изгледа још активнија, његова улога била је у корист утемељења рада Хрватског народног казалишта; године 1863. изабран је за председника Казалишног одбора. О том свом раду он је у посмртно објављеној *Аутобиографији* оставио значајна сведочења. Међу тим сведочењима најупечатљивија су она која говоре о његовом крунисању лаворовим венцем које је заслужио као писац драме о хрватском краљу Звонимиру. Међу загребачким госпођама које су му указале ту част била је и Слава, ћерка Људевита Гаја. У Загребу је Суботић био изабран за председника Казалишног одбора и на том месту остао четири године (1863-1867). Доживео је и више пративедби својих позоришних комада у ХНК. О томе, у *Аутобиографији* Суботић каже: „У Загребу сам написао трагедију *Прехвала* год. 1863. траг. *Милош Обилић* год 1864. драму *Бодин* 1864. трагедију *Краљица Јакинта* год. 1865. *Немања* је представљан 1864.“ (63-64). Што се броја написаних играних драма Суботићевих тиче, то су биле веома плодне године. Међутим, то су биле значајне године и за само хрватско казалиште. Јер, до године 1861. у Загре-

бу су се представе играле на немачком језику. Тек те године прекине се то немачко представљање и одреди се да се хрватске представе дају. То је био веома велики преокрет. И о томе, у *Аутобиографији*, Суботић има значајно сведочење:

У почетку је било најтеже са говором у казалишту. Шпецијално хрватски чланови казалишта нису били вешти књижевном језику хрватске литературе; они су простим кајкавачким језиком говорили. У Загребу је скоро искључиво по вишим круговима нем. језик владао. Публика није дакле за представе на народном језику била приправљена, а представљачи нису били вешти језику књижевном. Да се овом недостатку помогне закључи каз. одбор да се неки од представљача српских позоришта у Н. Саду и Београду за народ. загреб. казалиште набаве. Ово су били непосредни учитељи хрватских чланова казалишта на позорници. (IV:60-61)

Ово сведочење јасно говори о језичкој ситуацији у тадашњем Загребу. У главном хрватском граду шездесетих година прошлог века говорило се или немачки или кајкавски. Чак ни глумци нису знали да говоре новопроглашеним књижевним језиком који се све чешће називао хрватским. То конкретно значи да нису знали језик штокавски (српски); морали су из српских крајева да доводе глумце да их том језику уче.

Суботићев боравак у Загребу окончан је 1867. и то по њега веома лоше. Те године била је организована велика свесловенска прослава у Москви. Суботић је на њој учествовао као један од највиђенијих гостију и као један од најзначајнијих Срба. Због тога чина је, одмах по повратку у Аустрију, био отпуштен из службе. Његова улога у Загребу била је завршена и он је морао тај град да напусти, да се врати ближе крајевима у којима је рођен: Осјеку, Новом Саду, Руми, Земуну.

Суботићев загребачки период недовољно је осветљен. Он је у Загребу стекао славу и почасте какве нигде неће доживети. О томе има пуно сведочанстава у његовој *Аутобиографији*. Али је у Загребу Суботић стварно напустио вуковску оријентацију. Управо у време боравка у Загребу, он је прихватио невуковско становиште: да Срби и Хрвати имају исти језик, језик српскохрватски,

и заједничку књижевност на истом језику. Кад је дао довољно знакова да је такву оријентацију прихватио, кад је своју улогу у Загребу одиграо, морао је да напусти тај град. После тога ћемо га видети да дела у Матици српској и у Српском народном позоришту у Новом Саду. Његова улога у таквом деловању била је значајна. Али она више није била историјска.

Године 1867. била је основана Југославенска академија знаности и умјетности у Загребу. Суботић је изабран међу њене прве чланове као један од неколицине Срба; други су били Ђуро Даничић, Божидар Петрановић, Валтазар Богишић. Суботићеву улогу грађења јединства Срба и Хрвата почеће у Загребу од тада да игра Даничић. Као и Суботић и Даничић ће у новом месту боравка доживети многе почести и признања. Али ће се и њему десити да и сам, још драстичније, напустити вуковску оријентацију и прихвати оријентацију своје нове средине. Даничић, који је заједно с Вуком правио *Српски рјечник* (1852) доћи ће у ситуацију да у том истом Загребу, у којем још не знају да говоре усвојеним књижевним језиком, прави *Рјечник хрватског или српског језика*. Проблеми које данас имамо око језика потичу из тих времена, а за те проблеме никако није превасходно одговоран Вук Карацић, већ први његови следбеници који су Вука и први напустили: Суботић и Даничић.

12.

Јован Суботић, у своје време цењен као песник и драмски писац, данас привлачи пажњу као филолог. Његова судбина као филолога везана је за судбину Вукових идеја. Он је међу српским писцима, поготово из круга око Матице српске, не само подржао Вукове идеје већ настојао да их оствари и настави. Чинио је то осветљавајући идентитет српског језика и српске књижевности, превасходно у *Српској граматици* (1846) и у *Цветнику српске словесности, I, II*, (1853). У складу са тим својим схватањима он је, у посебним делима, изградио и науку о српском стихотворењу и теорију српског епоса; на примеру лика Милоша Обилића

образлагао је и специфичности српске трагедије. Као један од најобразованијих Срба свога времена он је успешно дограђивао српску националну филологију (србистику) коју су почели да изграђују слависти разних словенских народа, а којој је темеље ударао Вук Карацић.

Јован Суботић, међутим, није био само писац белетристичких текстова и филолог; био је и политичар. Пuteви политичке судбине и тренутних личних интереса одвели су га у главни хрватски град Загреб где је шездесетих година играо значајну улогу. Веза са Штросмајером, драмски успеси у Хрватском националном казалишту и много других личних успеха у том граду, учинили су га неотпорним на утицаје који су на њега вршени са хрватске стране на плану филологије. Тако је Суботић све више напуштао становиште србистике, чијем конституисању је претходно и сам веома допринео и, тако рећи неосетно, прихватао је становиште сербокроатистике. Суботић остаје један од најзаслужнијих Срба за прихватање славистичких и Вукових идеја о српском језику и књижевности а, истовремено, и један од најодговорнијих за њихово напуштање. Сагледавање његове личне, политичке и филолошке судбине повезано је и са осветљењем путева и судбине србистике.

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО БОРЋА МАЛЕТИЋА

1.

Ђорђе Малетић (1816-1888) и Јован Суботић (1817-1886), по месту које су имали у српској култури око средине 19. века, спадали су међу најистакнутије личности онога доба. Банаћанин Малетић је такво место стекао у Србији а Сремац Суботић међу Србима у Аустрији. Државне границе нису им сметале да припадају истом свету културе. Били су признати песници, драмски писци, књижевни критичари, теоретичари књижевности, јавни радници. Били су људи од имена и дела, читани и уважавани. Пред судом потомака, међутим, њихов значај се смањио. То се најбоље може видети у Скерлићевој *Историји нове српске књижевности* (1914). И један и други су тамо представљени само као писци од историјског а не и од књижевног значаја.

Тиха ревизија њихове улоге и места у српској култури почела се одвијати четрдесетак година после појаве Скерлићеве *Историје*. То је учињено најпре у докторској дисертацији Драгише Живковића *Почеци српске књижевне критике* (1957). И Малетић и Суботић су у тој књизи добили значајна места, најважнија после Вука Караџића. У својој књизи Живковић се није могао задржати само на испитивању њихових доприноса развоју српске књижевне критике. Он је на примерен начин осветљавао и њихове белетристичка дела и њихове књижевнотеоријске радове да би објаснио природу њихове критике. По супротном виђењу истих проблема, по међусобним полемикама, Малетић и Суботић су међусобно били повезани. Отуда се они у његовој књизи помињу и приказују упоредо. Нешто старији Малетић, био је изразити издањак класицизма у српској књижевности; Јован Суботић опет изра-

зити пример нове предромантичарске и романтичарске оријентације. Не могу се, отуда, разумети један без другог. Они представљају два пола истих процеса.

Три године после Живковићеве књиге појавила се још једна важна књига; то је докторска дисертација Доротее Кадах (Dorothea Kadach) о почецима књижевнотеоријске мисли код Срба (*Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben*, München 1960). Та књига се ограничила на испитивање теоријских дела и погледа тројице аутора: Малетића, Суботића и Косте Руварца. Књига Доротее Кадах је рађена темељно и систематично, на озбиљном проучавању релевантне литературе, превасходно из српских и немачких извора. Главна врлина те књиге у томе је што је компаративно приказала идеје и ставове наших писаца и њихових великих немачких узора, што је открила и потврдила многе везе наших аутора са немачким мислиоцима. Али отуда потиче и једна њена мана. Утисак који оставља студија Доротее Кадах јесте: да су се ови српски теоретичари развијали у обзору немачке културе и књижевнотеоријске мисли и да су постали само њени значајни преносници. Основна порука је: то су били добри ђаци, али не и успешни ствараоци.

Књижевнотеоријска мисао Ђорђа Малетића и Јована Суботића била је предмет испитивања у још једној докторској дисертацији, у књизи Драгана Јеремића *Естетичка мисао код Срба*, која је објављена посмртно (1989). Међу више аутора који се у Јеремићевој информативној књизи приказују, Малетић и Суботић су, такође, добили достојно место. Акценат Јеремићевог приказа, међутим, био је на естетичкој, а не на књижевнотеоријској страни њиховог доприноса. И према једном и према другом аутору Јеремић се односио као према релевантним мислиоцима у сфери естетике. За разлику од Живковића и Доротее Кадах, Јеремић ниједног од њих није везивао за некакве почетке српске културе, већ их је представљао као израз континуитета културе која је стара, јер потиче од средњег века.

Но и после ових дисертација, и још десетак текстова о њима мањег значаја који су се појавили у овом веку, остаје потреба да се одговори на питање: због чега су Малетић и Суботић, као књи-

жевни теоретичари, значајни за српску културу и колико вреди да се њима посебно бавимо.

2.

Малетић није био особито плодан писац. Три објављена спева, две збирчице песама и две драме – то је готово све што је урадио у области белетристике. А то му данас не даје глас незаобилазног аутора. Већи значај, међутим, има као писац који се систематски бавио српском позоришном критиком. Из те области објавио је једну обимну књигу, на преко хиљаду страна, која се зове *Грађа за историју српског народног позоришта у Београду* (1884).

Ни број књижевнотеоријских радова Ђорђа Малетића није велик. Краћи радови који се још помињу, нису релевантни. Али постоје три његове књиге које се не могу заобићи ни данас. То су: *Критическиј преглед наградам увенчаног дела Краљ Дечанскиј* (1847), *Теорија поезије* (1854, друго прерађено и допуњено издање 1868) и *Риторика, I, II* (1855-1856).

3.

Прва од наведених Малетићевих књига је полемичка. Она је настала као реакција на појаву књиге Јована Суботића *Краљ Дечански* (1846), која је обиман еп (преко триста страна) о љубави и сукобима краља Стефана Дечанског и његовог сина Стефана Душана, каснијег српског цара. Тај Суботићев еп претходно је победио на конкурс Матице српске и добио високу новчану награду. Овенчан тако одмах славом, еп је веома брзо стекао и готово подељен успех у српској читалачкој публици. Више деценија је био и читан и прештампаван после појављивања. Али је и тај еп, као и Суботићево дело уопште, у новим временима био маргинализован; школски програми су га, по правилу, заобилазили. Обељевање стопедесетогодишњице 1847. године у српској култури

допринела је да се и тај еп наново чита. Овом приликом он је доста често помињан као једно од значајних дела која су се јавила у годинама пре појаве Његошевог *Горског вијенца* и *Песам* Бранка Радичевића.

Критичко реаговање Ђорђа Малетића на појаву Суботићевог епа било је противно општој позитивној оцени дела. То негативно реаговање је изузетно и по томе што се појавило у виду књиге од 126 страна. Оно представља најдужу српску књижевну критику у целом 19. веку и једну од најдужих и најважнијих у целој српској књижевној критици.

Малетићева критика добила је на значају и по томе што је изазвала исто тако значајан полемички одговор Јована Суботића. Реагујући одмах на ту Малетићеву књигу Јован Суботић је објавио серију од десет чланака у *Српском народном листу* под заједничким насловом *Теорија епоса г. Ђорђа Малетића* (1847). И ти чланци представљају цело једно заокружено дело које је по простору отприлике онолико обимно као и Малетићева књига. Тако су појава Малетићеве критике и Суботићевог одговора постали значајан полемички и културни чин. Доротеа Кадах каже да је српска књижевност, захваљујући тој полемици, око средине деветнаестог века била забављена епом више него икад раније или касније (1960:69).

Да би се, међутим, тај чин правилно оквалификовао, потребно је ипак прецизније жанровски одредити Малетићеву књигу. То значи да треба дати прецизан одговор на питање: да ли на ту књигу треба гледати као на превасходно књижевнотеоријско или као на превасходно књижевнокритичко дело. То одређење у свим случајевима није важно, али у овоме јесте. Јер од тога одређења зависи како ће се књига и читати и разумети.

Први критичар Малетићеве књиге, Јован Суботић, у свом полемичком одговору, одредио је ову књигу као превасходно књижевнотеоријско дело. Такво одређење садржано је и у самом наслову његовог одговора (*Теорија епоса г. Ђорђа Малетића*) али је садржано и у самом њеном третману. Суботићев став прихватили су касније и други историчари и критичари Малетићевог дела и чина. А отуда и потичу невоље у схватању овога дела.

Из полемичких разлога, Суботић се, у серији својих чланака, није ни освртао на Малетићеве критичке примедбе на своје дело. Задржао се, практично, само на првих десетак страна у којима је Малетић изложио своје ставове о епу и епској поезији уопште. Такав његов поступак стварао је утисак о његовој објективности: јер је испадало да аутор није хтео да одговара на примедбе које се тичу његовог дела. Одлучивши се да не одговара на критику свога епа, већ да се држи чисто теоријског нивоа полемике, полемичару Суботићу није било тешко да покаже како Малетић неку праву теорију епа и нема, како је пошао од ставова које је могао да нађе у неким актуелним енциклопедијама и како је у теоријском погледу испод нивоа проблема. Повређеном уметнику, обавештеном мислиоцу, то је била и добра прилика да избегне разговор о критичким примедбама на своје дело, а да, истовремено, развије своју теорију епа. Отуда се и не би могло с правом да говори о томе да Срби средином деветнаестог века имају две теорије епа. Имају, у ствари, само једну, Суботићеву. Ова Малетићева била је само повод да се она Суботићева створи и развије.

Готово сви који су писали о овом сукобу давали су предност Суботићу. Тако је испадало да Малетићева књига, која није успела да изгради теорију епа, није успела ни као критика “наградом увенчаног епа”. Такав став се посебно истиче у дисертацији Драгише Живковића. “Малетићева критика је за сваког објективног човека морала да буде пристрасна и натегнута критика, чак не ни много учена, а у судовима својим плитка и неубудљива”, каже Живковић (1957:278).

Такав став о Малетићевој књизи ипак није прихватљив. Ако се, с много разлога, о њој може говорити као о промашеној критици Суботићевог епа, о њој се ипак не може говорити као о промашеној књизи. Малетићева књига је плод великог неспоразума који није личне природе.

По ставовима које је заступао у теорији епа, али и у књижевности уопште, Малетић се дословно понашао као изразити класициста. Са позиција класицизма он је приступио једној романтичарски заснованој епској творевини. Природно је, отуда, што и није могао позитивно да је вреднује јер је у основи одбацивао ње-

ну поетику. Самим тиме није могао ни да је интерпретира у позитивном контексту.

Неспоразум је морао да буде и већи зато што је његова критика по типу заснована као иманентна критика. Иманентне критике се, по дефиницији, баве унутрашњим претпоставкама дела и њиховим конкретним остварењима. Иманентне критике могу да буду засноване и у духу романтичарске или неке друге поетике. Малетићева критика, по природи иманентна, али заснована на поетици класицизма, у принципу би имала могућности да плодно доведе до унутрашњег осветљења неког класицистичког дела. Али класицистички оријентисана иманентна критика Ђорђа Малетића, која је за предмет интерпретације имала једно дело засновано на другачијој поетици, романтичарској, једноставно није могла да буде плодна.

Управо због такве своје природе Малетићева критика је била осуђена да не може да буде убедљива ни прихватљива. По томе она се може доживети и оценити као један од изразитих критичких промашаја. Али то је промашај који не треба игнорисати већ који треба изучавати. Малетићева критика Суботићевог епа важна је и вредна због тога што је доследна својој теоријској основи. То је прави тип оне критике коју је Скерлић, у есеју *Догматичка и импресионистичка критика* (1901), назвао догматичком. Она је догматичка тачно по Скерлићевој формули: прво је изнела теоријске ставове, па са основе тих ставова приступила конкретном тумачењу и оцењивању дела. Отуда су неоправдани приговори да иза Малетићеве негативне оцене Суботићевог епа стоје превасходно лични разлози. Чак и да је лично Суботићу био веома наклоњен, Малетић, због класицистичке оријентације које се доследно држао, не би могао да прими његов еп са одобравањем.

Највећи део Малетићевих примедба на Суботићев еп ипак има једну постојану логику. То је логика примерености. Кад критикује понашање Суботићевих јунака, на пример, Малетић их критикује са становишта примерености, тј. одговара на питање: да ли се они понашају онако како се од њих очекује да се понашају. Кад критикује приповедање, или описе приповедача епа, или говор самих јунака, Малетић такође то чини са становишта приме-

рености. Примереност је један од стубова класицистичке поетике. Али критика са становишта примерености осуђена је стално да се сукобљава са поетиком која рачуна са непримереним, чудесним, изненађујућим, карактеристичним за поступке романтичара.

Ова разматрања налажу да се о овом Малетићевом подухвату заузме нешто другачији став од општеприхваћеног. По томе суду, на Малетићеву књигу треба гледати превасходно као на критичко а не као на теоријско дело. За разлику од већине критичких дела ово Малетићево има, међутим, чврсту теоријску основу. Та теоријска основа је, свакако, била непримерена критикованом делу. Она због тога није успела као прихватљива критика. Али се Малетићева књига показала ипак као важан чин, јер представља сусрет и сукоб двеју поетика и могућих интерпретација конкрет-ног дела. Због тога је вредна трајне пажње и изучавања.

4.

На два најзначајнија Малетићава дела, на *Теорију поезије* (1854) и *Риторику, I, II* (1855-56), обично се гледа као на два уџбеника из области теорије књижевности које је, за потребе ученика, написао професор Лицеја у Београду. За сличне потребе писали су и други професори истог Лицеја. И многе од њих би, свакако, требало памтити као значајне чињенице српске културе. Уџбеници Ђорђа Малетића, међутим, више су од тога. Они су у знатној мери богатији од грађе која би била примерена ученицима гимназије. Могли би се схватити, с правом, и као универзитетски уџбеници да је у то време у Србији било универзитета. Њихов аутор се, по тим књигама, и данас изучава као истакнути естетичар и теоретичар књижевности.

За Малетићеву позицију је опет значајно нешто што за потоња времена није било карактеристично. Његове поменуте књиге су настале у време када су се још увек одвојено изучавали поетика (теорија поезије) и реторика (теорија прозе). Најкрупнији споменик таквог схватања јесте Хегелова *Естетика*, чије се референце виде и у Малетићевим књигама. Тек крајем 19. века та два

предмета ће се и у Србији, као и у другим земљама, нпр. Немачкој, почети да предају под заједничким именом *Теорија књижевности*. То се види по истоименој књизи Пере Ђорђевића из 1892. која ће бити важећи уџбеник у српским школама до после Првог светског рата. Малетић, који се формирао у првој половини 19. века, у својим књигама које су писане као уџбеници, заступаће доминантне ставове свога доба. Зато ће, у њима, проучавати издвојено поезију и прозу. Под поезијом је Малетић подразумевао лепу књижевност, а под прозом углавном беседништво и сродне творевине.

Малетићеви уџбеници о поезији и прози, као и сви други уџбеници, не компилирају само знања преузета од других. Они и то чине, али су они превасходно плод ауторског рада и ауторских амбиција. Бар по обиму, они су сигурно најзначајнији српски књижевнотеоријски пројекти у целом 19. веку. После тога, све до садашњег времена, Срби из области теорије књижевности синтетичких књига такорећи немају. Због тога преко ових Малетићевих књига не би требало олако прелазити.

Њихова појава се, међутим, не би могла у пуној мери разумети без њихове предисторије. Малетићеве књиге о поезији и прози плодна су референца на пораз који је он претрпео у полемици са Јованом Суботићем. Поражени критичар искупио се тако што је сачинио два крупна дела у којима се показао и као познавалац обимне материје, али и као књижевни мислилац значајног индивидуалног доприноса.

5.

Први од тих уџбеника има наслов који у целини гласи *Теорија поезије, из различни извора црпљена од Ђорђа Малетића Професора Поезије и Реторике*. Њено прво издање појавило се у Београду 1854. године на 204 странице, писано старим предвуковским правописом. Друго, измењено и проширено издање појавило се у новом Вуковом правопису 1868. године (“по најновијим пицима”) на 347 страница. У новом издању Малетић је доста тога,

у самом распореду грађе, али и у обиму информација, додао и изменио.

У оба издања ове књиге аутор се потрудио да стави до знања да књига представља савремени резултат науке у овој области. Аутор је онај који те резултате познаје, који међу њима врши одређену селекцију и који прави сопствену комбинацију тих резултата. Таквом ставу се не може приговорити да је неприхватљив.

У *Уводу* Малетићеве књиге, у оба издања, испољава се тежња да се нађе одговор на питања: шта је лепо, шта је уметност и шта је поезија. Ти одговори спадају у сферу естетике. Отуда се на Малетића, с правом, гледа и као на естетичког мислиоца. У својим дефиницијама уметности Малетић је углавном полазио од Хегела. Хегел је, и на други начин, присутан у овој књизи. На њега се Малетић угледао и тако што је преузимао његове ставове, али и тако што је настојао да о поезији мисли на хегелијански начин, тј. дијалектички, у супротностима. То већ говори и о њеном теоријском нивоу. Писци каснијих уџбеника из области теорије књижевности по правилу нису ни тежили да филозофски заснују осветљење материје којом су се бавили.

Теорија поезије из 1854. подељена је на два дела: на *Науку о песмотворству* и на *Науку о стихотворству*. У издању из 1968. дошло је до значајне промене: прво је приказивана наука о стихотворству, па наука о песмотворству. Та измена у редоследу приказивања показала се оправданом. Прво је приказано како се гради стих и од којих је све елемената састављен. Тек затим је приказано како се гради песма, од којих је елемената састављена и каквих основних облика песама има. Али та промена у редоследу није битно изменила ауторову концепцију; само ју је надоградила и ишчистила. Друго издање исте књиге, објављено после 14 година, успешније је од првог.

Део *Теорије поезије* (у новом издању), посвећен науци о стихотворству, има четири одсека. Први од њих говори о прозодији или науци о мерењу слогова; други говори о коленцима (деловима) стиха; трећи говори о врстама стиха; четврти о римама. Савремени читалац тога дела књиге суочиће се са мноштвом термина који данас нису у употреби. Али ће их све разумети. Јер се ти

термини односе на општепознате појмове из области версологије: на стих, делове стиха, стопе, паузе, римариј. За њих је, међутим, карактеристично – као и за Суботићев поступак у књизи *Наука о српском стихотворенију* из 1845 – да се терминологија и у овој области заснива на основама српског језика. Отуда тај део књиге носи изразити стваралачки печат. У њему се разрађује и ствара терминологија која до тада код Срба готово да и није постојала. Она се истовремено илуструје богатством примера. Мада и сам аутор, као и његови критичари (нпр. Живковић), упућују на то да је тај део рађен према Суботићевој књижици *Наука о српском стиху* из 1845. године, они нису ни близу у праву. Суботић је заиста поставио темеље версологије српског стиха. Малетић је, међутим, у овој књизи, отишао знатно даље. Он је основна сазнања о српском стиху доградио, употпунио; представио их у оквиру система науке о поезији. Поготово је тако доследније поступио у другом издању. Ако не по обиму, онда је свакако по садржају тај део Малетићеве *Теорије поезије* испао далеко богатији од Суботићевих првих систематских корака у овој области, што је посве природно. Малетићев текст, сем тога, обилује примерима песама за које данашњи читалац не зна и песника који су ван нашег вида. И с те стране чини значајан трезор потребних информација и знања.

Други део ове Теорије, *Наука по песмотворству*, посвећен је лирској, епској и драмској поезији. У Малетићевој књизи се, међутим, та три основна жанра поезије представљају кроз излагање теоријских виђења сваког од њих и кроз њихову историју. Тако овај део књиге има у ствари шест делова. Први од њих је посвећен лирској поезији, други историји лирске поезије; трећи и четврти посвећени су епској поезији и историји епске поезије, пети и шести посвећени су драмској поезији и историји драмске поезије.

Подела поезије на епску, лирску и драмску данас је уобичајена. У Малетићево време она је тек морала да се намеће. Ту поделу је установио Хегел у *Естетици*, у одељку *Родови поезије*, а она је производ његовог тријадичког система, односно основног решења субјект-објект релације. По том Хегеловом решењу лир-

ска поезија изражава субјективно, епска објективно, а драмска субјективно-објективно. Такви основни ставови уграђени су и у *Науку о песмотворству* Ђорђа Малетића.

Наука о песмотворству дугује хегеловској основи и настојање да се теоријски и историјски поглед на поезију доведу у међусобни склад. У теоријским деловима ове књиге тежило се да се унесе доста реда у сваку од три области поезије, тј. да се каже шта тај род поезије значи, и да се, затим ти делови разврстају, да сваки од делова поезије нађе место у песништву као целини. У историјским деловима дати су кратки, али садржајни, историјски прегледи сваког од три основна жанра поезије. Приказ развоја сваког од три рода поезије требало је да донесе и скупове знања о сваком од њих, али и да потврди теоријску основу и пројекцију сваког од њих.

Теорија поезије Ђорђа Малетића, а поготово њено друго издање, представља уистину трезор теоријско-историјских знања о поезији које је истакнути српски професор из оних времена могао имати и артикулисано преносити на друге. Не би било сасвим тачно уколико би се рекло да је тај трезор грађен на нивоу школских знања онога времена. Јер би било неправедно Малетићеву књигу третирати као један од уџбеника међу другим уџбеницима који су се тада употребљавали у школском систему. Пре би се могло рећи ово: Малетић је преузимао главне идеје и то од главних мислилаца онога времена, а на основу тих главних идеја изводио је своју систематизацију знања о поезији. У оквиру тих основних идеја он је морао да савлађује једну конкретну материју, која је махом била необрађена, непозната. Да би тај посао обавио за српску средину, он се, на основу најзначајнијих идеја свога времена у овој области, морао пробијати и кроз необрађено поље знања о српској поезији, односно белетристици. И морао је да та знања доведе у склад са општим знањима из ове области. Посао који је он обавио није од ранга највиших стваралачких послова, какви су били подухвати прворазредних немачких мислилаца са којима га доводи у везу Доротеа Кадах: на пример, Хегела, Шилера, браће Шлегел и других. Али то је био подухват достојан поштовања: оно је тео-

ријско знање о поезији у школском систему код Срба дизало до високог степена.

За стотинак и више година после Малетића код Срба је објављено практично неколико релевантних уџбеника теорије књижевности: Пере Ђорђевића (1892), Кристине Ђорђевић и Паулине Албала (1923), Драгише Живковића (1955), Радмила Димитријевића (1959). Ни за један од тих уџбеника не бисмо могли да кажемо да је онако филозофски утемељен као што је то био уџбеник Ђорђа Малетића. Малетић је по образовању и вокацији био филозоф, естетичар, што потоњи писци уџбеника нису били. Његова систематизација знања о поезији, односно белетристици, заснована је темељније него код других писаца уџбеника у овој области.

6.

На прсте се могу избројати реторике које су до сада Срби написали. То су у 19. веку, поред Малетићеве, *Реторика* Аврама Мразовића (1821), и једна недовршена и необјављена реторика Јована Стерије Поповића из четрдесетих година 19. века (објављена посмртно, тек 1974). У целој првој половини 20. века појавила се једна реторика, она од Бранислава Нушића (1934). Тек у наше време, крајем 20. века, појавиле су се још три реторике: Сретена Петровића (1975), Божидара Рогановића (1995), Љубомира Тадића (1980).

Реторика Ђорђа Малетића, која је објављена у две књиге 1855. и 1856. године требало би самим тиме да има значајно место. Али она је значајна због још једног разлога: што заједно са *Теоријом поезије* истог аутора чини, у ствари, тек део шире засноване дисциплине, теорије књижевности. Теорија књижевности у две књиге (три свеске) средином 19. века – то је у српској култури домет који се мора поштовати. Многи народи, који се са Србима пореде, тако нешто немају.

Реторика је стара дисциплина. Она се појавила у петом веку пре нове ере и развија се све до наших дана. Мало је приручника из те области који би се могли сматрати оригиналним. У антич-

ком периоду то би се могло рећи тек за неколико реторика: рецимо, за Аристотелову *Реторику* и за Цицеронове књиге *Беседник* и *О беседнику*. Већ о чувеној Квинтилијановој књизи *Обука беседника* не говори се као о оригиналном делу, већ као о педагошкој примени других реторика, поготово Аристотелове.

Ни Малетићева *Реторика* не може се сматрати оригиналном. На њеној другој страни наводе се “Извори: Боне, Григел, Зеленецкиј, Квинтилијан, Ридер, Сулцер, Цицерон и други.” То значи да је аутор, састављајући свој уџбеник реторике, консултовао и неке старе, класичне, ауторе и неке актуелне. На основу тих информација лако је закључити и о природи тога његовог дела. Оно није копија неког сличног дела из те области, већ слободна ауторова комбинација. У тој мери се оно може сматрати и компилаторском али и оригиналном творевином. То значи да је оно слободна комбинација туђих знања и искустава насталих на изучавањима стране али и српске књижевности. Све што је у тој књизи изречено израз је једне културе, њена тековина.

Малетићева *Реторика* поред увода, има два основна дела: општу реторику, која је представљана у првој књизи, и посебну („частну“) реторику, која је представљена у другој књизи.

Општа реторика представљена је кроз три основна дела. Први од њих је је посвећен логици, други психологији а трећи „форми сачињенија“, тј. стилистици.

Део посвећен логици има укупно тридесетак страна (5-39). Он је подељен на: део посвећен појму (поњатије), део посвећен суду (разсуда) и део посвећен закључку (закљученије). Та три дела чине основе и садашњих логика. Данас су оне и боље и потпуније разрађене. Али се аутору не може приговорити да му је мисао неконзистентна. Стављање кратког прегледа логике на почетак књиге може се сматрати оправданим. То значи да је и њен аутор сматрао да се логика налази у основи реторских правила. Тиме је аутор приручника показао да му је циљ био да трага за логосом на којем се реторика заснива.

У оквиру тога дела посвећеног логици има и један део посвећен ораторској логици; он износи укупно око 40 страна. У њему је говор о примењеној логици, односно о логици у функцији

ораторства. То је логика, али посебна, која важи само за овај део стваралачке праксе.

Раздељак другиј посвећен је, у ствари, психологији, тј. знањима које треба имати о психичком бићу и говорника а поготово слушаоца да би се говор успешно могао одвијати. *Чувства, Тежње, Страсти, Афекти* наслови су у оквиру тога раздељка, а сваки од њих садржи по неколико подраздељака. Савремена психологија, природно, зна далеко више о психичким предиспозицијама и говорника и слушаоца. Битно је, међутим, у овом случају, принципијелно решење. А њега је Малетић (ослоњен на моћну традицију реторике) имао: мислио је да треба да постоји кореспонденција између логоса говорника, логоса говора и логоса примаоца и он је, сва та три логоса, настојао да доведе у склад.

Раздељак трећуј тога општег дела реторике посвећен је језичкој форми сачињенија, тј. њеним граматичким својствима, логичним својствима, естетичним својствима, тропима и стилским фигурама. Тај део је, у ствари, Малетићева стилистика. Том делу би се могло приговорити да је могао да буде изложен са више садржаја и обраде. Другим речима, Малетићева стилистика могла је да буде и потпуније изложена и представљена. Али њој се не може замерити да је лоше или неадекватно постављена у систему знања о белетристици.

Општа реторика, изложена у првој књизи *Реторике* била је само приправа да се изложи теорија беседништва у другој књизи. Аналогно теорији поезије из истоимене књиге, ова посебна (“частна”) реторика би могла да се назове и Малетићевом теоријом прозе. Под прозом, међутим, Малетић није подразумевао оно што ми данас под тим подразумевамо (превасходно мислећи на приповетку и роман). Његово поимање прозе има упориште и у прошлости и у његовом времену. И оно је слично Хегеловом схватању прозе као ораторске творевине а не као фикције. Малетић је само преовлађујућа схватања на нашем језику артикулисао и приказао.

Друга књига Малетићеве *Реторике*, његова *Частна реторика*, има три раздељка, неједнаке дужине.

Први је посвећен *опису* и он, поред уводног дела, има три подраздељка, који су сви посвећени описивању. Они се зову: *Описаније путовања*, *Животно чертање* и *Описаније карактера*. У сваком од тих раздељака приказан је по неки вид прозног изражавања који су у старијој прозној литератури били веома присутни. Савремена теорија дискурса ставила је у фокус изучавања и те видове изражавања. Речено терминологијом Михаила Бахтина, она се према њима односи као према посебним говорним жанровима.

Други раздељак је посвећен *приповедању*, али приповедању у смислу који је тај израз имао за човека старијих времена. Под приповедањем се некада обично мислило на описе истинитих догађаја. То се лепо види из структуре овог раздељка који се зове *Приповедка*. Тај раздељак има и два подраздељка: *Историју* и *Животоописаније*. И један и други назив не упућују на приповетку као на уметничку фикцију већ као на историографију, биографију и аутобиографију.

Најдужи (41-159 стр.) и најважнији део је *Раздељак трећи* који је у целини посвећен ораторству. У њему су представљени: беседа уопште, затим основни видови беседништва; основни делови беседе и основне врсте беседништва. Готово сваки од тих раздељака прати и понеки пример или илустрација. Примери и илустрације узимани су из светског (по правилу грчког и римског) беседништва. Али има доста примера и из српских извора. Малетићева реторика, уз мноштво значајних реторских примера, донела је и више одломака из српског беседништва. Од српских беседника, она посвећује пажњу нарочито Никанору Грујићу, тада славном писцу посебно у овој области.

Објективни читалац, који се бави идејама, на основу увода у конкретан садржај Малетићеве *Реторике* с правом би могао да закључи: Готово све битно што се има прочитати у њој може се наћи и у другим реторикама. Али то ипак не даје за право да се закључи да је његова књига компилација неке постојеће књиге која је исту материју на сличан начин организовала и представила. Малетићева *Реторика* је, у ствари, његова оригинална систематизација и комбинација знања из ове области. За ту комбинацију је значајно да је извршена на српском језику, да је прављена са неке

српске тачке гледишта (за српског читаоца) и да самим тиме носи обележје и аутора и средине и времена.

Малетићев напор у овој области има и нешто карактеристично. Он је настојао да у сложену материју прозе унесе логос и да знање о прози организује на начин логоса. У складу са својим образовањима и опредељењима он је тај логос уносио “одозго”, исто као што је чинио и у области поезије. Али он је то чинио доследно. Његова теорија прозе је, по природи његовог класицистичког и догматичког опредељења морала да буде “теорија одозго”.

7.

Две Малетићеве теорије, *Теорија поезије* и *Риторика*, имају заједно око седамсто страна. Те две теорије, које чине једну целину, представљају значајну теоријску грађевину у српској књижевности: најобимнију све до пред крај двадесетог века.

Више је разлога што је Малетићева теоријска грађевина маргинализована. Учињено је то најпре због тога, што су се његове књиге појавиле у време кад се и последњи талас српског класицизма гасио, а талас романтизма се развио и почео доминирати српском културном сценом. Малетићеве теорије на класицистичким основама једноставно више нису имале могућности да преживе; долазило је друго доба које је тражило друге теорије или поетике.

И у време превласти романтизма Малетићеве књиге су биле у употреби. Али се на те књиге гледало као на официјелне школске уџбенике који, нужно, морају да застаревају. Као уџбеници они су, стварно, у односу на владајући тренд у српској књижевности, били застареле већ у другој половини века. Али то не значи да су застареле у апсолутном смислу. Оне су важни мисаони споменици. Обим знања који је имао о књижевности један од првих људи у Србији средином века не треба да постиде ни данашњег српског филолога.

Један од разлога што се на те Малетићеве књиге заборавило могу да буду негативне оцене његових песама и драма. Историја

српске књижевности, одбацујући оно што је у његовом укупном делу маргинално и без великог значаја, одбацила је и оно по чему је он заслужио да се памти. Ако Малетић није репрезентативан стваралац у области српске поезије и драме, он је и даље репрезентативан за њену теоријску мисао деветнаестог века.

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА

1.

О животу, раду и делу Јована Стерије Поповића до сада је објављено пет књига. То су: *Јован Стерија Поповић* Милана Токина (1956), *Савест једне епохе* Живана Милисавца (1956), *Бидермајерски усамљеник Стерија* Драгише Живковића (1983), *Квинтилијан и Стерија* Војина Јелића (1988), *Студије о Стерији* Мирона Флашара (1988). Објављено је и мноштво других текстова; неки од њих су сакупљени у зборницима радова посвећеним њему које су објавиле СКЗ 1956, САНУ 1974. и Матица српска 1981. године. Па ипак, једна од димензија његовог дела – његова књижевнотеоријска мисао – у том осветљавању остала је запостављена. Она је парцијално осветљавана највише у тексту Жарка Ружића *О Стеријином слоγοмерју* (1974) и у књизи Војина Јелића посвећеној односу Квинтилијанове и Стеријине реторике (1988). А да се Стеријина књижевнотеоријска мисао мора осветљавати као посебан проблем, највише је схватио Мирон Флашар, који се деценијама опсесивно бавио Стеријом. У студији *Начело мимесе и стваралачки плагијат* (1981) Флашар је на више места подсећао да је Стеријина књижевнотеоријска мисао релевантна и да стоји у основи његовог дела, да се без увида у ту мисао ни његово дело не може у правом смислу схватити.

Циљ овога рада јесте да Стеријину књижевнотеоријску мисао прикаже као конкретну целину.

2.

Идеје и ставови који представљају Стеријину експлицитну поетику саопштени су у кратким предговорима следећих његових дела: *Светислав и Милева* (1828), *Бој на Косову или Топлица Милан и Зораида* (1828), *Живот Ђорђа Кастриота Скендербега* (1828), *Лажа и паралажа* (1830), *Покондирена тиква* (1830, 1837), *Зла жена* (1838), *Смрт Стефана Дечанског* (1849), *Родољупци* (1848). Они су, такође, садржани и у тексту који се зове *О театру и театралним делима* (1852) и у полемици под насловом *Апологија „Злој жени“* (1839). Најзначајнији Стеријин књижевно-теоријски рад је свакако његова посмртно објављена *Реторика* (1974). Питања којима се Стерија у тим текстовима бави, иако су настала конкретним поводима, општа су; она се, у основи, тичу писца, текста и примаоца. Према томе којој су од тих категорија посвећена, та питања се могу и систематизовати и најпотпуније сагледати.

Мада Стеријини текстови теоријске природе не заузимају много простора, по предмету којим се баве, они су веома разноврсни. Могу се поделити у две групе: а) у групу текстова посвећених лепој књижевности (белетристици) и б) у групу текстова посвећених самом проучавању белетистике. Група текстова посвећених белетристици далеко је бројнија. Она се, такође, може разврстати: 1. у групу текстова који спадају у подручје поетике и 2. у групу текстова који спадају у подручје реторике.

Поред ових текстова, који на дискурзиван начин изражавају ауторову теоријску мисао, са књижевнотеоријске тачке гледишта релевантан је и Стеријин *Роман без романа*. То је једна од најзначајнијих пародијских творевина у српској књижевности, а самим тиме теоријски значајна због онога што пародира и како продира.

3.

Стерија је стварао у доба класицизма, предромантизма и романтизма у српској књижевности. Рефлекси поетике тих стилских

оријентација видни су и у његовом схватању књижевности и у његовом уметничком делу.

Стерија, који је био превасходно класициста, као и други припадници те оријентације, мало је поклањао пажње личности аутора (тј. писца); далеко је више био окренут проблему публике, тј. примаоца.

У предговору *Светиславу и Милеви*, на пример, Стерија говори о свом „подражавању“ ауторитетима, помињући при том Јована Рајића и његову *Историју*, као и француског писца Флориана. Флориана он посебно опет помиње и у предговору роману *Бој на Косову*. И иначе у оваквим текстовима веома концизан, Стерија о поменутих ауторима није изговорио много речи. „Г. Флорианом сам ја понајвише при писању овога дела подражавао“ каже он кратко. Стеријин ондашњи српски читалац је знао о којем се писцу ради. Садашњи читалац ће о овом некад знаменитом француском писцу 18. века најбоље сазнати из поменуте обимне студије Мирона Флашара *Начело мимезе и ставралачки плагијат* у којем су детаљно осветљене интертекстовне везе Стеријиног романа *Бој на Косову* (1828) и Флоријановог романа *Гонзалво од Кордове или поново освојена Гренада* (1791). На сличан начин као и према Флоријану Стерија се односи и према Барлецију, „бившем свештенику скадарском, родом Албанезу“ према чијим је известијама написао *Живот Ђорђа Кастриота Скендербега* (1828). Да узоре треба подражавати – то је био један од општих ставова класицистичке поетике. Стерија, који је ту поетику следио, у својим исказима теоријског карактера само је, на конкретним примерима, понављао и илустровао опште ставове класицизма. И у стваралачкој пракси се понашао слично. То поготово важи за његове комедије које су прављене према моделима претходних великих комедиографа (Плаут, Молијер). И поред овакве програмске оријентације, велика Стеријина стваралачка личност ипак је давала јасан индивидуални печат његовим делима. Кратко речено, Стерија је на непоновљив начин, обрађивао опште теме.

Као присталица класицистичке поетике, Стерија је природно стављао акценат на потребе примаоца. Такав однос према примаоцима, тј. према публици, он је оправдавао као „више морање“. У

предговору *Покондиреној тикви*, на пример, он каже: „Ја знам, моја високопочитајема госпоже, да бих пет пути више пренумераната имао, да сам објављеније на какав всеобшти бал издао, него на *Покондирену Тикву*, али што ћу: кад ме је строга судбина на књигописање определила“. Пишчев усуд Стерија помиње такође још потпуније у предговору *Тврдице*. Тамо каже: „Положеније бо Србаља засада је таково да, ако би се који – изузимам имућне, или оне који су у призренију начина живота с друге стране обезбеђени – искључитељно на књигописање одважио и званије своје пренебрегао, лако би (да не кажем „извесно“) до нужде и хлеба жељкати дошао...“ Писац се, другим речима, на књигописање одважава не због својих личних интереса, већ због виших интереса, а то су интереси публике и интереси народа које треба преображавати. Ти интереси су уграђени у његову поетику; они су и кључ за разумевање његових дела, посебно комедија.

Пишући комедије, приказујући у њима критички и поједине јунаке и њихове нарави узете из савременог живота, Стерија је имао потребе да се пред публиком оправда. Чинио је то нарочито пред женским делом публике, пред госпођама и госпођицама. Предговор *Лажи и паралажи* („У Вршцу 1. јулија 1830“) има око пола странице. Главна реченица из тога предговора гласи: „Крај мога писања био је исправљеније; а мисао, да у шали казана истина више него сува материја дејствује, на овакови ме предмет навела; нити се ко, по мненију моме, лакше поправити даје, него кад се сам својим будалаштинама смејати почне“. У *Предисловију Покондиреној тикви* из исте године (Вршац 1830) Старија полемише са неком имагинарном госпођицом, гледатељком или читатељком његове комедије па каже: „Моја лепа фрајлице, жао ми је, што сте мене ради та ваша мала устанца заоштрили. Ја на моду нимало не вичем, него на злоупотребљеније, на претеривање, или како ви зовете *Uibertreibung*. То је, фрајлице, оно што се искорењивати мора, и што ја опорочавам, а не мода“. У истом предговору он, такође, каже: „Покондирена тиква, господо моја, јест тако звано весело позориште, које сам ја доле нижајши потписани шчасије имао за вашу, ако изволите читати, како ползу, тако и забаву“.

Полза и забава – то су два основна оправдања Стеријиног књигописања. Она се на разне начине варирају готово у свим његовим предговорима. У *Предисловију Тврдице* он каже:

Моје је намереније при писању „Тврдице“ било, узимајући на властито на расуђденије мало, боље рећи никакво число комедија на нашем језику, таково дело написати, које би читатеља и гледатеља (јер је време, мислим, да се и код нас театри заведу) на зевање не натерало, но паче часове му брига и домашњих незгода пуно разгалило, а притом – ако уши слишати има – науку живљења придало“.

Готово у сваком од ових предговора комедијама понављају се та два задатка: корист и забава коју публика од књижевности може да има. Исти задаци формулисани су и у његовом тексту *О театру и театралним делима*. Писац, који се из комедије у комедију потврђивао у свој величини, непрекидно је тражио и налазио виши смисао свога књижевног ангажовања. У томе није био оригиналан: налазио их је у основним захтевима класицистичке поезике. И по Стерији, као и по другим класицистима, дело треба да буде корисно или забавно, а најбоље је ако је и једно и друго. Држећи се тако формулисаних ставова, Стерија је и стварао своја дела. У његовој стваралачкој пракси, међутим, није било увек једнако одређена мера задовољењу и једног и другог захтева. Нека од његових дела су била више усмерена ка забави а нека више ка користи. Ка забави су били усмерени његови историјски романи; ка користи су биле усмерене превасходно његове комедије.

Кад је Стерија писао текстове превасходно за забаву, узимао је теме из “древности”, тј. из историје. А да би такав текст могао да успе, Стерија више није инсистирао на подражавању стварности, већ је инсистирао на „воображенију. Такав текст је отуда морао да се ослони на машту „коју писац има и на основу које може да оживи догађаје прошлости. На основу „воображенија“, Стерија је писао романе *Бој на Косову* и *Живот Скендербегов*, као и своје трагедије. У састављању комедија, с друге стране, он није инсистирао на „воображенију“, већ је инсистирао на критичком представљању стварности. Да би могао стварност да исправља, писац

је морао да је приказује у што истинитијем виду. На истинитости свога виђења стварности, Стерија је посебно инсистирао у предговорима својим комедијама. У тексту *Апологија „Злој жени“*, полемишући са Константином Богдановићем (а то је критичар његовог времена достојан поштовања), Стерија је успешно, и то са психолошке тачке гледишта, оправдавао своје ликове и њихова понашања. У основи те одбране јесте тежња да се докаже да су и ти ликови и њихова понашања истинити. Исто оправдање за свој начин приказивања Стерија је изразио и у предговору *Родољупцима*. Кратко речено: задатак писца, који стварност хоће да исправља, јесте да је истинито приказује; виђено у животу само треба пренети у комедију. Вели Стерија:

Настојеће позорје нисам измислио, него све што се у њему на-
ходи, пак и саме изразе и речи, покупио сам које из живота, које из
новина; и читатељи ће се из гдекојих општина зачудити, кад своје
Смрдиће, Шербулиће, Жутилове, итд. у својој истоветности нађу.
Ништа ми дакле не остаје, него проговорити коју реч, зашто такво
дело, с таквим погрешкама, на свет издајем; јер напред знам, да ће
то свима онима неправдо бити, који народ не и иначе него као мати
своје дете гледају, и све би желели да се за њима добро говори.

Да би се родољупци видели какви су били, они морају да буду приказани какви су и постојали у стварности. Такво критичко приказивање треба и публику, и родољупце у њој, да доведе до катарзе. Стерија је томе циљу тежио свесно и програмски, следећи пре свега Аристотела. На трагове Аристотелових схватања у његовим делима, рецимо у предговору *Светиславу и Милеви*, указивао је и Мирон Флашар. Функцију катарзе Стерија је, међутим, одређивао не само трагедији него и комедији. Логика Стеријиних ставова о овом питању је: да оно што се на сцени догађа треба да подсети и на нас саме, а то је први корак који води ка унутрашњој промени гледатеља или читатеља. На тај начин се и остваривала његова амбиција да у драмским делима поучава и исправља.

4.

Поетика која се гради на вообрженију, тј. на машти, карактеристична је за романтичарске периоде, па и за предромантизам у којем је и Стерија деловао. Историчари књижевности често истичу да је предромантизам, у ствари, друго лице класицизма, тј. да је са њим комплементаран. Ставови који су карактеристични за предромантичарску поетику отуда се, у Стеријиним делима, јављају као нешто сасвим природно. Такви ставови се огледају у његовим романима (*Бој на Косову*) или трагедијама (*Стефан Дечански*), као и у појединим песмама (на пример у оној дугачкој о боју на Косову). Осцилирање између класицистичке и предромантичарске (односно романтичарске) поетике, међутим, није само Стеријина особеност. И код других писаца његовог доба могу се наћи сличне тенденције (на пример код Јована Суботића). Драгиша Живковић је с доста разлога Стерију као уметничку појаву стављао у бидермајер, тј. у стилски правац који се јавља на прелазу између класицизма и романтизма. Налази из овога текста унеколико другачије приказују Стеријино дело. То дело није ни теоријски ни стилски завршена појава. Нека Стеријина дела заснована су на класицистичким основама, а нека на предромантичарским. Таква колебања између двеју доминантних оријентација нису само личне природе; оне су израз тенденција које постоје у његово време.

5.

Из подручја Стеријиног бављења реториком важна су преважно два рада: *Слогомерје* и *Реторика*.

Реторика је Стеријин најобимнији књижевнотеоријски спис. Она је први пут објављена у *Зборнику историје књижевности САНУ*, 1974, на странама 539-628, заслугом Иванке Веселинов. Ово издање *Реторике* сачињено је на основу два сачувана преписа рукописа из Стеријине заоставштине. Та два преписа су у уводној белешци приређивача описани. Према приређивачевом

налазу, Стеријина *Реторика* настала је између 1841-42. године а писана је као уџбеник за гимназију. Зна се да је, у деловима, читана у Друштву српске словесности.

Штампаном верзијом и рукописним верзијама Стеријине *Реторике* посебно се бавио Војин Јелић у својој обимној и коректно рађеној докторској дисертацији *Квинтилијан и Стерија* (1988). Из Јелићеве дисертације види се, кроз много детаља, и како је Стерија, у градњи своје *Реторике*, следио најрелевантнију литературу из ове области: најпре и највише Квинтилијана, једног од најзначајнијих римских учитеља беседништва; затим великог руског учитеља беседништва Ломоносова из 18. века; па најзначајнијег мађарског реторичара Григелја са почетка 19. века (1814), као и писца прве српске реторике Аврама Мразовића (1821). Јелић је, у својој дисертацији, на прегледан начин, показао сличности и разлике у Стеријиним схватањима и схватањима поменутих учитеља реторике. Сагласности се тичу основних ставова који су карактеристични за реторику као дисциплину; разлике се тичу бројних детаља који су карактеристичне за Стеријину сложену стваралачку личност. Део тих истраживања саопштен је сумарно у кратким, концизним и прецизним *Закључцима* (325-329). Ти Јелићеви *Закључци* представљају трајан допринос истраживању Стеријине књижевнотеоријске мисли. Пошто се они не могу овде прештампати у целини, ради илустрације, навешћемо само тачку 3. у којој се прецизно набрајају Стеријина одступања од Квинтилијана.

3. За уочавање типских особености у Стеријиној општој концепцији и у појединим ставовима његове *Реторике* значајнија су одступања од Квинтилијана (у категоризацијама, у роковању појмовним апаратом, у екстензивној обради неких целина).

а) за Квинтилијана реторика је *ars bene discendi*, а за Стерију *теорија прозних састава*.

б) Квинтилијан говори о судској, саветодавној и свечаној беседи, а Стерија о дијалогу, писму, опису, историјским списима, ученим саставима и беседама (*словима*).

в) Квинтилијан за три античке врсте беседа узима као модел судску, а Стерија искључује судску беседу чак и из побрајања врста *слова*.

г) Код Квинтилијана тројна подела беседа условљава појаву тројне схеме на разним равнима (намена, предмет, техника беседе; стилови), а код Стерије античку тројну схему потискује двојна својства на категорије логичког и емотивно-афективног (методи доказивања: уверавајући – советујући; у стилу: тачност – лепота). (326)

Стеријина *Реторика* је једно од најзначајнијих књижевнотеоријских дела у Срба у 19. веку. Велики је добитак што је то дело написано, упркос чињеници да је скоро век и по било публици непознато. Она би, у области књижевнотеоријске мисли, требало да има значај сличан ономе што га имају Стеријине комедије и песме у поезији и драмској књижевности.

Стеријина *Реторика* је оригинална у стилу мишљења. Практично је свака његова реченица у том делу оригинална интерпретација општих идеја. Она је израз живе мисли једног од највећих српских писаца. Као што је Стерија прихватао опште теме за своје комедије, да би на њима стварао жива дела, тако је он прихватао општу науку реторике, да би дао израза својој теорији прозног изражавања.

6.

Све је код Стерије исто као код других реторичара, па опет – све је код њега другачије него код других реторичара. Овај став се посебно може коментарисати на четири примера: на формулацији реторике, на формулацији инвенције, на објашњењу појма стила и на представљању говорних жанрова.

Ево, на пример, како гласе уводни пасуси у *Реторици*:

Човек има дар саопштавати своје мисли и своја чувства другоме. Ово бива или движенијем тела (мимиком) или речима. Способност мисли и поњатија речима у сојузу представљати зове се *говор*.

Од речју тако сложени, да се мисли у сојузу изражавају, постаје *говор*, који се од језика по томе разликује, што овај за предмет има само гласове по извесним правилима савијати (беседа).

Као што говором изражавати можемо само мисли наше, или чувства, тако је и говор двојак: проза (протословије?) и поезија (ба-

сничство?). Прва дејствује на разум, и за цел има поучавати, а друга обузима уображење, и жели усађати; премда ни у поезији разум, нити у прози чувство сасвим искључити се може. Способност леп прозаичниј говор произвести, зове се *Красноречије*, како год и поетичниј говор *поезија*. Оба пак художества ова називамо општим именом *Словесност*.

Реч је ова словенска, у истом значењу код Руса употребљена; но и ми кажемо: словити, прословити, слово, и зато ће најприличније бити задржавати ју.

Наука која правила красноречија излаже, зове се *Реторика* (од грчке речи рео која значи говорим) и обкључује способност представљенија и мисли изражавати правилно, јасно и сообразно с целију. Предмет дакле *Реторике* јесу сви састави, који у круг прозе спадају. (544-545)

У наведеним пасусима Стерија није саопштио нове ставове, али их је саопштио на жив начин. Говорећи општепознато и о општепознатом он је говорио као ауторска личност. Није другачије било ни у његовим песмама ни у комедијама.

Слично као и у наведеном одломку, Стерија је чинио и у поглављу посвећеном оном делу реторике који има општеприхваћен латински назив *инвенција* (*inventio*), а који се код њега назива *пронаод*. Тај део Стеријине *Реторике* посвећен је умешности проналажења (отуда „пронаод“) одговарајуће теме за прозни састав, односно за „слово“ (Стеријин израз). Ево како Стерија формулише инвенцију.

& 12. Пронаод јест способ не само предмет говора изабрати, него и приводе изнаћи, т. ј. такве мисли, које су за овај предмет сходне, и с њим у близком одношенију стоје. Она главна мисао, која беседи за предмет служи, зове се *главна* мисао, оне пак, којима се главна мисао распрострањава и подупире, зову се споредне мисли. (547)

Мислећи на српском језику, и то у терминима које је тек требало стварати, Стерија је својим индивидуалним изразом организовао овај свој текст књижевнотеоријске природе на дедуктиван начин, образлажући најпре задатак главне мисли, па затим особи-

не и задатке споредних мисли. Чинио је то концизним реченицама, илуструјући их, затим, релативно обилатим примерима. Захваљујући Стеријном начину излагања његова *Реторика* је лепа мисаона грађевина. Овај аутор био је на нивоу и кад је писао песме и комедије, али и кад је писао уџбеник из реторике.

Једно од најлепших делова Стеријине *Реторике* је Глава 2. која се зове *О лепоти у слогу*. Тај део је, у ствари, посвећен стилу, односно стилским фигурама; то је Стеријина стилистика. Део поглавља почиње овако:

& 53. Лепота у слогу односи се на *спољашње* чувство, или на *унутрашње*. У првом случају указује се на *благосласје*, у другом пак на *важност и украсије*. (575)

Део посвећен украсенију слога, тј. стилским фигурама, интересантан је не само због пишчевог истинског разумевања проблема којима се бави, већ и због његовог покушаја да створи терминологију у духу српског језика. Поред низа термина прихваћених из грчког, као што су метафора, метонимија, синегдоха итд. у Стеријном тексту се обрађује и читав низ фигура под новоствореним именима: олицетвореније (персонификација), иносказаније (алегорија), једнозвучије (алитерација), једноречије (аноминација), једнопочетак (анафора), повтореније (епизенсис), преобраћање (инверзија), постепеност (градација), напомињање (алузија), обраћање (апострофа), узвик (екскламација), претеривање (хипербола), размножавање (амплификација, дистрибуција, кумулација), бесојуз (асидентон) итд. На жалост, српска теоријска мисао је напустила пут стварања властите терминологије засноване на природи српског језика, којим је покушао да иде Стерија. Са прихватањем несрпске терминологије за стилске фигуре, оснажује се и навика да се оне поимају као нешто неприродно, што је дошло са стране, а остало несвојствено духу српског језика. Стеријин покушај, с друге стране, био је да и у именовању стилских средстава нађе логос који проистиче из духа српског језика; терминологија је требало само да потврди природу тога логоса.

Правећи своју реторику као дисциплину која се бави прозним саставима, Стерија је посебну пажњу посветио појединим

говорним облицима који не спадају у имагинативну прозу. За такве облике је некадашња реторика имала разумевања. Њима се, у новије време, бавио Михаил Бахтин; он их је називао говорним жанровима, а њихово место и функцију налазио је у подручју језика које се налази између де Сосировог *langue* и *parole*. Реторичар Стерија се, такође, на свој начин бавио овим говорним жанровима. Он је међу њима разликовао: разговор (дијалог), самоговор (монолог), устмениј и писмениј разговор или монолог. У *Реторици* је Стерија посебно обрађивао разне врсте писама: а. пријатељска писма, б. писма учтивостна, в) деловна, а међу деловним (тј. пословним) писмима разликовао је незванична и разне врсте канцеларијских писама. Разликовао је, затим, разне врсте описа, разне врсте историјских сочиненија, разне врсте учених састава, међу њима и разне врсте критика. Као посебан вид изражавања, Стерија је представљао и разне врсте слова (тј. говора), што значи да је имао у виду различите врсте беседа.

Стерија је био не само један од највећих српских писаца у првој половини 19. века, већ и један од најбољих учитеља писања кога смо икад имали. Више него Стеријини (кратки) предговори његовим уметничким делима, који спадају у подручје поетике, ова *Реторика* сведочи о Стеријиној припремљености да се бави списатељским послом.

У подручје којим се бавила стара реторика спада и бављење метриком. Из те области Стерија је написао чланак под насловом *О српском слоγοмерју*, који је објављен у *Седмици* (1854). У исту област спада и његов недовршени и необјављени чланак *Предговор о слоγοмерју српском*. И један и други чланак (односно две верзије истог чланка) били су предмет испитивања. Међу тим испитивањима је најзначајније оно које је учунио Жарко Ружић на близу стотину страна у поменутом *Зборнику историје књижевности* САНУ (1974). Резиме Ружићевог текста (на руском) завршава се следећом констатацијом:

Стеријин покушај да у српску поезију пренесе класичну метрику представља по себи својеврсни истраживачки експеримент. Његови чланци о слоγοмерју у то време су озбиљни покушаји уставнољивања и систематизације прозодиских својстава српског јези-

ка у циљу увођења класичне метрике. На тај начин је Стерија истраживачима својих стихова олакшао приступ анализи у њима утеловорене класичне метрике. (105)

Као што *Реторика* сведочи о Стеријиној доброј припремљености за неговање његове драмске имажинативне прозе, тако и чланци о слогомерју представљају озбиљан увод у Стеријину припремљеност за метричко обликовање своје поезије. Стерија је знао свој занат.

7.

У духу моде свога времена, Стерија је почео као сентименталиста, односно предромантичар, у првим својим делима која се зову *Светислав и Милева*, *Бој на Косову* или *Топлица* *Милан и Зо-раида*, *Скендербег* (сви објављени 1827-8. године). Али он је веома брзо према тој оријентацији почео заузимати критички став. Учинио је то у комедијама *Лажа и паралажа* и *Зла жена* које су обе објављене 1830. У тим комедијама се приказују ликови и збивања из савременог живота, а однос према њима је критички, тј. сатирички и хумористички.

Бивши предромантичар и сентименталиста, међутим, није стао само на томе. Написао је и једно вансеријско дело: *Роман без романа*. То је била пародија на романе Видаковићеве, али и на друге романе какви су се тада писали, па и на онакве какве је и он сам писао. Показало се, међутим, да је он у своме поступку био близак начину романескног писања Стерна у *Тристаму Шендију*, карактеристичном по дефабулацији романа. Природом овог Стеријиног подухата бавио се посебно Мирон Флашар; посветио му је обимну ерудитску студију под насловом *Начело мимезиса и стваралачки плагијат*. У њој је Флашар показао колико је Стерија био завистан од модела (од узора) који је позајмио од Флориана, али и колико је истовремено био окренут домаћим темама и проблемима. *Роман без романа* није обична романескна творевина. То је романескна творевина за коју је интертекстовни однос наглашено карактеристичан. Темељно анализирајући однос овог

романа са његовим предлошком Мирон Флашар је афирмисао став да се не само *Роман без романа*, већ и укупно Стеријино дело, не може разумети ван контекста. У Стеријином случају то је значило да се он не може разумети ван контекста српске а још више ван контекста светске литературе. Другим речима, Стеријино укупно дело представља систем који се не може разумети ван ширих књижевних система. У принципу, није другачије ни код других писаца. У конкретном случају, код Стерије, показује се и колико је он као писац уклопљен у шире књижевне системе.

Стерија се, повремено, бавио и критиком и писао је текстове посвећене проблемима књижевне критике. Два од тих текстова са књижевнотеоријског становишта посебно су важна. То су: *Нешто о критици* и *Још нешто на нешто о критици на нешто на нешто о критици*. У првом од њих Стерија каже:

Зато, дакле, ко хоће судијом књига да постане, нека се добро са Аристотелом и Хорацијем упозна; нека Лесингову *Драматургију* наизуст научи; нека добро прочита шта Боило списатељима налаже; нека вкус поред многих других са Ксенофонтом, Шекспиром, Волтером, Лихтенбергом, Ариостом, Ломоносовом, а и Доситејем изобрази; нека у Виландовом *Меркуру* све критике од год. 1773. пак до конца проучи; нека Шлегелове *Vorlesungen über dramatische Kunst* поред себе носи. Ово све који је учинио и који при том казати може: ја имам непокварено срце и бистар разум, тај слободно може о свакој књиги суд изрећи, и ја му први поклон до земље одајем. (309)

Смер Стеријиног размишљања о овом питању је јасан. Он сматра да дело треба да се уклопи у постојећи литерарни поредак. Тај смер размишљања је посебно оправдавао и теоретичар Елиот у једном од најзначајнијих књижевнотеоријских текстова насталих у 20. веку: *Традиција и индивидуалног талент* (1919). Али је у основи исте те ставове на сличан начин оправдавао и један актуелни Стеријин савременик: Константин Богдановић (1811-1854). То је био његов критичар коме је одговарао у тексту *Апологија „Злој жени“*. Смисао залагања и једног и другог теоретичара-критичара био је: да се дело не може разумети ван контекста, тј. ван

ширих система. Они су се само разликовали у томе како тај контекст у контретном случају треба схватити.

У другом по реду од наведених текстова (који је пун занимљивих, али с данашњег становишта и не баш неопходних референци), има једно место које је, са књижевнотеоријског становишта, посебно значајно. Оно се налази при крају текста и гласи:

Ја судим да рецензент једне књиге није ни више, ни мање него књижевни адвокат. Публикум је прави судија а време, путем апелације последњи суд произноси. Како год што адвокат може једну ствар криво и безпутно или напасти или бранити, тако исто може судија првог реда, или из личног призренија или из користи какве, неправу суд изрећи. И зато се вообште на неумитног судију апелира. Што се мене тиче, ја сам процес код првог суда већ добио, јер и сам г. рецензент већ признаје да Србљи и, што је највећег примечанија достојно, и сами учени Србљи моја књижевна дела радо и с вољом читају. Ако дакле мом, г. рецензенту, као књижевном адвокату, овај суд није повољан, стоји му право апелирати на време, праведнијег судију од куда се другој сененцији надати може. (317-318)

Израз критика на грчком значи суђење, а израз критичар судија. Карл Попер, један од најзначајнијих логичара 20. века, процес утврђивања истине поредио је са судским процесом. Судски процес подразумева постојање једне инстанце која треба да одреди да ли су ставови изречени током суђења исправни или неисправни, лажни или истинити. Та инстанца је порота. Истина коју утврди порота важиће све док се нешто битно не промени, па иста или друга порота не утврди нову истину. Стеријин став о критици се суштински подудара са овим Поперовим ставом; изречен је скоро цео век раније. Овом поређењу не треба се чудити. Тек пре неколико година, кад је први пут, из рукописа, објављена Стеријина књига *Природно право* (1995) показало се да је Стерија био и одличан правни писац. Општа начела суђења он је само пренео на општекритичко суђење.

Класицизам је у српској књижевности потцењена појава. Олако је отописиван Мушицки, као и цела српска „предбранковска“ поезија. Мада Стерија није тако олако отписан, он, као класицистички песник, није на адекватан начин ни вреднован ни тумачен. Кад Јован Христић пореди Стеријине комедије са Молије-роувим комедијама (1981), то је слично као да га је уврстио међу највеће комедиографе свих времена и народа. Ни других Стеријиних дела, па ни других дела српског класицизма, не би се требало стидети.

Доба класицизма потцењено је, такође, и у области књижевнотеоријске мисли. Не треба сметнути с ума да је репрезентативни теоретичар тога раздобља, Ђорђе Малетић, објавио два књижевнотеоријска уџбеника: *Теорија поезије* (1864) и *Риторика, I, II* (1856, 1858). Све до последњих година 20. века, ниједан српски теоретичар, бар по обиму својих теоријских радова, не би се могао мерити са делима овога професора лицеја из доба класицизма.

Стерија је одавно био признат као писац уметничких текстова, поготово комедија. Ова анализа, међутим, показала је да Стеријино укупно дело има још једну важну димензију, књижевнотеоријску. Њу, међутим, не треба схватити само као неки додатак Стеријином опусу, и то као додатак који накнадно треба открити. Стеријина књижевнотеоријска мисао је уткана у његово дело; чини основу и подлогу тога дела; то је темељ на којем то дело почиња. Књижевнотеоријска димензија је мање видљиви, али неодвојиви део његовог опуса као целине. Она представља и вредан допринос теоријској мисли раздобља у којем је Стерија живео и стварао.

НАВЕДЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Јован Стерија Поповић. *Целокупна дела, I-V*. Приредио Урош Џонић. Београд, без ознаке године издања. Књиге су се појавиле тридесетих година 20. века. Сви цитати из предговора су према овом издању.
- Јован Стерија Поповић. *Реторика*. Приредила Иванка Веселинов. Зборник историје књижевности, књига 9. САНУ, Београд 1974.

- Јован Стерија Поповић. У књизи *Почеци српске књижевне критике*. Приредио Јован Деретић. Нови Сад 1979.
- Јован Стерија Поповић. *Природно право*. Приредила Љиљана Суботић. Нови Сад 1995.
- Живан Милисавац. *Савест једне епохе*. Матица српска, 1956.
- Милан Токин. *Јован Стерија Поповић*. Матица српска, 1956.
- Жарко Ружић. *Стеријино «Слогомерје» и његова класична метрика*, Зборник историје књижевноости, књига 9. САНУ, Београд 1974.
- Мирон Флашар. *Начело мимесе и ставралачки плагијат*. Зборник МС за књижевност и језик, 1981/2.
- Јован Христић. *Стеријине комедије и њихова драматургија*. Зборник МС за књижевност и језик, 1981/2.
- Драгиша Живковић. *Бидермајерски усамљеник Стерија*. Матица српска 1983.
- Војин Јелић. *Стерија и Квинтилијан*. Матица српска, 1988.
- Мирон Флашар. *Студије о Стерији*. Матица српска, 1988.

ФИЛОЗОФСКА МИСАО ЛАЗЕ КОСТИЋА

Филозофска мисао Лазе Костића најбоље се може сагледати ако се доведе у везу са концепцијама других мислилаца, поготово оних који су живели у његовом времену. Време деловања Лазе Костића није као и било које друго у историји филозофије. Управо у том времену дошло је и до промена са најдубљим последицама по филозофску мисао.

По савременом немачком филозофу Карлу Оту Апелу, у историји филозофије до сада су се смениле укупно три филозофске парадигме: онтолошка (тако названа према Првој филозофији античког света, онтологији), затим епистемолошка (названа према Првој филозофији новог века, епистемологији), најзад семиолошка, названа према Првој филозофији нашег времена, семиологији. Рађање семиолошке парадигме везује се за Ничеа, Костићевог вршњака и савременика. Ниче се узима и као претеча савременог постмодернизма у филозофији.

Семиолошка парадигма се сигурно не може изједначити са постмодернизмом. Али се може казати да је постмодернизам један од најкарактеристичнијих израза и највиших домета семиолошке парадигме. Жак Дерида, један од главних представника садашњег постмодернизма и постструктурализма, види своје главне претече у Хајдегеру и у Ничеу. Он понекад истиче међу своје претече и де Сосира и Витгенштајна. Тако чине и други филозофи ове оријентације и они који пишу о њима.

Кључну, преломну тачку, у историји нове филозофије (нарочито једног њеног вида, филозофије постмодернизма) чини Ниче. Ко год хоће да осветли ту парадигму доћи ће до Ничеа. Јер модерна семиолошка парадигма у филозофској мисли има корена баш у њему. Ниче је дакле једна од највећих раскрсница у историји фи-

лозофије; без увида у филозофску драму која почиње с њим не може се разумети ни филозофска мисао која је на сцени данас.

Ниче

Ничеу такво кључно место у историји филозофије не припада случајно. Оно му припада по томе што је први јасно и недвосмислено означио «смрт Бога», односно (у другој терминологији) – распад метафизике или крај логоцентризма. Та његова обзнана биће основна карактеристика главне филозофске оријентације 20. века. Оспоравајући присуство Бога у свету, Ниче је оспоравао не само Присуство најбитнијег у свету већ и свега битног.

Са становишта нове филозофске парадигме која се рађа, међутим, Ниче је значајан још по нечему: он је унео нови дискурс у филозофији. Дотле препознатљиви филозофски дискурс, који је близак или готово исти са научним, Ниче је претворио у реторички. Са њим је филозофија постала беседништво, а то значи да је превасходно постала литература. Ничеанска филозофија се збива у језику. Језик, језички израз, а не аргумент, постали су израз филозофске снаге на коју се он ослањао.

Објављујући распад метафизике, преносећи тежиште филозофског дискурса на сам језик, Ниче је направио крупан заокрет у филозофији. На тај начин, темељно је подрио и онтологију и епистемологију. Упутио се у нешто ново.

Ниче је, по образовању, био класични филолог. Прва његова књига јесте *Рађање трагедије из духа музике* (1872). Ова књига је карактеристична по томе што су у њој идентификована два основна начела која стоје у основи културе Запада: дионизијско начело и аполонијско начело. Да се у уметности сукобљавају два начела, то није открио први Ниче. Шилер је, на пример, доказивао да постоје два типа поезије: наивна и сентиментална. Затим су нешто слично учинила браћа Шлегел. И они су видели да у поезији постоје два пола: класична и романтичарска поезија. У више наврата, посебно у *Разговорима са Екерманом*, и Гете је, упоредо са браћом Шлегел, или чак и пре њих, говорио о класичној и романтичарској поезији. Нешто касније од Ничеа, Хајнрих Велфлин је

указивао да постоје два основна типа ликовне уметности, ренесансна и барокна. Велфлинова истраживања конституисала су се у искристалисаном виду у књизи *Основни појмови уметности* (1915). Смисао овде поменутих открића био је у томе што су она показивала да уметност, по својој природи, није једнолична већ да се може представити помоћу два бинарно постављена типа. Систем бинарних опозиција није откривен прво у лингвистици; откривен је у поетици и естетици.

Увид у постојање бинарних опозиција водио је ка спознаји њиховог смењивања у циклусима. Сама идеја о бинарним особинама и вредностима уметности имала је за резултат цикличну концепцију историје, посебно историје уметности, где се она најјасније потврђивала. Ничеово откриће бинарно супротних енергија, аполонијске и дионизијске, посебно је важно по томе што је он ова два супротстављена типа видео на почетку цивилизације, у најранијем периоду Старе Грчке. А смисао ових типологија био је да се унесе бар најосновнији ред у шаролику природу уметности. Такође, откриће ових супротстављених типова могло је истовремено да се схвати и као откриће идеалитета помоћу којих се лакше и потпуније може савладати сложена уметничка стварност.

Негде у корену Ничеових виђења ових бинарних опозиција налази се и његова идеја о вечном враћању истог. Та идеја тиче се подручја којим се бави онтологија. Она има корене у митској мисли. У европској мисаоној традицији она се уклапа у идеју о цикличком развоју коју је први у 18. веку развио Италијан Ђамбатиста Вико у *Новој науци*. У основи промена и Ниче је видео циклусе; отуда идеја о вечном враћању истог спада у круг идеја о цикличким кретањима у историји.

Ниче нигде тако није био близак дијалектичкој мисли као у својој првој књизи. У њој су елементи дијалектичког мишљења присутни самим тиме што се полази од јасно издвојених и означених супротности. Млади мислилац се још није био филозофски определио у односу према тим супротностима. То ће учинити тек касније. А кад се као филозоф буде развио, постаће јасно да се његов развој није одвио ка дијалектичким могућностима које је отварала његова прва књига. Писац дела *Тако је говорио Заратустра*.

стра, Ессе Ното, Воља за моћ, определио се само за једно од два начела из своје прве књиге: за дионизијско начело, а оно друго, аполонијско, одбацио је. Управо тај Ниче, који је изабрао дионизијско начело, логично ће доћи до спознаје распада метафизике и објаве „смрти Бога“. Његова филозофска мисао од тога избора мислила је свет без Бога. Критикујући грађански морал, Ниче је прогласио аморализам као принцип који треба следити. Затим је отишао и корак даље. Развио је тезу о натчовеку, хероју коме је све дозвољено да чини у свету незначајних људи. У свету без морала и без Бога као оријентира, није било ни места за љубав. А није чак било места ни за равноправност људи, ни за равноправност полова, мушкараца и жена. По Ничеу жене могу да послуже само за задовољство ратника. Иако пореклом од пољских племића (дакле Словен), Ниче је постао један од најизразитијих представника немачког духа. Онога духа који се у двадесетом веку манифестовао на разоран ратнички начин.

Руски боготражитељи и Достојевски

Истовремено са Ничеовим заокретом, чак и знатно раније, јавила се у филозофској мисли код Руса једна посебна оријентација, посве другачија од оне коју је најавио Ниче: то су руски боготражитељи. Један од првих међу њима био је Хомјаков (1804-1860). Кључна личност међу мислиоцима ове оријентације јесте Достојевски. Ставови Достојевског различити су од ставова Ничеових. Разлике међу њима могу се истаћи у неколико кључних тачака.

Ниче:

1. Бог је умро; Бог не постоји.
2. У свету без Бога нема љубави.
3. Морал је идеја нејаких.
4. Иморализам је принцип јаких.
5. Светом треба да влада надчовек.

Достојевски:

1. Бога има. Ако Бога нема све је дозвољено.
2. Бог је љубав; човеков извор и утока.
3. Морал мора постојати. „Смири се горди човече“.
4. Лепота ће спасти свет.
5. Оно чему човечанство треба да тежи није натчовек него свечовек.

Са победом Октобарске револуције у Русији победила је и Ничеова филозофска пројекција. Укинут је Бог, сторниран је морал (хришћански), лепота је стављена у службу револуције, а Лењин и Стаљин су ваздигнути на степен натчовека. Достојевски и његови следбеници у Русији су до краја маргинализовани.

Међутим, пре и после револуције, у смеру који је означио Достојевски, деловао је читав низ руских мислилаца. То су: Николај Лоски, Вјачеслав Иванов, Сергеј Булгаков, Георгије Флоровски, Николај Берђајев, Лав Шестов и други. Њихова мисао ни код Руса, ни другде није била довољно позната. Она је добила третман уско религиозног деловања. Слично је било и код Срба. Мисао двојице највећих српских теолога св. владике Николаја Велимировића и о. Јустина Поповића, који су се надовезивали на Достојевског, из сличних или истих политичких разлога, такође је била маргинализована. Пошто су се конзеквенце ничеанске мисли, које су у читавом 20. веку владале светом, поприлично исцрпле и доспеле у ћорсокак, мисао ових православних мислилаца, која се развијала у истом веку, све више се показује као релевантна.

Сазнање да су Достојевски и Ниче антиподи настало је већ крајем 19. века. Код Срба је оно у пуном смислу испољено у значајном тексту Николаја Велимировића који је објављен 1910. под насловом *Достојевски и Ниче*. Николај Велимировић, који ће убрзо постати чувени Владика Николај, у више других каснијих текстова разрађивао је мисао Достојевског, посебно је разрађивао његову идеју свечовека.

У настављању идеја Достојевског још даље је отишао Јустин Поповић. Ава Јустин је сачинио две међусобно повезане књиге:

прва се зове *Филозофија и религија Ф. М. Достојевског* (објављена први пут 1923); друга се зове *Достојевски о Европи и Словенству* (објављена први пут 1940). Укупан стваралачки живот Јустина Поповића одвијао се у време доминације комунизма у Совјетском савезу, а затим и у социјалистичкој Југославији. Било је то и време пуне доминације егзистенцијалистичке филозофије у западном свету. Егзистенцијалистичка филозофија је давала предност егзистенцији над есенцијом; што другим речима значи да је у свим варијантама искључивала Божје присуство у свету. Јустин Поповић, уместо израза свечовек, који су употребљавали Достојевски и Владика Николај, употребљавао је другачији израз за исти смер размишљања; доследно је употребљавао израз Богочовек. Свако од Божјих створења, сматрао је отац Јустин, има нешто од Божјег у себи. Божје у себи је имао је у највећој мери Христ Логос, син Божји, који је зато био само друга испостас Бога Оца. Приближити се што више Богу Логосу, што значи приближити се што више Христу, то треба да буде људски идеал. Од тога идеала човек је почео програмски да одступа од времена ренесансе. За такво одступање је карактеристичан смер којим се креће Европа. Објава смрти Бога само је један од најкрупнијих чинова на том путу који води у беспуће. Повратак Богочовеку Христу, Богу Логосу, значи обнову света на логоцентричним основама. То је смер којем су тежили боготражитељи, превасходно руски и српски.

Постоји, међутим, још једна значајна мисаона опозиција ничеанској оријентацији на коју није обраћена довољна пажња. Она се јавља скоро у исто време када и Ниче. Њу чине двојица српских филозофа са краја 19. века. То су Лаза Костић и Божидар Кнежевић.

Лаза Костић

Лаза Костић, као стваралац има нешто заједничко са Ничеом и много тога различитог. Лаза Костић је у свести својих поштовалаца пре свега песник и драмски писац, па тек онда филозоф. И по томе се разликује од Ничеа, који је био и песник, али који је, у свести својих поштовалаца, остао пре свега филозоф. И Лаза Ко-

стић је по (неформалном) образовању, као и Ниче, био хелениста. Сви српски хеленисти дужници су Лазе Костића.

Филозофско дело Лазе Костића може се свести на три књиге и више чланака. Филозофске књиге му се зову: *Основе лепоте са особитим освртом на српске народне песме* (1880), *Основно начело* (1884), и *О Змају* (1902). Прве две књиге су темом, начином мишљења и излагања, закључцима, међусобно веома повезане. Оне представљају два чина једне исте мисли. Било би посве природно да се те књижице штампају (не само из техничких разлога) заједно, јер чине једну нераскидиву целину. Сасвим је другог карактера књига о Змају; она чини другу целину. Филозофско дело Лазе Костића може се сагледати преко те две основне целине. И у овим делима Лазе Костића има нешто што је слично Ничеу, и нешто што је различито.

Прве две Костићеве филозофске књиге, објављене само десетак година после Ничеове књиге *Рађање трагедије*, нису јој, по идејама, блиске и сродне. Основним идејама Ничеове прве књиге далеко је ближа његова књига о Змају. Као што је Ниче у историји културе старе Грчке идентификовао сукоб двају начела: аполонијског и дионизијског, тако је и Костић у песнику Јовану Јовановићу Змају идентификовао две силе у сукобу: змајску и славујску. Лаза Костић је приказао како се те две силе боре у истом човеку и песнику. Кад победи славуј у песнику, онда он даје освајења високог домета; тада је он стварно аутентични лирски песник. Када победи у песнику змај, односно змајска сила или змајска снага, тада он остаје стихотворац, неаутентичан песник. Из једне збирке у другу, од једне песме до друге, Костић је пратио сукоб ова два начела и увек изнова потврђивао исправност свог виђења. Врлина Костићеве аналитичке мисли у томе је што је у песнику Змају видела не само јединство, већ и супротнице. Помоћу супротица она је објашњавала успоне и падове, успехе и неуспехе једног те истог песника. По општем мишљењу које се испољава последњих деценија, Костић је ову своју анализу чинио, по правилу, успешно.

Инсистирањем на супротицама, тј. на бинарним опозицијама, Лаза Костић се укључио у један ток дијалектичке мисли који је претходио Ничеу, и од кога је Ниче почео. Тај смер се и после

Ничеа наставио. Један од главних израза тог начина мишљења био је и Фројд. И Фројд је у човеку видео две бинарно супротстављене енергије: Ерос и Танатос, тј. енергију ероса (љубави и живота) и енергију танатоса (смрти и разарања). Нарушавање здравља Фројд је видео у нарушавању склада између тих двеју енергија. Супротице у култури и уметности касније је сагледавао и Михаил Бахтин. Као заступник дијалошког метода, Бахтин је сам дијалог, као и могућност дијалога, заснивао полазећи од супротица.

Млади Лаза Костић ушао је у свет откривених супротица када је полемисао са Светозарем Марковићем и Чернишевским. Костић је у тој полемици стајао на позицијама естетизма, супротстављајући се утилитаризму Чернишевског и Марковића. Слично је поступио и у књизи о Змају. Као што се, у размеђу супротица: утилитаризам – естетизам, јасно и одлучно опредељивао за једну страну, за естетизам, тако ће Костић у књизи о Змају јасно и недвосмислено се опредељивао у прилог славујске енергије у песнику Змају. У пракси осветљавања Змајевог дела показало се да он више није могао да буде онако једностран као у полемикама.

У књизи о Змају Костић се често бавио језиком, стилем и естетским ефектима свог «певидруга». Чинио је то по правилу веома успешно и плодно. У таквом односу према уметничким (песничким) текстовима, Костић се односно слично као и најистакнутији књижевни критичари тога времена: Љубомир Недић и Богдан Поповић, представници естетичке критике. Недић и Поповић, као теоретичари нове генерације, и представници парнаса у уметности, понашали су се као опоненти према старом романтичарском песнику. Али су, као и он, показали велики смисао за анализу детаља у књижевним делима. Богдан Поповић није био први међу Србима који се текстовима бавио тако што је анализирао ред-по-ред, делић-по-делић, детаљ-по-детаљ. То је пре њега чинио Лаза Костић, највише и најсистематичније управо у књизи о Змају. Српска естетичка критика, коју су Недић и Поповић створили и представљали, не само да није заостајала, ни у теорији ни у практичним анализама, за другим европским модерним критичким оријентацијама, већ им је и претходила; претходила је: и стилистичкој критици, и руским формалистима, и немачкој школи

интерпретације текста, и англоамеричким новокритичарима. У свему томе било је и доста удела онога што је претходно чинио Лаза Костић. Лаза Костић, међу изучаваоцима књижевности, био је сигурно један од оних који су знали вредност стила и израза, другим речима: вредности уметности речи.

Костић, међутим, није био само критичар стила и израза. Управо у његовој књизи о Змају, представљена је на најексплицитнији начин и његова особена поетика која је у директој супротности са поетиком књижевности и поезије схваћене као уметност речи. То је она поетика која каже да се поезија може стварати само у једном особеном стању: у стању међу јавом и мед сном. Функција песника није да буде «синтаксичар» (став Малармеа), «односно радник на пољу риме и ритма» (став Дучића). Функција је песника да направи «веран записник» о ономе што се у стању «међу јавом и мед сном» као поезија већ збило. Што вреднији записник, то вреднија песма. Поезија се не гради од речи; речи су у функцији верног приказа нечега што се у песнику као поезија догодило.

Скупа узев, дакле, у мисаоном обзору Лазе Костића о поезији постојале су две супротне тезе: теза о књижевности као уметности речи (мада никад тако није дефинисана) и теза о поезији као записнику. Те две тезе могу се схватити као комплементарне, а на природан начин својствене дијалектичком мислиоцу Костићу. Тек заједно оне могу да кажу пуну истину о природи поезије.

По идејама о борби супротица које је јасно и духовито идентификовао у песнику Змају, Лаза Костић, сигурно није отишао даље од Ничеа. Али је ипак, и то управо у овој књизи највише, испољио један метод излагања који чини супротност Ничеовом реторском методу излагања. То је дијалектички, прецизније: дијалогски метод излагања, односно долажења до истине путем дијалога, којем је главни представник био Платон. По томе методу Костић се показао као сушта супротност Ничеу. Једна од битних карактеристика беседничке прозе уопште, макар и филозофски оријентисане, јесте да није битно шта је истина, већ како слушаоца и читаоца у нешто убедити. Зато је та врста дискурса стављала у први план реч. Костић је, међутим, у први план истакао истину.

А према томе циљу изабрао је и примерио метод. До истине, Лаза Костић је хтео да дође путем дијалога опонената. У томе је био претходник дијалошког метода Бахтина. Костић и Бахтин – то је у методолошком смислу није исто али је нешто блиско; Ниче и Бахтин – то је нешто далеко. Не треба сметнути с ума да је Бахтин написао једну од најбољих књига о Достојевском: *Проблеми поетике Достојевског* (1928).

Даље од Ничеа, Лаза Костић је отишао у оним двома књигама које су раније настале: *Основи лепоте* и *Основно начело*. Но и те књиге није лако схватити без посебних објашњења. У књизи *Основи лепоте са посебним освртом на српске народне песме* (1880) Лаза Костић такорећи ни реч није рекао о српским народним песмама. О њима је нешто говорио у Поговору књизи, где је објаснио како је до књиге дошло: она је настала подстакнута његовим јавним предавањем у бечком Научном клубу. Из самог тога предавања, које је одржано поводом повике на Србе због српско-турског рата, види се да је Костић, на основу српских народних песама, бранио три највише вредности Платонове метафизике: *истину*, *лепоту* и *добро* (морал). То су вредности које ће ничеанска филозофска оријентација темељно рушити. У књизи *Основи лепоте* је, у ствари, била утемељена, а тек у следећој књизи *Основно начело* (1884) и разрађена идеја о укрштају. То је идеја по којој се Лаза Костић у филозофији издваја од других мислилаца и истовремено идентификује као мислилац особених виђења за кога се може рећи да је у филозофији донео и нешто ново, што се не сме превиђати.

Идеја о укрштају, то је нешто ново и у односу на Ничеа. Лаза Костић је, кратко речено, у тој књизи мислио на други начин од Ничеа; отварао је нове путеве. У предмету и начину развијања ове идеје он је имао два основна ослонаца. Један ослонац му је био у старим грчким мислиоцима, предсократовцима, посебно у Анаксимандру, Хераклиту и Емпедоклу. Други ослонац је нашао у савременој природњачкој науци, посебно у Дарвину. Саму идеју о укрштању (у облику тезе о укрштају врста) преузео је од Дарвина. Али је он ову њему савремену идеју довео у везу са идејама помених предсократоваца. На тим ослонцима она је постала нешто

сасвим друго од оне Дарвинове идеје: била је и продубљена и обогаћена.

У Уводу *Основама лепоте* Костић је овако дефинисао појам укрштаја:

Реч у к р ш т а ј опомиње нас да је време разложити каква је то истина, што су три јелинска мудраца назрели, познали и наговестили? Они су први познали, да је начело двојства, начело противности, управо п р е м о с т и, антитезе, начело које се у физичком свету најочевидније појављује у паралелограму снага, а у органском животу у закону с и м е т р и ј е и у к р ш т а ј а. Све је то једно једино начело. То ће се најбоље видети, кад успоредимо оне појаве тога начела, што се на први поглед разилазе тако, да би човек рекао, да нису ни у чему сродне. То је закон симетрије и закон премо-сти и укрштаја. (5-6)

Нешто даље, Костић је отворио питање и другог свог значајног термина: термина хармонија.

Како се по развитку речи армонија чини, јелински је народ оно сам слутио, што је Јераклит увидео и исказао, слутио је у свом урођеном порицању природе и њених закона, да све бива склапањем расклопа и расклапањем склопа, или складом расклада и раскладом склада, једном речи укрштајем. (10)

Супротице – то је нешто што је карактеристично за сваку дијалектичку мисао. Укрштај – то је корак даље и корак на више. Свака дијалектичка мисао не рачуна са укрштајем, односно са хармонијом, али хармонијом како је, на особит начин, види Лаза Костић. Изразима *склапање расклопа*, *расклапање склопа*, као и *склад расклада* и *расклад склада*, Костић, «све што бива» види и као супротно, али и укрштено, укрштено на начин хармоније. Израз хармонија јавља се код Костића у двоструком виду. С једне стране она је супротност симетрији, а с друге стране, она је, у основи, исто што и симетрија, само исказана на други начин. Јер је и симетрија вид укрштаја.

Мисао о превазилажењу супротица постоји и код Хегела. Јер и његова дијалектичка мисао видела је свет као јединство супрот-

ности. Хегел је, међутим, живео у 18. и на почетку 19. века када се научна мисао још није била расцветала. Он је зато превладавањем супротности могао да сагледава и образлаже на спекулативном нивоу, без значајнијег ослањања на научне резултате. При крају 19. века, међутим, који је био не само век науке већ и век сцијентизма, Лаза Костић је своју филозофску концепцију заснивао на сцијентистичким основама. Његова објашњења проблема укрштаја заснована су на резултатима савремене науке. Поглавља и потпоглавља књиге *Основи лепоте* имају на пример овакве наслове: *Кичмењаци: Птице, Сисавци; Кости, Месо, Крв и судови јој, Живци и језгре им; Чула: Пип, воња и кус, Ухо, Око*. Ти наслови су одблесци сцијентизма; они сугерирају утисак као да их је писао научник по струци. Још једна битна карактеристика разликује Костића од Хегела. Хегел је рачунао са тројством у дијалектичким променама: теза, антитеза, синтеза. Кад се било који процес обави кроз те три фазе, он постаје завршен. Хегел отуда мора да рачуна са крајем процеса, са крајем историје, са крајем уметности. Процеси борбе супротица код Костића заувек остају отворени. Ако уместо израза склоп употребимо израз структура, онда у једном те истом од «свега што бива», и што има структуру, морамо да видимо и њену другу страну: антиструктуру. Обично се, бар у колоквијалном изражавању, израз склад изједначава речју хармонија. Костић хармонију види, дакле, другачије: и као склад и као раз-склад, односно раз-склад у складу.

Превладавање супротности, *премост супротица* на вишем нивоу, то је била Костићева опсесивна тема. У књизи *Основно начело*, Костић је овако одговорио на питање шта је то симетрија:

Симетрија је *здружење, састав противности* два дела, управо две половине једне целине, или два или више предмета који се налазе један према другом, у простору, а и у времену. У симетрији се паралелограм снага појављује у чулима, оку ил' уху. У њој влада исто начело што у динамици удешава притег и одбој, атракцију и репулсију, центрипенталну и центрифугалну снагу, што одређује размере у клађењу клатна, што проводи зраке или трепете у појава светлости, топлоте и звука; исто начело што господари појавама поларитета у електрици и магнетизму. (20-21)

Затим је Костић коректно навео више објашњења појма хармонија – док није дошао до његовог изворног значења, које је нашао у Хомера (26). Значење израза хармонија овако је представио:

У Омировој *Одисеји* има овај стих:

ὁφρα κε δοῦρατ' ἐν' ἄρμολίησι νάρηρη (V. 361.)

Обично се реч *армоние* у томе стиху преводи са: *рупа* или *засекотина* (Фос: Fugen; Французи: trou, enfoncement). Ја бих рекао да би у српском најтачније било казати: *жљеб*, *ужљебак*, или *заглавак* (од прилике француско: jointe, jointure); те би онда тај стих гласио:

Док су год брвна ужљебљена у жљебовима.

За овакво схватање појма хармонија тешко да се може наћи потврда у филозофским речницима, у историјама филозофије и у историјама уметности. Тамо се, по правилу, уз овај израз, више инсистира на складу. То је нашто сасвим другачије од Костићеве премости. Не склад, него премост супротности, то је битна особина укрштаја.

Пошто је, у својој књизи, низом аргумената оповргао мишљења о значењу израза хармонија, са којима се не слаже, Костић је најзад дошао до овако синтетички образложеног решења:

Но време је да приступимо решењу питања, да кажемо своју мисао.

Шта је армонија?

Армонија је сасвим особита појава основног начела укрштаја, или, укрштај у одређеном, центрипенталном виду, склопљен крст.

Како то? запитаће нас читалац.

Да бисмо учинили ствар приступну и схвативу сваком чулу, почећемо своје разлагање најпростијим и најопипљивијим примером.

Кад погледамо начин како се углављују брвна једно на друго, у случају поменутог стиха Омировог, наћи ћемо да има само један још простији пример такве појаве, а далеко старији од Омира. То је зглавак од животињских и и човечјих костију. У оба је случаја однос између два саставна дела истоветан. Значајна је особина тог односа да се издигнута места једнога дела угибају у угнута места дру-

гога. Угибање је навек узајамно. Угнути део једне половине стискују уметак друге половине у истој мери, у којој се овај утуткује. Заоштрени крај брвна, утуткујући се у жлеб другог, налази се стиснут крајцима жлеба. Исто је тако у зглавака костију.

Према томе је јасно, да се правац оба дела *укрштава*. Тај укрштај постаје видан, чисто нацртан, кад замислимо крајке оба дела жлеба или зглавка продужене. У зглавака костура тај укрштај од продужених крајака ужлебљених површина постаје далеко обилатији због облине тих површина.

Да објаснимо тај однос још боље малим једним опитом.

Узмимо две кости, које су биле састављене зглавком, раставимо их и окренемо једну кост на противну страну док она друга остаје у своме положају. Кад посмотримо крајеве тако премапостављених костију, опазимо да су ивице једне и друге стране потпуно *симетријске*.

Шта то значи? Какве нам се последице показују из тога?

То нам објашњава опипљивим начином не само праву природу и најзначајнију особину армоније па и симетрије, него и њихову присну узајмицу.

То нам доказује да *армонија* није ништа друго до извртута, или боље *склопљена симетрија*, и обратно: симетрија је извртута, или боље *расклопљена армонија*.

Тај однос се може приказати и цртежом овако:

Симетрија:

><

Армонија:

>>

Према томе симетрија и армонија нису ништа друго до допуна, премица, контрола једна другој. Веза је између њих најприснија узајмица.

Армонија је синтеза симетрије. Симетрија је анализа армоније.

По томе како се природа није задовољила да зачне те две најважније појаве органског и свега другог живота из једне клице, из начела укрштаја, требало је да се и оне међу собом укрсте. Близнакиње начела крста, оплођене чистим укрштајем, симетрија и армонија су успеле да зачну васелену и да је роде, развију и населе вечним животом. (35-37)

Оваквих идеја нема ни код Достојевског, ни код Ничеа. Нема, у слично облику изложене, колико знам ни код других филозофа. Доводећи у везу савремена научна сазнања, нарочито она из области биологије, са идејама предсократоваца Хераклита и Емпедокла, Костић је отварао пут у ново и неистражено. О проблемима симетрије и проблемима хармоније, у настајању и организовању света у којем живимо, разговори ће почети да се отварају тек са афирмацијом модерне физике и биологије. Има наговештаја да Костићева теза о симетрији и хармонији кореспондира са идејама у природним наукама. О томе је писао Зоран Мирковић, лекар и књижевник, у тексту *Лаза Костић као антиципатор савремених научних идеја* (Зборник Матице српске за књижевност и језик, XXXIV/3 за 1986). Могућности Костићеве мисли још нису испитане.

Костићев најплоднији настављач била је Аница Савић Ребац. Она је, такође, полазила од супротица, и то пре свега оних које је имао у виду млади Ниче: супротица дионизијског и аполонијског. Али је ишла даље од Ничеа и то у смеру Костићевом. Њено је највеће откриће у повезаности ероса и дијалектике. Аница Савић Ребац је схватила да је Ерос као Бог различит од других богова управо по томе што представља јединство супротности. Ерос је по пореклу син Пора и Пуније, тј. Обиља и Оскудице. Као син обиља и оскудице он је двострук у јединству и чини јединство у двострукости. Као плод укрштаја супротности он је израз тежње да се супротности превазиђу.

На Костићевој тези о томе да се идеја укрштаја налази у основама лепоте, Душан Недељковић је, између два светска рата, 1936, Костићеву филозофску концепцију идентификовао као панкалистичку (у основи је свега Калон, лепо). Али је он ипак сузио значење израза Калон, прилагођавајући га изразу који је био у оптицају на Западу. Калон код Платона не значи само лепо. Тим изразом је код овог мислиоца означена идеја која се јавља, у три облика: као лепо, као добро и као истинито. Теза о Калону, која се везује за Костића, није сасвим подударала са идејом Достојевског да ће лепота спасти свет, али она са њом кореспондира. Са Досто-

јевским, и другим боготражитељима, такође, кореспондирају и идеје о добру и истини које су и Костићу биле блиске.

Костићева књига *Основно начело* има пет поглавља. У прва четири поглавља Костић је изнео своје тезе. У петом је тражио њихову потврду у стварности. Око половине петог поглавља, које је и последње (у првом издању књиге то је од 78-91. странице), аутор се послужио примерима који потврђују његову тезу о укрштају. Ево једног од најкарактеристичнијих примера. Могао је да га представи филозоф укрштаја и аутор песме *Међу јавом и мед сном*.

Како ли је присна узајамност, како ли је обилат загрљај и укрштај филозофије и појезије, разума и чувства, мозга и срца у француској књижевности! Ако има места ил' области на свету, где се јасно показује Дарвиново правило о *врлини укрштаја* (the good effects of intercrossing), онда је то јамачно у области француског духа. Појаве су тако речите, да француска књижевност има захвалити своје дивотно изобилје највише том укрштају, том присном загрљају филозофије и поезије, науке и маште, мозга и срца. (81-82)

Тезе о укрштају Лаза Костић је у овој књизи проверавао више пута, посебно на примерима из француске књижевности. Учињено је то и на једном конкретном случају. Анализирајући укратко Игоову песму *Магарац филозоф и филозоф магарац*, Лаза Костић вели:

Што су јаче укрштене силе, што је жешћи сукоб, што је силнији судар, тим већа мора да је укрштајна тачка, тим шире мора бити укрстилиште, тако, да је наличније на какву пукотину него на тачку. Сила је противности и укрштаја у замисли те песме толика, да продре у сав стил, она обаспе сваки стих, сваку реченицу. То је, у осталом, значајна црта Виктора Ига и најобилатији извор његове оригиналности. (83)

Скоро пола века касније, родоначелник енглеске нове критике, Ајвор Армстронг Ричардс, у књизи *Начела нове критике* (1924) представио је своју психолошку теорију вредности. По тој теорији, са психолошке тачке гледишта, на поезију се гледа као на

систематизацију порива. Што више систематизованих порива то вредније песничко дело. Међу стилским облицима вреднији су они стилски облици који представљају синестезис. Од књижевних жанрова највреднији је жанр трагедије, јер у себи уједињује највише порива. Ричардсова психолошка теорија вредности у великој мери је подударна са Костићевом идејом укрштаја.

Више Костићевих критичара и интерпретатора његових пе-сама, којима сам се и сам бавио, објашњавали су начелом укршр-таја његове најбоље песме, поготово *Међу јавом и мед сном* и *Santa Maria della Salute*. Своје најбоље песме Костић је писао у духу свог начела. Тако је чинио и у својим књигама филозофске приро-де. Важно је приметити да ово начело, начело укрштаја, Костић није имао у виду у књизи о Змају. Можда у целој овој књизи реч укрштај, као термин, није уопште употребио. Он у Змајевим пе-смама појединачно није ни тражио нити могао да види премост супротица. А није откривао укрштај и премост супротица у Змаје-вом песничком делу као целини.

Ако сумирамо Костићеве идеје у односу на Ничеове и идеје Достојевског, доћи ћемо до оваквих закључака:

1. Костић је био религиозан човек. У својим филозофским списима, међутим, он се не наслања на хришћанску филозофску и теолошку мисао, већ на предсократовце и научнике свога време-на. Своје основно начело, укрштај, он утемељује у онтологији и савременој му науци. Термином укрштај, а поготово његовим об-јашњењем, он сугерира логосност, односно логоцентризам. Крст је симбол логоцентризма, љубави.

2. Начело укрштаја, које у себи садржи начело хармоније, како га је схватао Лаза Костић, чак и по свом графичком предста-вљању, сугерира постојање еротоцентризма. Идеја еротоцентри-зма, неодвојива је не само од Анице Савић Ребац, већ и од дија-лектике и од логоцентризма. У облику у којем га је излагала Ани-ца Савић Ребац та идеја има претходника у Лази Костићу.

3, 4, 5. Нема никаквих наговештаја да би Костић, који је при-казивао величину наших народних песама, могао да се сврста ме-ђу иморалисте или присталице идеје натчовека. Сасвим супротно

од тога, Костић је у неколико махова истицао стихове из народне песме *Урош и Мрњавчевићи* у којима мајка Краљевића Марка преклиње сина да не суди ни по бабу ни по стричевима, већ по правди Бога истинога. И Бог, и правда и истина окосница су његовог става. Управо ове стихове он ваздиже у време када је правда довођена у питање.

Лази Костићу није био особито близак Достојевски. Ближа му је била западноевропска култура, традиционална, логоцентрична и еротоцентрична, управо она против које се Ниче побунио. Па ипак, у основним својим опредељењима, Лази Костићу је Достојевски био ближи него Ниче. И Достојевски и Костић, разним путевима, стремили су у смеру одржавања логоцентризма.

Божидар Кнежевић

Да је мисаона оријентација Лазе Костића у нечему битном мањкала, то се може установити у поређењу са другим значајним српским мислиоцем његовог времена, Божидаром Кнежевићем. Божидар Кнежевић, филозоф историје, нешто је у идејном смислу, супротно од Лазе Костића. Изгледа да сам их само ја довео у нераскидиву везу у тексту *Књижевност и уметност у филозофији историје Божидара Кнежевића* (Словеса, Бања Лука, 1-2/1994). Костић и Кнежевић нису мислили исто, нису се позивали на исте ауторе или на исте идеје. Али они нису искључивали један другог, него су се надопуњавали; њихова мисао је била комплементарна. Костић је на постојање основног начела, на укрштај (односно на симетрију и хармонију заједно), гледао са синхроне тачке гледишта; Кнежевић је на све проблеме којима се бави филозофија гледао превасходно са дијахроне тачке. Костић и Кнежевић су, у ствари, једном истом прилазили са разних страна. Костић је у свему видео укрштај супротица на начин симетрије и хармоније. То сагледавање обављао је у синхроној равни; другим речима запостављао је временску димензију. Божидар Кнежевић је доследно утврђивао однос међу чињеницама из дијахроне перспективе. Обраћао је пажњу превасходно на процесе, на промене, на историју. То је историја односа између онога што је било *пре* и

онога што је дошло *после*; између *ранијег* и *доцнијег*. Ваљда више него иједан други мислилац, Кнежевић је, тачку по тачку осветљавао логос промена. То је чинио у првој књизи *Принципа историје* која се зове *Ред у историји* (1898). У другој књизи, која се зове *Пропорција у историји* (1901), Кнежевић се опет бавио процесима, али процесима пропорционализације. Главни проблем му је тамо био да се утврди логос односа између онога што је *више* и онога што је *мање* у историји. Логос ка коме тежи Костић: да осветли основно начело, јесте супстанцијалистички. Логос који је откривао Кнежевић био је усмерен ка осветљавању релација. Он се показивао као релационистички: то је онај логос који осветљава или регулише релације међу елементима или својствима елементата у природи и људском свету. Тај релационизам се исказује кроз односе супротности и противности међу елементима, кроз уношење релације са становишта пре или после, или релације више или мање. Све је у променама (логос промена је основно начело свега што јесте). Кнежевић, међутим, јасно показује да и у самим променама има логоса.

Између Костића и Кнежевића дијалог за њихова живота није био успостављен. Ни у литератури није осветљено да су они са различитих страна прилазили Једном. Накнадно се бар може видети да тек заједно они представљају велики продор филозофске мисли. Логос виђен као основно начело свега што јесте, али и у логос промена, суштина су тога продора. У време када је логоцентризам почео да се нарушава, он је враћан у сам центар. И Костић и Кнежевић су настављали родоначелника дијалектике, Хераклита.

Филозофи с краја 19. века и доминантна мисао 20. века

У веку који је следио после Ничеа, Достојевског, Лазе Костића и Божидача Кнежевића главни појмови су постали: битак, бивствовање, бивствујуће; феномен и суштина; тоталитет, тотализација; структура, структурализација, деструктуризација, де-конструкција. Тих појмова нема код поменутих српских филозо-

фа. Али има облика мишљења које са тим појмовима кореспондирају. Ови појмови су на неки начин у њиховој мисли имлицирани.

Мислећи о основном начелу свега што јесте, Лаза Костић је мислио о бити битка, о бивствовању и бивствујућем. Мислећи о симетрији и хармонији, он је мислио о суштинском у појавном. Мислећи о процесима промена и пропорционализације, Божидар Кнежевић је мислио о нечему што ће касније бити називано структурализацијом и деструктуризацијом, па и деконструкцијом. Мислећи о Богу, на хришћански начин, Достојевски и његови следбеници су отворили и питање Логоса као истине, али и питање морала и лепоте.

Не би се, отуда могло са пуно аргумената тврдити да је само ничеанска линија на Западу победила и опстала. Она је тек са постмодернизмом постала доминантна. Ако је доминантна данас, то не значи да ће бити доминантна заувек, да ће трајно бити доминантна. Из садашње духовне кризе у коју је свет упао, човек се може извући помоћу других идеја. Те друге идеје су већ доживеле рану објаву; оне су постојале или су биле наговештене још у Ничеово време, међу мислиоцима који су били маргинализовани. Вреди на такве идеје из прошлости обратити пажњу. То што је Лаза Костић све актуелнији, знак је потребе да се тражи излаз са ослонцем на мисаоне могућности које су се испољиле још у време када се утемељивала филозофија деконструкције логоцентризма.

КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ У ФИЛОЗОФИЈИ БО- ЖИДАРА КНЕЖЕВИЋА

Два најистакнутија српска филозофа 19. века јесу Лаза Костић (1841-1910) и Божидар Кнежевић (1862-1905). Мада су једно време живели истовремено, они глобално припадају посве различитим филозофским оријентацијама. Костића је Душан Недељковић схватио као једног од најзначајнијих представника панкализма у свету, а Кнежевића обично сврставају међу позитивистичке филозофе. У литератури која је о њима досада написана, они се скоро никад и не доводе у везу. У схватањима и интересовањима Костића и Кнежевића заиста постоје велике разлике. Подручје лепог и подручје уметности, која су посебно занимала Лазу Костића, и због којих се он упуштао у филозофску авантуру, за Кнежевића су само један од проблема филозофске рефлексije. Њима се он није посебно бавио, па нема ни нечег што би се могло назвати Кнежевићевом естетиком. Различит је код двојице наших филозофа и начин излагања, а различита су им и основна филозофска упоришта. Костић се у својим филозофским полазиштима наслањао превасходно на Хераклита и друге предсократовце, Кнежевић се посебно ослањао на енглеску еволуционистичку филозофију и на филозофију историје (Спенсер, Карлајл). Разлике су међу њима тако дубоке и велике да их не треба посебно ни истицати.

Међутим, има нешто крупно што је заједничко у филозофским делима оба филозофа. То је трагање за основним принципом или принципима на којима се све заснива. *Основно начело*: тако се зове главна филозофска књижица Лазе Костића (1884). У тој књизи се Лаза Костић, трагајући за основним начелом свега што јесте, вратио ка филозофским почелима старих предсократоваца и основно начело видео у укрштају, а сам укрштај је видео као јединство симетрије и хармоније. За његово схватање је, међутим,

карактеристично да основно начело није видео у елементу (вода, ватра, апејрон, атом) већ га је видео у односима (релацијама) у којима се елементи налазе или могу да се нађу. Појмовима симетрије, хармоније и укрштаја он је те односе приказао као дијалектичке: у свима њима има и јединства и супротности, само се они на различите начине манифестују. Предраг Вукадиновић је, отуда, с правом, филозофију Лазе Костића окарактерисао као „дијалектички релационизам“. Тај термин сам, као кључ за интерпретацију Костићеве филозофије, прихватио и ја у тексту *Основе књижевнотеоријска мисли Лазе Костића* (ЛМС, 1988/2) и настојао да га образложим и потврдим. Мој став је да је у основи Костићеве филозофије не опседнутост лепим (куда води интерпретација те филозофије као панкализма) већ опседнутост релацијама чији је један вид и само лепо (куда води њена интерпретација као релационизма).

Релационизам може да се схвати и као основно филозофско начело Божицара Кнежевића. Али је то основно начело и друкчије виђено и представљено него код Костића; оно има и други смисао истраживања, па природно и друге конзеквенце.

Кнежевић, по квантитету, није плодан филозоф. Он је, практично, писац једног јединог филозофског дела: *Принципи историје*. Та књига – која има укупно око 150 страница – састављена је из два дела. Први део, под називом *Ред у историји*, штампан је у Београду 1898. године, а други део, тј. друга књига, *Пропорција у историји*, три године касније, 1901. Од тада се две књиге штампају као једно дело, што у ствари и јесу, али под различитим насловима. Последњи пут Кнежевић је штампан у едицији *Српска књижевност у сто књига* (1972). Приређивач, Драган Јеремић, дао је његовој књизи наслов *Човек и историја*, а она садржи три основна дела: I, *Закон реда у историји*, II *Закон пропорције у историји* и III *Мисли*. Прва два дела те књиге чине, у ствари, *Принципе историје*, трећи део чини једну посебну Кнежевићеву књигу *Мисли* из 1902. године, која је састављена од истргнутих рефлексција из претходних двеју књига и неких накнадно додатих и додаваних. Тако је, практично, укупно Кнежевићево дело стало на око 300 страна. Све наводе даваћемо према том издању.

Питање Кнежевићеве оригиналности у филозофији одавно је отворено. Многи његови ставови, и примери које наводи, подударни су или слични са ставовима и примерима енглеског филозофа Херберта Спенсера (1820-1903), водећег позитивистичког филозофа друге половине 19. века, аутора монументалног дела *Систем синтетичке филозофије* у 11 томова; први од тих томова зове се *Први принципи* (First Principles, 1962). Познаваоци дела и једног и другог филозофа (Владимир Вујић; Душан Недељковић, Џорџ Вид Томашевић и др.) упркос тим сазнањима истичу и Кнежевићеву оригиналност. Миодраг Цекић, у најпотпунијој монографији о Кнежевићу, под насловом *Филозофија историје Божидара Кнежевића* (Београд, 1984) о том питању каже:

Потпуно оригиналних мислилаца, дакле оних чије би све идеје од прве од последње биле само њихове, нема нити може бити, па стога такав мислилац не би био ни Кнежевић. Али кад се његова филозофија сагледа у целини, мора се рећи да је та целина само Кнежевићева, да је дакле његов поглед на свет оригинална прерада свег оног мисаоног материјала, који је он преузео из европске филозофије свог времена и да се у њој огледа снажна духовна индивидуалност њеног творца. Томе треба да додам да ово признање Кнежевићу није проистекло из неког „националног“ опредељења, тј. из жеље да се вредност Кнежевићевог дела преувелича због тога што га је створио један српски мислилац, него из познавања европске филозофије XIX века, с једне стране, и увида у Кнежевићево дело, с друге стране. (1984:16).

Кнежевићева филозофска концепција, у 19. веку, издваја се и у форми у којој је саопштена. Обе књиге *Принципа историје* писане су у тезама, слично Спинозиној *Етици*. Отуда вероватно и тврдња Душана Недељковића, пренета код Цекића (стр. 15.) да је Кнежевићева филозофија спој класичног спинозизма и модерног еволуционизма. Обе књиге *Принципа историје* састављене су од међусобно повезаних теза. Основне тезе, од једне или више сложених реченица, исписане су курзивом; доказни поступак, образложење или коментар теза, исписане су курентом на једној или више страница. Прва књига *Принципа*, *Закон реда у историји*, има укупно 25 таквих теза; друга књига, *Закон пропорције у историји*

има их 24. Као начин излагања то није новина у филозофији. Али је скуп теза, њихова међусобна повезаност, њихов појединачни и њихов заједнички садржај, толико јасно истакнут да се њихова оригиналност до огољености истиче. Нико и не доводи у питање Кнежевићеву оригиналност у целини, већ само у детаљима; у детаљима му критичари откривају више недоследности. Али је као модел, као целовита конструкција његова филозофска концепција само његова. Целину свог филозофског гледања, и основни модел, он није преузео. То се одмах и види.

Од две књиге *Принципа историје* садржајнија је прва. Друга књига, *Закон пропорције у историји*, наставак је или разрада теза из претходне књиге. Њен садржај је имплициран у претходној књизи; самим тиме је и обим значења које доноси ужи.

Прва књига, *Закон реда у историји*, има увод од свега две реченице. Он у целини гласи:

Један од основних закона у историји природе и у историји света јесте закон реда. Једним истим редом иду ствари у природи и у процесу индивидуалног и друштеног живота човековог, у процесу материје, као и у процесу душе и духа.

Мада кратко, у том уводу је речено ипак и главно опредељење филозофа. Кнежевић је рекао да и у историји људског света и у историји природе делује закон, закон реда. Бавити се историјом природе значи бавити се законом или редом. Другим речима, у основи је и бића и мишљења је *логос* (реч логос значи и закон и ред).

По томе основном опредељењу Кнежевићева филозофија би требало да се схвати као изразито логоцентрична. Она верује да постоји логос у природи и у људском свету и она настоји да тај логос осветли. Наслов *Човек и историја*, који је дао Драган Јеремић Кнежевићевој књизи, неадекватан је јер изоставља из историје и природу без човека чијом се историјом Кнежевић такође бави. А стварни предмет Кнежевићевог бављења није ни историја природе ни историја човека, већ су то закони који том историјом владају. Другачије казано, предмет Кнежевићевог бављења није ни историја природе ни историја човека, већ су то закони оји том

историјом владају. Дугачије казано: предмет његове филозофије историје јесте закон реда, или логос историје. Филозоф је изабрао да се бави самим логосом, суштинским, а не појавним у историји. Због тога с правом његову филозофију треба да окарактеришемо као логоцентричну и као панлогистичку. По тим битним особинама Кнежевић се може с правом везивати за неке филозофе, а од других раздавати. Али и међу панлогистички оријентисаним филозофима ретко се могу наћи они код којих је логос толико огољен и показан.

25 теза *Закона реда у историји* ређају се после тог кратког увода без неког строгог логичког редоследа. То значи да би бар неке од њих могле да промене места. Па ипак, могли бимо да кажемо да тезе од 1-14 чин једну групу, а другу групучине тезе од 15-25. Прелаз између те две групе теза можда и није одвећ оштар, али се ипак може установити. У првој групи теза успостављају се извесни односи између опозитних појмова, односно појава на које се ти појмови односе. У другој групи теза представљају се процеси промена у појавама и појмовима.

Појмови чије је односе Кнежевић разматрао у првих 14 теза-су бројни, али су пре свега ови: човек – природа; грађа – форма; стварно – апстрактно; простор – време; несвесно – свесно; просто – сложено; опште – индивидуално; цело – делови; опште – појединачно; велико – мало; спољни свет – унутарњи свет. Скуп тих појмова је незаобилазан у разматрању филозофских, али и научних проблема. Тим појмовима би се могли додати и други, које Кнежевић не разматра, а који би се могли наћи у његовом систему, као на пример: есенција – егзистенција; случајно – нужно; лако – тешко итд. Али се тиме не би битније изменила природа Кнежевићеве филозофске грађевине. Јер се та грађевина, у ствари, заснива на природи релација, а не на броју елемената чије релације разматра. Тај број, очигледно, може да се мења, повећава или смањује, а да се основни модел, помоћу којег аутор излаже своје ставовиште, не мења.

Појмовни парови које смо издвојили из основних теза преве књиге *Принципа* наведени су овде углавном према редоследу који се може наћи у књизи. Њихов редослед би, свакако, могао без ве-

них тешкоћа да се промени. Али ипак, има нешто што у том реду не би могло да се промени: не би могла да се промене места појединих појмова у појмовним паровима: неки од њих, који се налазе с леве стране цртице, не би могли да се нађу с десне стране а да тиме не изазову не-ред у систему појмова. То значи да међу појмовима постоји извесан иманентан ред а такав ред би требало да постоји и међу појавама на које се ти појмови односе.

Односе међу појмовима, сврстане у бинарне опозиције, нарочито је осветљавала модерна лингвистика: „систем бинарних опозиција“ је израз који се у јакобсоновској лингвистици односи на појаве од фонеме до језичких појмова. Такав систем је и предмет изучавања модерне семиологије (Еко). Кнежевић, у својој књизи, није инсистирао на систему бинарних опозиција међу појмовима, али се такав систем кроз његове тезе посве оголио. Могли бисмо да кажемо да он разматра превасходно односе међу појмовима који су стављени са леве стране од цртице раздвајања и са њене десне стране.

Али, за разлику од лингвиста и семиотичара, Кнежевић је односе међу појмовима у појмовним паровима разматрао увек са једне посве одређене тачке гледишта. То значи да се питао увек који од тих појмова, односно појава на које се односи, долази *пре* а који *после*. Питао се: шта долази пре: природа или човек, грађа или форма, ставрно или апстрактно итд. Тиме је, практично, откривао не било какав ред међу појавама, већ је ред откривао са једног становишта, дијахроног, тј. историјског. У први план његовог бављења појавама и и појмовима тако је стављен логос, конкретно: логос историје.

У свом тексту, састављеном од самих лапидарних исказа, Кнежевић ипак није ишао дотле да проблеме које решава своди на мрежу опозитних или супротних појмова, као што је то овде учињено. Он се превасходно задржавао на формулисању теза и на њиховом образлагању. Односи који су у тим тезама представљени ипак се могу свести на односе међу појмовима. Тек кад се тако учини, може се схватити логос који стоји у основи самих теза. Ево, на пример, како гласи прва теза књиге *Закон реда у историји*:

Природа иде пре човека, и све природно иде пре људскога, хуманог.

Природа је у главним правцима свог стварања и развитка била готова кад се човек јавио, те је постанак човека доцнији моменат општега развитка, те све природно иде пре хуманог, људског.

Иза тога следи, на две стране, разрада изречених ставова. На њима се, са више страна, претреса однос између природе и човека. У основи је тога разматрања релација појмова природа и човек; што богатије представњени појмови то богатије изражена релација.

Тезе под редним бројевима 5. и 10. (бирамо краће) гласе овако:

5.

Пошто је непосредност карактер чулности, чулног живота и погледа, то непосредно увек иде пре посредног, непосредна везаност пре посредне.

10.

Пошто су последње разноликости само поједине форме и делови, који су се доцније развили из првобитног једноликог, општег стања, то опште иде пре индивидуалног; из општег постаје поједино.

Из три наведене тезе, које су дате као илустрације, може се видети основни смер размишљања или успостављања односа међу појмовима и појавама којима се Кнежевић бави. Стварно, он се бави односима међу филозофским категоријама; преко њих бави се појавама на које се те категорије односе. Другим речима, он се бави оним што је најбитније: категоријама и односима међу категоријама. Делови текста, штампани курентом треба такве налазе само да потврде и и оснаже.

Специфичност је Кнежевићеве мисли у томе што је логос међу појмовима и појавама успостављао само са једног аспекта. Такав аспект уношења логоса у свет једноставно није постојао код Лазе Костића: Костићево основно начело лишено је дијахроне пеерспективе. Дијахрон поглед на појаве природно постоји код

најизразитијег еволуционисте, као што је Херберт Спенсер. Али ни у његовом делу, којко нам је познато, дијахрони аспект (шта је било пре а шта после) није до такве огољености истакнут. Кнежевићев модел, отуда, треба да има значај откривања логоса историје. У нашој филозофској мисли његов модел се комплементарно допуњује са моделом Лазе Костића. Тек заједно они на непоновљив начин говоре о тензији међу елементима и појмовима и њиховим променама.

Има у Кнежевићевој мисли у пуној мери и нечег што је код Костића запостављено: има бављења процесима промена. Процесима промена елемената Кнежевић се бави у *Закону реда у историји* превасходно од 15. до 25 тезе. Костићеви појмови симетрије, хармоније, укрштаја, добро могу да објасне природу тензије међу елементима, али не и њихову борбу. Борбом међу елементима Кнежевић се посебно бави у овом делу своје књиге. Он ту највише подсећа на дијалектичког мислиоца, а процеси о којима говори на стање јединства и супротности.

Промене које се у свету дешавају, одвијају се, по Кнежевићу, кроз борбу. Борба има почетак и крај. Почетак борбе јавља се *потребом* да се постојеће стање промени; крај борбе означава довршена *пропорционализација*, тј. успостављено стање пропорције међу елементима, поново успостављен стабилан поредак или ред.

Реч *потреба* код Кнежевића има широко значење. То се значење, у основи, поклапа са оним које та реч има свакодневном језику и свакодневном животу. Значење те речи Кнежевић у књизи није образлагао (као што није чинио ни са другим терминима). Из контекста се, међутим, види да се „потреба“ јавља као негативитет према постојећем и као отвореност за ново и непостојеће. Потреба се јавља као зов промене: кад једне структуре више не могу да опстану и кад је нужно да се успоставе нове. Потреба је, отуда, битан чинилац еволуције. Еволуције може бити и има тамо где има потребе за променом постојећег стања: без потребе нема еволуције.

Закон реда, који је у основи Кнежевићеве мисли, међутим, налаже да постоји и „супротица“ (израз Лазе Костића) потреби. Та супротица се јавља као задовољење потребе, као њена негаци-

ја. Код Кнежевића је то поновно успостављање нарушене пропорције, или пропорционализација ствари. И у бити је деловања закона пропорционализације закон реда. Промена ће се извршити тек кад се успостави нова пропорција. Пропорционализација, као процес, има као свој главни циљ, успостављење пропорције. Али успостављање пропорције, довршење пропорционализације значи и негацију промена. Отуда се јавља потреба да се успостављено стање измени. То води ка обнављању циклуса. Потреба за деструкцијом постојећег реда ствари води ка успостављању нове пропорције међу њима, успостављена нова пропорција, опет, изазива потребу за променама и тако даље.

Промене које се јављају у свету, а које настају из потребе и завршавају се успостављањем пропорција, како их Кнежевић види и приказује, не би требало схватити као равне и мирне, већ као скоковите. По томе се Кнежевић разликује до других еволуциониста 19. века па и од Спенсера. С друге стране, можда термин „револуционарне промене“ исто тако не би одговарао за измене стања од оног које је било пре до оног које је настало после, како их приказује Кнежевић. Промене које он има у виду најпре би се могле онаčiti изразима деструктуралитација – структурализација. Ти изрази, које је вероватно први употребио Гурвич, а после њега Косик, вероватно би најпотпуније могли да изразе процесе разарања једних структура (једног реда) и успостављање нових структура (новог реда). Реч пропорција, коју Кнежевић употребљава, стари је израз за форму схваћену као однос међу елементима. Однос међу елементима данас се представља најчешће низом структура. Реч „пропорционализација“ би се, отуда, најпотпуније могла „превести“ изразом „структурализација“. Процес структурализације међу елементима има за сврху поновно успостављање реда, тј. довршење нове структуре која је почела да се изграђује самим почетним процесом диспропорционализације неке од постојећих структура (односно пропорција). Еволуција, коју има у виду Кнежевић, отуда не би никако могла да се замисли као једнолинијска, већ као таласаста.

Језик Кнежевићеве књиге, писане крајем прошлог и почетком овог века, јесте застарео. Данас вероватно нико не говори о

диспропорционализацији и пропорционализацији ствари. Данас се много више говори о деконструкцији и консттрукцији, или о деструктуризацији и структуризацији. Али нису застарела ни Кнежевићева схватања: очишћена од лексичких наслага времена у којима се јављају, она и данас делују посве модерно.

Вреди, рецимо, обратити пажњу на један пасус из 21. тезе који читаоцу веома лако може да промакне. Он гласи:

Пошто је свака ствар потребна и има вредности у одређеним границама простора и времена, то је и свака ствар праведна на свом месту и у своје време. (98)

Начин на који је проблем у том пасусу мишљен може са правом да подсети на појам *парадигме* Томаса Куна. А то није једино место које на чувено савремено Куново поимање подсећа.

Вреди, исто тако, подсетити на још један савремени појам који је функционисао посебно у структуралистичкој лингвистици почев од де Сосира, а који сада функционише код Дерида, на појам разлике (*la différence*). Тај појам је код Кнежевића саопштен у следећој реченици-пасусу: „И све *разлике* ствари, у природи и људском друштву, јесу само резултати разне пропорционализације једних истих елемената“ (99, види и стр. 134). Кнежевић је, једном речи, писао својим специфичним, помало архаичним језиком, али је мислио модерну филозофску мисао.

Друга књига Кнежевићевих *Принципа историје*, под насловом *Закон пропорције у историји*, има у виду другачије односе од оних који су представљени у првој књизи. За прву књигу су била карактеристична разматрања стања ствари која се, у граматичком смислу, исказују као позитив код придева и прилога. У другој књизи разматрају се стања у којима се појаве налазе а за које је карактеристичан компаратив. (Суперлатива код Кнежевића такође и нема).

Систематска употреба компаратива у другој књизи *Принципа* има за сврху да изрази вредности. То значи да изрази не само супротности и противности, него и веће и мање супротности и противности. Компаратив, као граматичка категорија, показује се као подобан да изрази бар два неједнака ступња у процесима про-

мена, као вредност која је већа или мања од позитива, више или мање развијена од позитива.

Као што су, у првој књизи *Принципа*, сви односи били разматрани са становишта *пре* или *после* стања виђеног са одређене тачке гледишта, тако се односи у другој књизи Принципа разматрају са становишта *више* или *мање* од неког позитива. Нешто, на пример, може да буде потребно, али и мање потребно или више потребно од нечег другог: нешто, такође, зависно, али више и мање зависно (зависније или независније) од нечега. Нешто може да буде стално, сталније или несталније; постојано, постојаније, непостојаније; хармонично, хармоничније или нехармоничније; моћно, моћније или немоћније; трајно, трајније, нетрајније; споро, спорије или неспорије; непрекидно, непрекидније или прекидније; једнолико, једноликије и неједноликије; такође и разнолико разноликије и мање разнолико; заједничко, заједничкије и мање заједничко; просторно, просторније, мање просторно. Итд.

Категорије које смо побројали, наводећи њихове позитиве и компаративе, представљају мрежу односа у које је Кнежевић ставио елементе помоћу којих се може сагледати историја природе и људског света. На ту мрежу појмова гледа се са становишта компаратива прилога *пре* и *после*, тј. са становишта онога што је од позитива *раније* и оног што је од њега *доцније*. На питање: шта је потребније (сталније, постојаније, моћније, спорије итд), са становишта ранијег и доцнијег, по Кнежевићу, следе увек предвидљиви одговори. Увек оно што је раније има једна својсва за разлику од оног што је доцније. Та својства су позитивна (изражавају се позитивним компаративом) за разлику од доцнијих својстава која се изражавају негативним компаративом. Оно што је раније, то мора да буде постојаније, сталније, трајније итд. а оно што је доцније мора да буде непостојаније, несталније, мање трајно. Кнежевић је у извлачењу конзеквенци доследан. Законитост развојних процеса показује се потпуно сагласна са логичким ставовима. Логос природе и логос људског света испоставља се као идентичан са логосом човековог мишљења. Кнежевић је један од ретких филозофа чији је панлогизам толико огољен. На основу једном успо-

стављеног мисаонног модела могу се предвидети сви будући одговори.

Ево на пример, друге по реду, и 19. по реду тезе:

2.

Пошто је раније потребно свему доцнијем то све доцније зависи од свега ранијег; све раније је услов свега доцнијег. Пошто ранијем не треба ништа досцније, то што је нешто има мање услова; што је досцније све их више има. Независност ствари пропорционална је њиховом приоритету у времену; зависност ствари пропорционална је њиховом постериоритету у времену.

19.

Пошто је раније генералније и више заједничко, то што је која фаза општег процеса ранија, она је све више заједничка, све више ствари и људи пролазе кроз њу; кроз све доцније фазе пролази све мање ствари и људи.

Моги бисмо на исти начин да наведемо и неке друге Кнежевићеве тезе. За све њих је карактеристично да су грађене по истом основном моделу. Тај модел бисмо, укратко, могли овако да представимо:

Све што је раније има позитивну вредност у односу на први ступањ поређења (позитив); све што је доцније има негативну вредност у односу на први ступањ поређења. Пропорција се остварује кроз увид у позитивне и негативне вредности елемената чија се својства пореде.

Због постојања таквог модела који прожима Кнежевићево филозофирање, удео личног доживљаја сведен је нанајмању мери. Иза свих Кнежевићевих уверења, и иза свих његових филозофских ставова, стоји један постојани логос који је безличан и бесконачан. Он се читује у формулацијама и у ономе на шта се формулације односе. Тај логос је готово потпуно откривен: налази се и на површини, као и у дубини његовог система; јавља се истовремено и као логос бића и као логос мишљења.

У Кнежевићевој филозофској концепцији нема раздвајања логоса субјекта и логоса објекта. И то је нераздвајање посредно наглашено. Истим логосом Кнежевић обухвата и људски свет и

свет природе. Али и кад се бави људским светом, чак и кад залази у чиста поља субјективности, он у њима види закон реда, види логос на делу.

Логоцентризам *par excellence* стоји у основи Кнежевићеве филозофије. Али тешко бисмо могли да кажемо да је Кнежевићев логоцентризам постављен на метафизичке основе. Бог који постоји у његовом свету јавља се као логос релација а не као некакав метафизички субјект. Бог се, додуше, јавља код Кнежевића као значајан чинилац. Али је тај бог виђен деистички: он је логос који прожима све што постоји и све што се у свету дешава. Кнежевићева физика и метафизика нису одељене. Отуда ни његов логоцентризам нема метафизичку основу.

Одбацујући логоцентризам, савремена филозофија деконструкције не одбацује само метафизички логос. Она је склона и одбацивању логоса уопште. Другим речима, она је склона да одбаци не само метафизичко већ и дијалектичко филозофско наслеђе. Отуда та филозофска концепција више инсистирана деконструкцији него на конструкцији. Конструкција, као и пропорционализација, као и структурализација, подразумева деловање закона реда. Кнежевићев логоцентризам се показује као концепција којој је основа логос схваћен као ред, а не као метафизички Бог. Кнежевићев логос је релационистички: он осветљава или регулише релације међу елементима или својствима у природи и људском свету. Тај релационизам се исказује кроз однос *супротности* и *противности* међу елементима, кроз уношење релација са становишта *пре* и *после*, или релације *више* и *мање* и *раније* и *доцније*. Тај скуп релационих појмова представља читаву једну мрежу у којој се односи међу појавама или појмовима осветљавају. Оно што та мрежа хоће да ухвати јесу односи међу елементима, а не сами елементи. Бит тога логоцентризма, или панлогизма, није дакле нешто што је *присутно*, већ скуп релација. Критика логоцентричке филозофије, која долази са становишта филозофије деконструкције (Дерида), не би се у правом смислу могла односити на Кнежевићеву филозофију историје. Кнежевићев филозофски релационизам, међутим, критички се негативно може односити пре-

ма филозофији деконструкције, посебно у оном њеном виду који не прихвата логос као ред у људском свету.

У *Принципима историје* Кнежевић говори мало о уметности и књижевности, а још мање о њиховом проучавању. Уметност и књижевност су ван ближег Кнежевићевог интересовања. Он о њима више говори да би илустровао своје основне ставове о филозофији историје. Па ипак, на неке од Кнежевићевих ставова вреди обратити пажњу јер се у њима о уметности и књижевности говори у склопу његовог глобалног виђења историје природе и људског света.

Цела теза 6. књиге *Закон реда у историји* посвећена је уметности. Доносимо је у целини.

Пошто чулно, стварно иде пре апстрактног, то се и уметности развијају пре наука.

Уметности, имајући мање препона и више подстрека од науке и филозофије, развијају се пре њих; оне крче пут и спремају земљиште свему даљем развиту и образовању духа људског; епохе уметности претходе епохама науке. Свака истина увек се прво јавља у форми лепога. Математика је прво изучавана у архитектури, сликарство је донело потребу анатомије; у драми је прва морална филозофија; из епа се развила историја; акустика је прво изучавана у музици и музичке основе акустике показао је још Питагора; прво је из естетичких разлога призната округлина Земље (Питагора); васаона је прво космос.

Поезија је први развитак људског духа, природни језик на првобитном ступњу народа, први ступањ свог духовног живота народа. Код свих античких и класичних народа и у прво доба свих модерних народа, у поезији је било све образовање народа; она га је подстицала и оно је потицало из ње. И упливи једног народа на други увек бивају прво и поглавито уметношћу.

Пошто се у народној поезији зачињу народне идеје, пошто им је поезија први носилац, те идеје продиру увек прво кроз поезије, то су песници први крчили пута великим идејама и били први носиоци њихови: они су први испитивачи људске душе. Прво су песници обрадили и усавршили првобитне религиозна митове и у њима дали материјала филозофији и науци. Код Грка су прво песници оставили народну веру, па за њима филозофи. Насродно певање и песма били су до XVI столећа главни носиоци јавног мњења. Пе-

сници су свуда први творци језика; језици се рађају и развијају поезијом; она је колевка свих литерарних језика, те је поезија увек прва литература. Тек кад се историја одваја од епа, одваја се проза од поезије.

Тако лепо крчи пут сваком човеком добру – слободи, правди, истини.

Лепо иде пре корисног. Као што дете осећа и воли лепо док још не зна да разликује шта му користи или шкоди, тако и човек раније сазнаје лепо него корисно. Сви су метали прво употребљавани за украсе; од злата, сребра, бронзе, гвожђа прво су прављени накити и украси, па су тек после примењивани у практичној, корисној употреби. Човек је прво правио накит себи па после одело; одело се развило из накита, украса; има народа без одела, али ни једног без накита. Прва је трговина луксузним артиклима – племенитим металима, скупоценим материјама, бисером, драгим камењем. (58-60)

Теза о томе да уметност иде пре науке, доследно је изведена из става да чулно иде пре апстрактног; примери које Кнежевић обилато наводи ту тезу само потврђују. Ова теза нам је, у нешто другачијем виду, позната од Хегела. И у Хегеловом систему се уметност јавља пре науке и филозофије, а у самој уметности се јављају и развијају они видови који имају више материјалног, чулног него духовног и апстрактног. Једна Кнежевићева страница се не може по садржају мерити са разрађеном Хегеловом *Естетиком*. Та страница је Кнежевићу била потребна да потврди своју концепцију историје, свој модел еволуције. Она, међутим, може и више да говори него што је њоме непосредно означено, јер може да говори импликацијама. За те импликације важан је смер размишљања који се испоставља из дијахроне перспективе, са становишта *пре* и *после*, *раније* и *доцније*. Мада у Кнежевићевом тексту ни изблиза не можемо да нађемо све одговоре који нас интересују, прави одговори се јављају из премиса које је он поставио. Ако се миметичка уметност схвати као више чулна од апстрактне уметности, онда је природно да ће се она пре јавити и развити; апстрактна уметност мора да буде плод каснијих времена. Исто је и са другим врстама уметности и књижевности: пре ће се јавити, по Кнежевићу, оне које имају више непосреднога него посреднога. Апстрактно и посредно се у тим случајевима јавља као надоград-

ња над већ створеним облицима уметности. Уметнички облици, у којима има више апстрактности, духовности, више конотативног него денотативног, више посредног него непосредног, могу се јавити само касније. Кнежевић је у том схватању доследан.

Врди навести и један пасус из тезе 19. Он гласи:

Прво су зидани станови за богове, па доцније за људе; скулптура је са висине божанских типова силазила у низије обичног човека и код свих народа почела је израђивањем главе. Први јунаци драме били су богови; тек Еврипид јунаке својих драма спушта с божанских висина у низине обичног човека; судба његових јунака није више одређена озго, од богова; он спушта судбу њихову у дубину њихових душа. (87)

По начину размишљања ставови из тог пасуса највише подесећају на теорију модуса Нотропа Фраја, по којој су јунаци литеарних дела најпре били богови, па хероји, па краљеви, па људи једнаки нама, па најзад јунаци „нискомиметског статуса“, тј. по врсти нижи од нас. Фрајева теза је посве прикладна Кнежевићевом начину размишљања; у његовој филозофији историје је такав начин развоја, еволуције, имплицитан. И то говори о актуелности и незастарелости Кнежевићеве филозофије.

Оно што је Кнежевић о уметности и књижевности рекао одвећ је мало да би проистекло у заокружена естетичка схватања. Али је то и довољно да би указало на отворене проблеме његовог филозофског модела. Готово све што је Кнежевић непосредно рекао о уметности уклопило би се у непротивречан еволутивни модел развоја: тачно се зна шта по том моделу долази пре, а шта после, шта се јавља раније, а шта доцније. Такав еволутиван модел оцртан је у првој и другој трећини његове књиге, у тамо датим тезама. У трећој трећини те књиге, и у целој другој књизи *Принципа*, где се говори о процесима борбе и о пропорционализацији, имплицитан је један другачији модел промена који не бисмо могли да назовемо еволуцијским, праволинијским, који смо назвали таласастим. Тамо се већ не дају значајнији искази о уметности, а чини се да би управо у тим деловима и могла да се дају адекватнија, правија решења о променама које се у уметности дешавају. Те

могућности Кнежевић није искористио. Рекли бисмо да то није учинио из филозофског опортунизма; модел праволинијске еволуције лакши је и једноставнији од оног који се намеће у функцији објашњавања процеса диспропорционализације и пропорционализације. Сматрамо би се тек у овом моделу могло у правом светлу да појави и објашњење феномена промена у уметности. Такав модел, за уметност и књижевност, Кнежевић није доградио. Али то не значи да се он не може сачинити. Могућности тог имплицитног модела ја сам искористио у књигама *Поетика Момчила Настасијевића* (1978) и у *Методологији проучавања књижевности* (1985) и другде; не помињући тамо Кнежевића, помињући друге ауторе, ја сам и њему остао велики дужник.

Са становишта објашњења природе и историје уметности показује се као велики недостатак Кнежевићеве филозофије историје његова неспремност да одвоји субјект и објект, логос субјекта и логос објекта. Уметност је такав феномен да се та два логоса морају издвајати; не могу се, иначе, правити процеси који у уметности владају и кроз које настају уметничка дела. Удео субјекта у обликовању историје ваљда је у тој области људске стваралачке праксе највећи; панлогизам у тој области може да доведе до грубих превида. То је свакако и један од највећих недостатак Кнежевићеве филозофије: много је огољеног логоса у његовој концепцији историје, недовољно је дато места широкој и сложеној људској стваралачкој пракси која се логосу опире или бар израста у дијалогу с њим.

Па ипак, Кнежевићеву филозофију историје треба примити као незаобилазну лектиру потребну за разумевање историје као феномена који се тиче и књижевности и уметности. Чак и кад не прихватамо сва његова схватања историје, можемо историју као феномен боље да схватимо са ослонцем на његова гледишта, на његове ставове. Тај Дилтајев савременик изрекао је и ставове који залазе у подручје херменеутике јер се тичу проблема разумевања. Кнежевић је у тим ставовима био на нивоу мисли свог времена, али и на нивоу савремене филозофске мисли. Једним од пасуса, који је антологијски, могли бисмо и да закључимо овај текст; он води и ка разумевању света, али и ка разумевању Кнежевића.

Пошто свака поједина ствар зависи од других ствари те не може постојати без везе са другим стварима, то се ниједна ствар не може разумети без везе са другим стварима; неразумљиво значи не-везано, усамљено. Свака ствар може се разумети само из њених веза са другим стварима, само као део једне целине; а пошто је човек везан са свим старима у прошлости и у садашњости, и пошто је човек цео само у историји, то је само у историји човека целина, те се свако поједино може потпуно разумети само из историје човека и ума његова, јер се само целина може разумети. Што мања целина мање је разума у њој, и обрнуто. По томе највиши разум јесте само у целој историји човека, те само у њој може бити потпуне истине. По томе ни у једној теорији, идеји, принципу није цела истина, пошто су они поједини делови целе истине, те су истинити само за поједина времена; за остала времена они су заблуде. Геоцентрика, полицентризам, божанско порекло човека били су истине за своја времена; данас су они заблуде, као што би хелиоцентрика, еволуција, једнакости људи били заблуде за прва времена ума човекова. (94-95)

Божидар Кнежевић је за широку публику, превасходно књижевну, деценијама важио као аутор *Мисли*, књиге мудрих афористичких исказа о свету и човек. Најзначајнији српски филозоф који је дошао после њега, Бранислав Петронијевић, имао је одбојне ставове према Кнежевићевој филозофији. Ни између два светска рата време Кнежевићу није било наклоњено. Представници доминантног таласа ирационалистичке филозофије Кнежевића, ни уз најбољу вољу, нису могли да приме. Такође ни после рата за Кнежевића нису биле најбоље прилике. Доминантна је била марксистичка оријентација.

Тек је последњих деценија Кнежевићев углед почео више да расте. У томе је значајну улогу имао и човек нашег порекла у Америци Џорџ Вид Томашевић. Он је о Кнежевићу написао неколико значајних текстова и учинио да се Кнежевић преведе на енглески језик. Много оригиналних и значајних филозофа историјеу свету нема. Томашевић је њима нашег филозофа придружио.

Представници разних оријентација или генерација различито су читали Кнежевића. Ово моје читање долази у време ширег интересовања и присуства постструктурализма и једне од његових

оријентација која се назива деконструкција и чији је главни представник Жак Дерида. Отуда се и јављају полемичке референце са ауторима те оријентације и њиховог генералног става против логоцентризма. Кнежевић се у мојој интерпретацији показао као филозоф логоса у промишљању историје. Његов је главни проблем да уђе у логос односа међу појавама, да одгонетне које појаве нужно долазе пре, а које после других и да их вреднује као поређења. Установљење једне мреже односа међу чињеницама и појавама из света природе и човека, то је основни резултат Кнежевићеве филозофије. А у основи те мреже је логос. Тај логоса се уопште не мора теолошки схватити. Кнежевић је био религиозан човек у о томе је оставио довољно трагова. Али логос из сржи његове филозофије сведен је само на неколико апстрактних, сталних или променљивих релација. Моје читање Кнежевића, другим речима, показало је да је та филозофија заснована на логосу, али не и на метафизици (с те стране су га, с правом, доводили у везу с позитивистима). Јер логос који се налази у основи те филозофије није логос трансценденције већ логос иманенције. Кнежевићева филозофија је релационистичка.

У историји српске филозофије, у којој је мало значајних филозофа, Кнежевићево место је особито важно. У овом раду Кнежевићева филозофија доведена је у везу с релационистичком филозофијом Лазе Костића. Та два релационизма се разликују, али им је заједничко нешто основно; то је релационистички однос према појавама које испитују. Релационистички однос према појавама имала је и Аница Савић Ребац, која је била следбеник Лазе Костића. Не би било лоше ако би се та, релационистичка, линија у нашој филозофији учила и испитала.

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО ЉУБОМИРА НЕДИЋА

Љубомир Недић је својевремено посебно био цењен као оснивач српске модерне критике. Последњих деценија, међутим, обраћа се више пажње на значај његових књижевнотеоријских ставова. Саопштавани на завидном теоријском нивоу, ти ставови спадају међу најраније отпоре позитивизму и у многоме су сагласни са токовима књижевнотеоријске мисли 20. века.

Самовољност аматера, тако се зове Кашанинов њесеј о Љубомиру Недићу, објављен у његовој књизи *Судбине и људи* (1968). То је, до сада, најоштрија критика Недића критичара. На Недићеве неприхватљиве оцене писаца аргументовано је указао још Јован Скерлић у значајној студији која је објављена убрзо после критичаревог смрти (1902). Између Скерлићевог и Кашаниновог текста о Недићу постоји још један незаобилазни текст – студија Слободана Јовановића, објављена 1920. године, у којој се о значајном критичару говори много одмереније, са више разумевања и симпатија. Поменути и други непоменути критичари сагласни су у основним ставовима: да је Недић у развоју наше критике одиграо прекретничку улогу, да је засновао критику као жанр и дао јој европска мерила и видике, али и да је у већини случајева о појединим писцима давао неприхватљиве оцене. Тако осветљен, Недић као критичар више није посебно интересантан: његово место је у историји, а не у нашој савремености.

У новије време интересантан је један други Љубомир Недић – теоретичар књижевности и мислилац. У својој студији о Недићу са његовим ставовима је полемисао Скерлић; Слободан Јовановић се на те ставове није ни осврнуо (очигледно му нису били значајни) а Милан Кашанин је чак изричито тврдио да „Љубомир Недић није покретао мртве књижевне воде новим мислима о поезији, о

причи, о драми, о есеју, о књижевности, о уметности, као што би се очекивало од човека филозофске формације (1968:253). Драгану Јеремићу, пре тога (1960), није било тешко да докаже да Љубомир Недић, иако професор логике, историје филозофије и психологије на Великој школи у Београду, није оставио значајног трага у тим дисциплинама: од њега су из тих области остала само три популарна предавања: *О хипнотизму* (1888), *О сну и сновима* (1888) и *О софизмима* (1889).

Од шездесетих година, међутим, почиње да се успоставља један другачији однос према Недићу. У књизи *Критика и дјело* (1963) њега је Светозар Петровић поменуо у поглављу *Унутрашњи приступ као врста књижевне критике*. Недић је тамо сврстан међу претече тада актуелног унутрашњег модела изучавања књижевности. Године 1964. објавио је Павле Зорић кратак чланак у *Књижевним новинама* под насловом *Недић као претеча*. Зорић је у њему констатовао да је Недић био против биографске критике, а за критику дела. „Отприлике у истом раздобљу у коме је Недић формулисао своју далековиду и фундаменталну мисао, толико модерну по смислу, Пруст је сличним аргументима оспорио тачност Сент-Бевове биографске методе“, каже Зорић, асоцирајући, очигледно, на познату Прустову књигу *Contre Sainte-Beuve*.

Следећи корак у истом смеру био је плоднији. Учинио га је Иво Тартаља у студији која се зове *Начела књижевне критике Љубомира Недића и Бенедета Крочеа* (1968). Његова узорна компаратистичка студија показала је битне подударности између двојице писаца, нарочито оних који се тичу односа према биографско-социолошком методу, према унутрашњем приступу делу, према писцу и књизи. Поређен, став по став, са чувеним италијанским естетичарем, Недић је неочекивано много добијао. Јер то, у ствари, није било поређење само са једним естетичарем, него и са родоначелником једне једне од најзначајнијих модерних оријентација у критици, стилистичком критиком, коју је Кроче преко Фослера и Шпицера инспирисао.

Из Тартаљиног текста вреди навести бар следећи пасус:

Подударности Недићевих и Крочевих начела књижевне критике широке су и неоспорне. Историјар естетике који је склон бр-

зом закључивању поверовао би да је у таквом случају један писац мора читати радове другог. Таква помисао, међутим, сасвим је без основа. Иако су два писца, готово истовремено, 1893, иступила пред јавност први пут са своји естетичким рефлексјама (један пред Књижевно-уметничком заједницом у Београду а други прем Напуљском академијом), Недић је у формулисању начела књижевне критике био Крочеов претходник. Крочеова књижица „Књижевна критика“ из 1894, из које је изречена извесна осуда биографске методе, објављена је годину дана после Недићеве осуде биографске критике и буквалног схватања лирских исказа – у књизи о новијим српским лиричарима из 1893; Крочеова „Естетика“ објављена је у доба Недићеве смрти, Крочеова теорија о идеалној личности уметниковој изнета је још доцније, а његова широко образложена методологија књижевне критике дата је тридесет пет година после Недићеве. Српски критичар, дакле, није могао читати Крочеа. А свакако није вероватно ни да је Кроче читао Недића. Талијански критичар није знао срскохрватски, а Недићеве списи, колико је познато, нису превођени на стране језике. У ствари, хипотеза о утицају, овде је излишна. Излишно је чак и претпоставити неки заједнички извор.

Тартаља је, после овог текста, објавио о Недићу још три: *Љубомир Недић и Марко Цар* (1974), *Љубомир Недић и Слободан Јовановић* (1975) и „*Човек у књизи*“ *Љубомира Недића*, као предговор књизи *Студије и критике Љубомира Недића* (1977). Последњи од тих текстова, на синтетички начин, одмерено, говори о Недићу као критичару и теоретичару. Ти Тартаљини радови су, до сада, најпотпуније представили Недића као критичара и модерног теоретичара.

Драгиша Живковић је у својој студији о дезинтеграцији реализма у српској књижевности (1977) врло резолутно исказао свој став о модерности Недићевих теоријских погледа.

Недићева студија *О књижевној критици* (1901) значила је прави манифест модерно схваћене књижевности и књижевне критике. Одбацујући биографску и теноску позитивистичку, као и импресионистичку и догматичку, књижевну критику, Недић је врло речито и врло умно заступао један концепт књижевне крити-

ке за коју Живковић каже да антиципира „иманентан приступ књижевном делу“ (1977: 231-232; 1982:182).

II

Љубомир Недић није био плодан писац. За живота је издао две књиге: *Из новије српске лирике* (1893) и *Новији српски писци* (1901). У две књиге су изашла и његова *Целокупна дела* (1929, 1932). Избор из његових дела лако стаје и у једну књигу, као што је она коју је за едицију *Српска књижевност у сто књига* приредио Ели Финци (1969) или она из 1977. коју је приредио Тартаља.

Недић има и свега два превасходно књижевнотеоријска рада. Један је *О књижевној критици*, који је изашао као уводна студија у другој по реду Недићевој књизи (1901). Други је необјављени *Покушај о књижевном укусу*, који је Павле Поповић објавио 1910, дакле после Недићеве смрти, у Недићевој књизи *Критичке студије*. Ставове теоријске природе Недић је износио и у низу других својих текстова, а поготово у критици Војислава Илића, где је, у великој мери, поновио ставове из недовршеног и необјављеног есеја *Покушај о књижевном укусу*, који је, очигледно, настао пре 1893.

Ако се Недић може са Крочеом и другим својим савременицима или потомцима поредити по ставовима које је изнео, не може се никако поредити и количином написаног текста о тим ставовима. Али су његови ставови ипак такви да се морају поштовати: ма како концизно саопштени, они делују веома кохерентно: могу да репрезентују једну књижевнотеоријску концепцију и данас вредну пажње.

Недићеве теоријски ставови могу се поделити у две основне групе: а) на оне који се тичу природе уметности и књижевности и б) на оне који се тичу природе проучавања књижевности. Професор историје филозофије и логике, који се није истакао радовима у тим дисциплинама, умео је да заснује ставове који се тичу уметности и њеног проучавања.

а) Недићеви ставови о уметности и књижевности

У недовршеном есеју *Покушај о литерарном укусу* Недић поставља овакво питање:

Шта је, дакле, да се одмах запитамо, оно што чини знаменитим два тако неједнака дела, као што су нпр. Кантова *Критика чистог ума* и, рецимо, Гетеов *Фауст*? То није ни најмање тешко казати. Кант је својом критиком показао нове, дотле непознате путеве филозофским истраживањима; његово дело ће остати за сва времена једно од највџеих што их је људски дух схватио и изнео, а што му даје његову вредност, то су нове идеје, које је оно објавило свету, *садржина* његова. (...)

Сасвим је друкчије са оним делима друге врсте, којима смо изабрали за представника Гетова *Фауста*. (...) Није дакле и не може бити садржина која пресуђује о вредности литерарних дела, него нешто друго, од ње различито. Није мисао или предмет по себи који им даје цене, него начин на који је исказана или предмет обрађен. Што пресуђује, то је, дакле, облик, *форма* уопште – са овим треба бити на чисто.

(Сви цитати су из књиге *Студије и критике Љубомира Недића*, Београд-Нови Сад 1977)

Логичар Недић је, дакле, јасно поставио проблем и раздвојио је уметност од филозофије и науке по линији форма-садржина. Бит уметности видео је у њеној форми; по форми је превасходно уметничко дело уметничко. Сиромашан или богат садржај одлучују о величини уметничког дела а не по његовој природи. („Отуда ће, на пример, Гетеов *Фауст*, кад смо већ њега узели за пример, бити далеко веће песничко дело но много друго, које би му с чисто формалне стране било равно“). Тај став Недића приближава духовима естетичке оријентације почев од Канта до руских формалиста; истовремено га одваја од теоретичара који су предност давали садржају. Није случајно Недић, по сведочењу Слободана Јовановића, жалио што је онако грубо напао Лазу Костића као песника; кад га је ближе упознао, могао је схватити да је са његовим филозофским ставовима морао имати битних сагласности.

Други став који треба имати у виду јесте: како схватити форму? Недић каже:

Остављајући на страну спекулације метафизичара, по којима је она животворни принцип свију ствари, довољно је, зарад претходног оријентисања, узети је у оном најширем значењу њезином, у коме има смисао обраде. (44)

Форма, дакле, у схватању Недићевом јесте обрада, и то обрада садржаја. То значи да он уметничко дело доследно гледа кроз дијалектику односа форме и садржине. Што богатији садржај, то богатије уметничко дело; што боља обрада, то боље остварен уметнички израз. У тој дијалектици једна од тих двеју димензија дела, форма, увек има првенство.

Тема обраде, о којој је он тако говорио, ни данас није престала да буде актуелна. Мирослав Бекер, у тексту *Прича и њезина обрада*, савремени израз „дискурс“, са француског и енглеског, у књигама Женета и Чатмана (*Discours du récit* и *Story and Discourse*) преводи речју „обрада“. Где год се, заправо, поштује дијалектика односа садржаја и форме, реч форма се мора доводити у везу са обрадом.

Недић, међутим, иде и даље, па дефинише и обраду изразом *сложај речи*:

Када о каквој песми речемо да је лепа, онда то, с изузетком онога што је напред изведено о томе шта још доприноси, значи поглавито да је она лепо у речи сложена. И овај *сложај речи*, то је оно што је чини лепом. Под овим разумемо нешто битно различно од стиха и размера; иако и они, са своје стране, могу доприносити лепоти, они иза тога заостају иза онога што треба приписати сложају речи. (46)

Сложај речи биће и главна теоријска теза његове студије о Војиславу Илићу, која је изашла у његовој првој књизи 1893. Образлагање те тезе је, међутим, у том тексту богатије. Непосредно је доведено у везу са текстовима спољашња форма и „форма задахнута душом уметниковом“. Могли бисмо, у тим његовим

појмовима, да познамо неке који су нам данас посве блиски: појмове спољашње и унутрашње форме текста.

„Правилност и чистоћа форме и одабран израз чине врло видну црту поезије Војислављеве“, каже Недић (164) „Колико Војислав полаже на форму, у оном смислу у којем она значи правилност размера и чистоту слика, толико он, и још више, полаже и на форму и у једном и у другом, и најзначајнијим смислом у којем је она идентична са изразом. Форму у песми највише чини реч; она је поглавито у вештом сложају речи. Отуда када за какву песму кажемо да је лепа, ми тиме мислимо да је она лепо у речи сложена“. (164-165)

Теза о књижевности као уметности речи, која је доминантна у двадесетом веку (загребачки часопис *Умјетност ријечи* је по њој добио име) била је, дакле већ сасвим јасно формулисана у Недићевим текстовима последњој деценији прошлога века. Због тога би Недића требало сматрати и њеним претечом. Он додуше употребљава другачије термине, али њима означава, очигледно, исто оно што се у двадесетом веку под уметношћу речи мисли. Он исто тако јасно разликује спољашњу форму текста од њеног унутрашњег изрази; поезија Војислава Илића му је добар пример да те разлике јасно назначи:

Војислављева уметност је у спољној техници и форми. Свака је уметност, додуше у форми; али она није једино у спољној форми, но у форми задахнутој душом уметниково. Без ње је уметничко дело хладно и без живота; њему недостаје оног животворног даха, без којег не може бити никаквог уметничког дела. (169)

Данашњи читалац Недића у његовим текстовима релативно лако може да препозна идеје које су у заметку присутне а које су касније другде биле развијене. Кад он, на пример, у недовршеном тексту *Покушај о литерарном укусу* говори о томе како речи мењају значења у односу друге речи, неизбежно морамо асоцирати на две данас већ увелико осветљене појаве које се тичу живота речи и употребе језика: на идеју о конотацији и на идеју о дисеминацији речи. Те асоцијације само потврђују да је он мислио на мо-

деран начин; не подударaju се само поједине његове идеје са идејама теоретичара 20. века; подударa се, у основи, начин његовог мишљења. У чланку *Српски стил* (1895), на пример, он износи идеју која је формулисана став. „Сваки језик има свој стил, особени начин на који исказује мисао“ (201). Па после тога додаје: „А то опоменуемо да утврдимо да и ми имамо свој, *српски стил*, и да укажемо на потребу да тај српски стил треба и неговати у српској књижевности“. Та идеја о српском стилу (која се остварила у неговању „београдског стила“ кореспондира са једном савременом идејом о раслојавању језика, коју су у двадесетом веку изложили Ото Јесперсен и Михаил Бахтин. Недић проблем расклојавања језика није ни разматрао ни образлагао. Али се начин његовог мишљења о српском стилу, по својим конзеквенцама, плодно уклапа и у ту идеју.

Најзад, интересантно је и шта је Недић у поезији, тј. у уметности, ценио. Његови ставови су и у том погледу доследни, па се могу прихватити као углавном доследне, и његове оцене. Недић је у српској поезији посебно издвајао два песника: Ђуру Јакшића и Војислава Илића. У текстовима о њима и изложио је најпотпуније шта од поезије очекује. Он од поезије очекује двоје: искрен израз и лепу слику.

Инсистирање на тим категоријама данас може да изазове и извесне недоумице. Недића ћемо и овога пута боље схватити ако његове идеје доведемо у везу са некимa које су се афирмисале у нашој савремености. Једна од тих идеја је Персова подела свих знакова на три врсте: на иконицке знаке, индексне знаке и симболе. И уметничка, па и литерарна дела, могу се засновати на некој од три врсте знакова. Данас бисмо, са семиолошке тачке гледишта, поезију Ђуре Јакшића, на пример, најпре могли да идентификујемо као дела заснована на индексној природи знака. Недић, за кога је Јашић, „без поговора“ највећи српски песник после Бранка (78), јасно је дефинисао своје схватање односа песника и песме.

Није уопште лако песника разумети, ако се не зна природа његова. Песник и песме су једно; то важи, ако не о сваком песнику, а оно, несумњиво, о песнику лиричару. Док се епски и драмски пе-

сници морају ослобађати субјективности, дотле је у лирској поезији душа – душа песникова. Што је израженија личност песникова, то је и његова песма силнија, изразитија, истинитија. Лиричар код кога не провирује из сваког, такорећи, стиха његовог природа његова, он сам није песник, но стихотворац. (79)

Из тих ставова јасно је зашто се Недић највише одређивао за Јакшићеву поезију; у њој је, сигурно, налазио највише личног песниковог израза; његова оцена Јакшића је дакле теоријски утемељена. Ту утемељеност ћемо лакше схватити ако је доведемо у везу са Крочеом. Кроче је (после Недића) као бит уметности издвајао израз. Семиолошким језиком казано: он је сматрао (као и романтичари пре њега) да је бит уметности у њеној индексној природи: она је у *непосредном* испољавању субјективитета уметника. Јакшић је довољно Недићу давао довољно аргумената за такав став и он га је бројним примерима потврђивао. Отуда је и прекомерно хвалио и песнике који су се у тај модел колико толико уклапали: Јована Илића и Стевана Владислава Каћанског.

У изучавању Јакшићеве поезије Недић се, међутим, суочио са још једном појавом: са посредним изражавањем преко слике. То уочавање Недић код омиљеног песника није могао да прескочи, да превиди још једну моћ израза путем *сложјаја речи*. Али идеју о том свом уочавању могао је у том тексту само да наговести. Развио је, међутим, текст у тексту о Војиславу Илићу, песнику који се, у семиолошким терминима, највише изражавао путем иконичког знака, тј. путем слике.

Певајући оно што и други певају, он на то гледа другим очима, очима уметника, који у свему тражи лепо; он на ствари гледа као уметник, онако као што би сликар на њих гледао, који у њима тражи ефекте које би оне могле имати када би се пренеле на платно. Све што он осећа и пева, он не пева да му да израза, но да га представи, као што би га осећао глумац, који треба да нам што прикаже. И он нам ствари приказује, даје нам слику њихову, место њих самих. Он је сликар-песник; његове су песме слике, и у томе је смислу он уметник песник. (156)

Објашњење природе поезије је у овом случају посве друго-чије од онога поводом Јакшића. У први план је дошла слика. О слици он на више места у тексту говори. Али осећа и потребу да ново уочавање доведе у везу са претходним па каже:

Њему, дакле, не оскудева оно што у сваког песника тражимо, - истинитост и искреност; он тога има, у пуној мери, само што је оно што он осећа и пева ређе и мање га има, јер није свакоме дато да га осети. Његово осећање, то је осећање што га има уметник, када у стварима изналази њихову артистичку страну; то је артистичка емоција или покрет душе, и овом он даје поетска израза. (157)

Утемељивач српске модерне критике, Љубомир Недић, критиковао је поезију очигледно са концепцијом. Он је, како би Скерлић рекао, био представник „догматичке критике“, тј. критике која је уметности, поезији, прилазила са концепцијом. Кроче и стилистичка критика су у свему тражили израз; руски семиотичари у наше време у свему траже модел стварности, тј. остварени иконички знак. Недић у поезији је тражио и једно и друго па су у његовим оценама релативно добро пролазили песници који су градили поезију превасходно на индексној или иконичкој природи знака. Ту можемо да нађемо одговор што су Недића одбијали и Лаза Костић и Змај. Они се, једноставно, нису уклапали у његову концепцију поезије. Недићеви превиди, са овог становишта посматрани, нису били плод самовољности аматера, већ су били плод строге концепцијске доследности, али и недовољне ширине његове концепције да обухвати све основне видове постојања поезије.

III

б) Недићеви ставови у проучавању књижевности

Недићеви ставови који се тичу проучавања белеристике кореспондирају са његовим ставовима о природи саме белетристике.

Те ставове је он изнео махом у тексту *О критици* (1901). Али се самим проблемом већ суочио у тексту *Покушај о литерарном укусу*. Критичар је у том недовршениом тексту пошао од предрасуде да се о укусима не може расправљати зато што су различити. Он је поставио питање: ако су укуси различити, има ли нешто у томе различитом стално? Шта може да буде стално? То може да буде текст који је предмет њиховог различитог реаговања. А кад је питање тако постављено, онда су морале да следе и конзеквенце. Шта у литерарном уметничком тексту треба изучавати? Треба изучавати превасходно сам текст.

Тако је Љубомир Недић дошао до става о природи критике, који је, такође, у 20. веку био доминантан, о ставу о иманентној критици. Његов став о критици неодвојив је од његовог става о историји књижевности, који се, као критика бави „истим предметом, књигама“. Разликовање тих двеју дисциплина, које је он учинио, принципијелно је и вредно пажње:

Историја књижевности књижевне производе сматра као *појаве*, тражи да ухвати њихову везу с другим, сродним појавама, и тако их протумачи; књижевна критика их сматра као *дела*, готове, и тражи да их схвати и оцени. Она прва је грана науке која има да изложи ход којим је култура људска ишла и законе који њоме управљају; за њу је књижевност један правац у којем се ова развијала, а књижевна дела само споменици који су нам о томе остали: ова друга је грана књижевности; за њу су дела за себе, нешто што треба проучавати заради њега самога, за се, као готово дело, независно од онога што га је изазвало, и што је оно са своје стране изазивало, од свега, уопште, што је ван њега. (228)

Исти став је изнео још једном, на следећој страни:

Предмет историје књижевности су књижевни производи као појави, у вези један с другим, и иначе, у вези с другим сродним појавама; предмет књижевне критике је готово књижевно дело, као такво, само за се, и независно од свега другога. То су *два*, различна начина на који се проучавају књижевни производи; и зато онај ко хоће да их проучава треба да буде начисто с тим за који се одлучио, критички или историјски. Иако он, одлучив за један, не може сва-

кад избећи да се послужи другим; иако штавише, у много прилика, може бити корисно да се осврне и помогне другим, он не треба да их без потребе меша један с другим, него треба да се држи *једнога* за који се одлучи. Литерарни историчар, другим речима, треба да је литерарни историчар, а критичар да је критичар. По себи се разуме да тиме не мислим рећи да онај који се бави једним, литерарном историјом или критиком, не треба да се бави и другим, него само да не треба да се у *исто време* бави и једним и другим. (229-230).

Становиште Љубомира Недића је посве јасно. Као један од првих модерних родоначелника тзв. иманентне критике, он јој је јасно одредио предмет бављења: уасмерио је на бављење делом, тачније: самим текстом. Али Недић није, као Кроче, и као многи други проучаваоци уметности у двадесетом веку, стајао на становишту аисторизма уметности. Он је сматрао да уметност има историје и да историја као дисциплина мора да постоји. Сматрао је само да њен предмет јасно мора издвојити од предмета књижевне критике. У том становишту садржан је његов специфичан однос према позитивизму. Недић, већ у наставку исте странице, помиње модерне теорије о раси, времену и средини (алудирајући очигледно на Тена) које су код нас оберучно прихваћене. Али он ипак каже: „Оне теорије могу бити тачне (и оне то, највећим делом, и јесу), - али њихово мстоније у критици, него у историји књижевности“ (230). То, другим речима, значи да Недић није одбацио, *en general*, позитивизам, као што су то чиниле касније антипозитивистичке школе у двадесетом веку. Он је моћ позитивистичког изучавања (уз извесне ограде) спецификовао на подручје историјаског проучавања књижевности. Тај његов став се ипак не може узједначити са идејом о семантичкој аутономији текста која је преовлађивала све до шездесетих година овога века. Он више одговара савременијим становиштима по којима треба изучавати и текст и контекст литерарних дела.

Недић се, међутим, у свом једином теоријском тексту није бавио проблемима историје књижевности; бавио се проблемима критике. Формулишући њен задатак опет је изнео ставове који подсећају на неке од ставова које ћемо срести код модерних херменеутичара (рецимо код Штајгера) или когнитивних критичара

(рецимо Пулеа). Тај основни задатак може се, Недићевим речима, формулисати изразом *ући у*. Полемишући са школском критиком он каже:

Али има и једна друга критика, осим ове: критика која књижевна дела не мери апстрактним мерилима и нормама; за коју у књижевности нема строго одељених врста, него има само књига; која не тражи да књижевно дело оцени, него да га схвати; да уђе у њега, и испита не само унутарњи склоп и склад његових делова, него и позна шта је оно што чини тајну живота његова. Она у књижевном делу не види само књигу, коју треба разумети и оценити, него види нешто што треба осетити и проживети, види човека који се у њој огледа, и чију слику треба из ње извести. (231)

Тип критике који он препоручује, а који се заснива на ставу *ући у дело*, има јасну интенционалну усмереност према литерарном тексту. Он је различит и од позитивистичког односа према литератури (изучава се све око текста), али је различит и од импресионистичке критике, која је у то време била у највећем успону. За критичаре тога типа (мада не спомиње израз импресионистички критичари) Недић каже: „Тако нам они износе себе саме, место да нам изнесу писца; и дају нам, само сјајан оквир, место слике коју од њих очекујемо“ (232). Критика, каже Недић, „треба да уђе у дела, да их схвати, да проникне у прави смисао њихов, и да нам у верној, јасној и живој слици изнесе писца и књигу његову“ (233). Акценат јесте на проучавању објекта, тј. дела, тј. текста, а не на импресији критичара. Критичар, другим речима, треба да се бави делом, а не да поводом дела говори о себи.

А то чиме критика у делу треба да се превасходно бави Недић је одредио у полемичком односу према позитивизму и биографској критици. „Није ли, онда, најприродније поомислити да ће се и књига најпре и најбоље разумети ако се буде познао човек који ју је писао?“ (233) поставља он питање у вези са ставом Иполита Тена. И ту Недић прави оштру дистинкцију према позитивизму и биографизму уопште. Он каже: „Очевидно, дакле, писац и човек који је књигу написао нису свагда иста личност. То су две одвојене личности, од којих једну треба да нам донесе биографи-

ја, а другу критика“ (236) „Критичар треба да проучи књигу и изнесе шта је из ње прочитао; он не тражи човека који је *иза* књиге, него онога који је *у њој*; да ли је тај човек исти који је и онај, за њега је споредна ствар и о томе он не разбира“ (237). Иво Тартаља, и у првом и у другом свом тексту о Љубомиру Недићу, посебно наглашава ову тезу о *човеку у књизи*; ставио је и у наслов свог предговора избора из Недићевог дела (1977). Та теза је посве слична једној Крочеовој изнетој у есеју *Филозофија и лирски карактер уметности* (1910). А такође је посве слична идеји о „духовном етимону“ дела на који је инсистирао Шпицер. И Кроче и Шпицер су, као и Недић, јасно одвајали „човека у књизи“ од човека ван књиге. Недићу је припала част што је то учинио пре свих познатих аутора и на не мање јасан и образложен начин. Стављајући критици задатак да у књизи а не ван ње тражи човека, он се није само супротстављао позитивизму, већ је решавао, попут стилистичких критичара касније, и проблем јединства дела. То јединство се, по њему, заснивало на „човеку у књизи“. Тако је он основни задатак критике најкраће дефинисао овако:“ критика, рекли смо, стоји у анализи књиге и у синтези писца у њој. Она отуда треба да је *изједна, у цело*“ (238). А да би критика могла да одговори свом основном задатку, она мора да задовољи неке од основних претпоставки. Она је, каже Недић, „инстинкт, урођени дар“; у њој „мора свакада бити јединства“, „она свакада мора бити искрена“. Ти услови су исти који важе и за уметничку књижевност уопште; јер је и критика, по Недићу, врста уметности.

IV

Недићеве ставови о уметности и белетристици и његови ставови о проучавању белетристике стављени у контекст књижевно-теоријске мисли двадесетог века делују посве модерно. Ти ставови кореспондирају са ставиовима других мислилаца који су познати и признати. Једино што се, тим поводом, може констатovati, јесте да су они настали знатно раније и да нашем критичару припада првенствао у поледу њиховог изношења.

У односу на теоретичаре са којима се његови ставови пореде, Недићеви нису формулисани на nižем интелектуалном нивоу или са мање прецизности. По начину на који су формулисани и по њиховој унутрашњој конгруентности они се лако могу поредити са Крочеовим и Шпицеровим текстовима. Разматрани овако, тезу по тезу, они се заиста могу поредити са било којим ставовима модерних теоретичара. Ипак, не треба губити из вид да Недићев опус није велик, а поготово није велика количина текста коју је он посветио књижевнотеоријским питањима. Преко његових ставова се могло прелазити зато што они нису били и адекватно презентирани. Један довршен текст од двадесетак страна и један недовршени нешто краћи нису ни могли да се наметну. Тек кад су се идеје сличне Недићевим афирмисале у свету, могли смо нашег критичара да читамо другим очима. Недић је један од ређих модерних писаца за које се може рећи да није заостајао са светом већ да је у понечему и предњачио.

Како се могло десити да тај човек, који по струци није био проучавалац књижевности, толико у идејама испредњачи испред свог времена? На то питање могуће је дати више одговора. Један од њих јесте, бесумње, у његовој природи. Недић се, у своје време, усудио да се супротстави општем доминантном току. До својих ставова о критици дошао је, међу осталим, изучавајући конкретне песнике. Унео је у све то и своје велико опште образовање. Недић се није остварио у логици коју је предавао. Али се остварио као логичар у области за коју се није спремао: његова спрема се испољила у кохерентности његових ставова о белетристици и о проучавању белетристике. У свему томе било је и од његове изразите личности, и оне у животу и оне у његовим текстовима која је имала довољно храбрости да има негативан однос према постојећем. Постојеће је за њега тада била моћна позитивистичка оријентација. Својим систематским негацијама те оријентације Недић је открио пут ка развоју књижевнотеоријске мисли која ће обележити 20. век.

НАВЕДЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Мирослав Бекер. *Прича и њезина обрада*. Књижевна смотра, Загреб 1983, бр. 47-48
- Драгиша Живковић. *Дезинтеграција реализма у српској књижевности с краја XIX века*. Умјетност ријечи, XXI, св. 1-3, Загреб 1977; такође у књизи *Европски оквири српске књижевности*, III. Београд 1982, 173-185.
- Павле Зорић. *Љубомир Недић као претеча*. Књижевне новине, Београд 1964, XVI, бр. 215.
- Слободан Јовановић. *Љубомир Недић*. У књизи *Из наше историје књижевности*, Београд 1931.
- Драган Јеремић. *Естетички принципи критике Љубомира Недића*. Са-временик, Београд, новембар 1960, књ. 12.
- Милан Кашанин. *Самовољност аматера*. У књизи *Судбине и људи*, Нови Сад 1968.
- Јован Скерлић. *Љубомир Недић*. У књизи *Писци и књиге*, IV, Београд 1964.
- Иво Тартаља. *Начела књижевне критике Љубомира Недића и Бенедета Крочеа*. Књижевне новине, Београд 1969, XX. 350.
- Иво Тартаља. *Љубомир Недић и Марко Цар*. Летопис Матице српске, 1974, књ. 415, св. 1.
- Иво Тартаља. *Љубомир Недић и Слободан Јовановић*. Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXIII, св. 2.
- Иво Тартаља. „*Човек у књизи*“ *Љубомира Недића*. Предговор књизи *Студије и критике Љубомира Недића*. Едиција *Српска књижевна критика*. Београд-Нови Сад 1977.

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО БОГДАНА ПОПОВИЋА

Богдан Поповић (1863-1944) нигде није на кохерентан начин изнео своја књижевнотеоријска схватања. Он има и мало „чисто“ књижевнотеоријских текстова. То су, пре свега, *О књижевности* (1894), *О васпитању укуса* (1897), *Књижевни листови* (1901) *Теорија „ред-по-ред“* (1910). Његови теоријски ставови изношени су најчешће у критикама појединих књижевно- уметничких дела. Отуда његове критике, по правилу, имају и теоријску димензију, која је ретка у текстовима других критичара. С друге стране, за разлику од „чистих“ теоретичара, Поповићева су одмах и проверавана у пракси. Он се, отуда, најчешће и јавља као књижевни теоретичар и историчар истовремено. Његове критике су зато мисаоније а његови теоријски погледи више урасли у књижевну стварност него што се то код критичара и теоретичара обично среће. Таква природа Поповићевих текстова имала је за последицу да се њему, по правилу, пише као о књижевном критичару и теоретичару заједно. Изузетак донекле представља докторска дисертација Фрање Грчевића, објављена под називом *Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић* (Загреб 1971). У књизи постоји и цело једно поглавље под називом *Теоретичар* (139-177). Циљ је нашега рада да испита књижевнотеоријску мисао и схватања Богдана Поповића.

*

Поповић се у својим радовима највише бројним бавио књижевнотеоријским проблемима. Али ти проблеми се ипак могу груписати у неколико основних. Основни Поповићеви проблеми су:

1. они који се тичу писца, 2. они који се тичу књижевног уметничког текста и 3. они који се тичу примаоца. Али, поред тих проблема, који се сви односе на проучавање белетристике, Поповић се бавио и методолошким проблемима проучавања књижевности, посебно проблемима књижевне критике.

Заокрет од позитивизма ка реторици

Прво Поповићево крупније дело јесте *Бомарше*. Део те монографије он је објавио 1889. у *Отаџбини*, а други део у *Делу* 1894. Као посебна књига она је изашла тек 1925. године (СКЗ, књ. 188) са новим деловима, који су својевремено били написани, а сада придружени онима који су већ били објављени. У *Поговору* књизи аутор каже да ништа у тексту није мењао, јер није мењао мишљење „ни у књижевности ни у моралним питањима“, чак ни у политици. Та његова изјава прихватљива је што се тиче текста *Бомарше*. Богдан Поповић заиста своје текстове, једном објављене, није преправљао. Ту његову праксу посебно је нагласио Минан Кашанин у есеју о њему под насловом *Ne variatur* (књига *Судбине и људи*, 1968). Међутим, став да Богдан Поповић своја схватања о књижевности није мењао је неприхватљив. О томе сведоче крупне и објашњиве разлике које постоје у методолошким оријентација које је он прихватао: једне са којима је приступио писању *Бомарше* а друге из текста *О књижевности* (1893) и свих, или готово свих, касније насталих његових релевантних текстова.

Монографија *Бомарше* је по својој основној методолошкој оријентацији позитивистичка; настала је на основама теновске концепције изучавања литературе. Бомаршеово литерарно дело она у целини објашњава помоћу његове биографије, а биографију сагледава кроз деловање спољних и унутрашњих чинилаца, а пре свега оних Тенових: расе, средине и времена. Приказујући дело овог значајног француског писца 18. века, Богдан Поповић је то чинио на начин достојан Тенових и Ренанових текстова. То је сигурно једно од најлепше написаних дела Богдана Поповића и једна од најбољих позитивистичких монографија о неком писцу које имамо.

Откуда се Богдан Поповић јавља као писац позитивистичке оријентације, то лако можемо да објаснимо. Он је у Париз отишао да студира 1887. године и тамо остао до 1892. године. У то време позитивизам је био доминантна оријентација у проучавању литературе у француској. Живи су били и Тен и Гијо, а Лансон је био још млад. Ништа природније наго да се млади и даровити Београђанин укључи у главни ток литерарних збивања.

Између ове монографије и приступног предавања *О књижевности*, које је одржао 1893. приликом избора за професора Велике школе у Београду, у оријентацији младог критичара се нешто десило што ће довести до крупних промена. Био је то сусрет са делом Гијоа, представником социолошке естетике, који је и сам био у основи позитивист. Гијоови полемички ставови упутиће младог Поповића на читање неколицине тада актуелних енглеских филозофа и теоретичара: Херберта Спенсера, Алена Гранта, Џона Раскина и Александра Бена. Утицаји тих мислилаца на нашег писца били су различити. Раскин је свакако утицао на изградњавање укуса каснијег ерудите Богдана Поповића, посебно на његова сналажења у ликовним уметностима. Утицаје Спенсера и Алена Гранта осетиће се у његовим естетичким схватањима и на схватању развоја (еволуције) уметности. Мада се Поповић од младих дана занимао за естетичка питања, он ће се у области естетике далеко мање испољити него у области теорије књижевности. Два његова вреднија рада из области естетике (*Теорије о „лепом“ и теорија уметничког дела* и *Фрагменти из компаративне естетике и теорије лепог*) први пут су штампани у његовој посмртно објављеној књизи *Естетички списи* (1963). Драган Јеремић, који је ту књигу приредио, и за њу написао предговор, у првом од тих радова констатовао је утицаје Спенсера и његовог популаризатора Гранта.

Од мислилаца енглеског језика на Поповића је свакако највише утицао Александар Бен. Тај свестрани шкотски мислилац (филозоф, естетичар, психолог, реторичар) писац је и књиге која је за разумевање Поповићевог дела посебно значајна, *English Composition and Rhetoric* (1866, друго опсежније издање у две књиге 1888). Реторичка учења Александра Бена, али и других ре-

торичара енглеског језика, која су у виду прегледних приручника сумирала реторичка знања, пресудно су утицала на младог Поповића. „Без тих књига, нарочито без *Реторике* Бенове, не би требало да буде нико ко се бави књижевношћу“, тако каже Богдан Поповић у есеју *О књижевности*, у којем, у фусноти, наводи више тих књига. (Цитат наводимо према књизи *Критички радови Богдана Поповића*, Београд – Нови Сад, 1977, стр. 92. – И сви други наводи, ако се другачије не нагласи, биће узимани из те књиге). Бенова *Реторика* је, у оно време, испуњавала функцију какву данас испуњавају приручници из теорије књижевности. Она је толико солидно рађена да се њома и данас можемо слободно користити, а не бисмо погрешили ни кад бисмо је превели. Мада се, као и данашње теорије књижевности, оријентисла на изучавање белетристичких текстова, Бенова, а вероватнио и оне друге реторике, нису запостављале ни писца ни примаоца. Богдан Поповић се касније никад није бавио реториком у правом смислу, али је у изучавању литературе имао приступ који је својствен реторици. Кључ за разумевање Поповићевог дела, поготово његових теоријских схватања, није само један енглески мислилац, Александар Бен, већ је то реторика, чију је тада модерну варијанту упознао пре свга преко Бенове *Реторике*. Утицај реторике посебно можемо да сагледамо са једне посебне, педагошке активности Богдана Поповића. Он је рано, у својој тридесетој години, постао професор компаративне књижевности на Великој школи и као педагог деловао на Универзитету, укупно четрдесетак година, али је педагошки деловао и као књижевни критичар и као уредник часописа *Српски књижевни гласник*, који је основао (1901) и обновио (1920).

Обрт Богдана Поповића од писца позитивистичке оријентације ка теоретичару реторичке и анзипозитивистичке оријентације постаће видљив седамнаесет година касније у теоријском тексту *Теорија „реда-по-ред“* (1910), у којем је Богдан Поповић јасно иступио као противник Теновог позитивизма и као присталица оријентације за превасходно изучавање књижевног уметничког текста и то по методи „реда по ред“ („line-by-line“ – Александра Бена). Природа те промене постаће јаснија ако је суочимо са слич-

ним антипозитивистичким побунама у изучавању литературе које су се десиле у првој деценији овога века. Чак и једна од најранијих међу њима, стилистичка критика Фослњера и Шпицера, у закашњењу је за Поповићевом тихом побуном против позитивизма за неколико година.

У нечему, међутим, Поповићев антипозитивизм одступа од главних антипозитивистичких оријентација у двадесетом веку (руски формалисти, англоамеричка нова критика, немачка школа интерпретације текста). Све те оријентације изостављале су или одбацивале интересовање за писца. Богдан Поповић, који је претходно прошао кроз позитивистичку фазу (*Бомарше*) то није чинио. Он је само променио начин гледања на писца; уместо позитивистичког прихватио је реторички. Позитивизам је, укратко, тражио одговор на питање: *како је створен* писац који је дао таква и тава дела? Реторика је у свом програму имала интерес да нађе одговор на питање: *како створити* доброг говорника, односно доброг писца. Реторика је, другим речима, укључивала у у литературу педагошки интерес не само за публику већ и за писца. У том смислу је педагошко деловање Богдана Поповића разумљиво и објашњиво.

Писац и прималац текста

Оријентисани на изучавање услова којису довели до формирање писца, позитивисти су запостављали изучавање текста и изучавање примаоца. Тако је чинио и Богдан Поповић у почетку, посебно у књизи о Бомаршеу. И у том погледу је код њега дошло до промене. Са његовом преоријентацијом почетком деведесетих година прошлог века он је у први план стављао изучавање примаоца и изучавање књижевног уметничког текста. Ту нову оријентацију ће касније потврђивати такође из текста у текст.

Прва два његова текста, која су објављена после повратка са студија у Београд, *О књижевности* и *О васпитању укуса* (1895), већ сведоче о промењеној оријентацији у изучавању књижевности.

У тексту *О књижевности* Богдан Поповић отвара питање шта је књижевност и које су методе за њено изучавање. То је питање и данас модерно: њиме, на пример, почиње и *Теорија књижевности* Велека и Ворена. По опсегу проблема које захвата тај текст је родно место многих идеја које ће у досцније насталим радовима бити јасније експлициране. Али он ипак има и једну главну тезу: о естетској функцији књижевности. Та теза је значила нови програм и нову оријентацију у односу на доминантни утилитаризам у књижевности који је извирао из идеја Светозара Марковића и његових следбеника. Богдан Поповић, парнасовац по укусу, дакле ларпурлартистички оријентисан, реторички педагог по оријентацији, инаугурисао је у тим текстом другу оријентацију у српској књижевности: оријентацију реторичко-парнасовачког естетизма. Поповићев естетизам је у то време код Срба имао два главна противника: социјални утилитаризам Светозара Марковића и дијалектички естетизам (панкализам) Лазе Костића. Показало се касније да му је Костићев естетизам љући противник: против њега ће се више борити. Своју нову оријентацију у књижевности Богдан Поповић ће потврђивати на широком фронту: критикама, предавањима, *Српским књижевним гласником*, *Антологијом српске новије лирике* (1911). Поређења ученика Богдана Поповића са ученицима Доситеја, Вука или Светозара Марковића нису неумесна: његово деловање осетило се у новом смеру српске литературе.

Есеј *О васпитању укуса* био је већ имплициран у претходном тексту и представља разраду тамо започетих теза. Укус је нешто што треба да поседује и писац и прималац (публика), а поготово онај особити прималац који се бави књижевном критиком: „називи човек од укуса и добар критичар имају да се сматрају као синоними“, каже Поповић (67).

Текст *О васпитању укуса* може да се подели на два дела. У првом делу укус се дефинише као „способност осећања лепотâ у књижевним делима или мало шире као способност оцењивања вредности књижевних дела“ (67), па се затим брижљиво разлаже на поједине састојке. Ти састојци, по Богдану Поповићу, су: „1. од природе нежно осећање; 2. жива и пластична машта; 3. опште

образовање; 4. познавање великог броја književnih dela; 5. književno znanje jezika; 6. pravilan sud; 7. stručno образовање; 8. познавање човека; и 9. велико искуство живота“ (73). У другом делу текста разматра се како се те особине могу изграђивати и васпитавати.

Овај есеј, који је од почетка до краја грађен у духу реторичке педагогије, тиче се васпитања укуса и писца и примоца. Још јасније него у претходном, у њему је изложен став о функцији književности у изграђивању доброг укуса. Бавећи се проблемом рецепцијента Поповић је упао у подручје које данас припада теорији рецепције. Али њега не интересује, као што интересује данашње изучаваоце рецепције, какав читалац јесте, већ ка интересује какав читалац треба да буде. У пружању одговора на то питање Поповић је испољио пуну меру аналитичког духа.

Васпитање укуса тиче се посебно оног примаоца који се бави knjižевном критиком. Изграђивању доброг критичара Поповић је прилазио на начин који су стари реторичари (рецимо Цицерон, Квинтилијан) прилазили изграђивању доброг говорника. Проблемима критике, односно проблемима интерпретације и вредновања, Поповић ће се посебно бавити у низу текстова од којих су најважнији: *Шта је велики псник*, *Предговор „Антологији новије српске лирике*, *Једна критичка анализа*, *Јован Скерлић као knjižевни критичар* и другима.

Проблеми изучавања текста. Структура. Хармонија.

Највише пажње Богдан Поповић је посветио изучавању самог текста. И то је у складу са његовим реторичким опредељењем. О природи knjižевног уметничког текста он је говорио у више есеја. Поједини Поповићеви проблеми који се тичу текста као литерарне категорије су ови: 1. проблем теме и њене обраде, 2. проблем структуре текста, 3. питање о бити уметности и knjižевности, 4. питање стила, 5. питање литерарних жанрова, посебно једног од њих, сатире, 6. питање међутекстовних односа кад је утицај искључен.

Прва од Поповићевих критика у којима је испољио интересовање за природу текста је *Гордана* Лазе Костића (1899). Са теоријског становишта у тој критици била су отворена два основна проблема: 1. проблем теме и њене обраде и 2. проблем структуре литерарног дела. Та два проблема су и у литератури, а поготово у Костићевом тексту, уско везана. Али се они, ради прегледности, могу посматрати и одвојено.

„Највећа је њена мана, као што већ поменусмо, то што је обрада, што је боља, што је тон који је писац дао поједним призорима у потпуној нехармонији са предметом комада, с његовом целокупном фабулом, с његовим *општим* тоном (111). Тако гласи Поповићев став којим се изриче основна критика Костићевог комада. Разрада тог става тек ће уследити. Проблем теме и њене обраде није код Богдана Поповића нов, нити је нов за оријентацију коју представља. Избор теме (*inventio*) и њене обраде (*dispositio*, *elocutio*) спадају у проблеме којима се бавила стара реторика. У виду разматрања односа садржине и форме њоме су се бавили теоретичари кроз цео деветнаести век, од Хегела преко позитивизма. Поповићу тај проблем није могао бити стран. Конкретан повод га је ипак навео да проблем покуша да реши самостално и то са становишта хармоније теме и њене обраде и са становишта хармоније свих читалаца текста. Хармонија је тако избила у први план као „основно начело“ устројства текста. О њој, као начелу, Поповић вели:

...Она је уметничка особина коју ниједна друга не може заменити. Она је неопходна и универсална потреба сваког уметничког и књижевног дела. Хармонија – то јест јединство, то јест доследност, то јест логичност, то јест прикладност, то јест природност (јер све то само су синоними за један исти појам) – потребна је на сваком кораку, код сваке појединости; она се кроза све провлачи. Писац не може написати ниједан редак, а да хармонија не затражи своје; и нема призора, нема ни дијалога, нема речи, код које се писац неће покорити начелу хармоније или се огрешити о њега. У уметничком длу све треба да је у хармонији једно са другим; све са свачим: делови са целином; делови међу собом; средства са циљем; тон са предметом, догађаји са околином; личности са догађајима и са својом средином, простором и временом; личност са собом самом;

дикција са емоцијама; чак звук и ритам речи са њиховим смислом. Као што наш ум тражи по нужности јединство свима стварима које га окружују, тако је и хармонија основног потреба нашег духа и наших осећања. Хармонија је *логика уметности*. (113)

Тај став је изразито теоријског карактера. Он, у ствари, говори о структури уметничког дела и о начелу њеног организовања. Ниједан од тих проблема није посве нов. О хармонији имамо значајне исказе код предсократоваца, а о структури имамо значајне исказе код Аристотела и реторичара. Нова је само експликација коју Богдан Поповић даје. Његово схватање структуре делује посве модерно и у поређењу са савременим структуралистима, готово са њиховим ставовима о односу целине и делова као и међусобног односа делова. О томе може посебно да посведочи и следећи пасус, такође изразито теоријског карактера.

По начелу хармоније, као што смо видели, све појединости уметничког дела морају бити у складу са његовом целином. Из тога излази, пошто су делови потчињени целини, да ће логику појединости одређивати логика целине. То опет значи да ће се нека појединост у неком делу моћи назвати логичном, или вероватном, или истинитом, само ако она буде доследна логици истог дела. Сама за себе, дакле, - и то треба добро утувити – нека појединост у неком делу није никад вероватна ни невероватна; она ће бити једно или друго према томе да ли одговара или не захтевима вероватноће која важе за врсту дела коме та појединост припада. Увек је меродавна једино нарочита логика дотичне ствари или случаја. Та логика, разуме се, може бити подложна некој, тако да кажемо, другој широкој логици; и кад на ствар будемо гледали у њеној вези с другим стварима, ми ћемо је моћи оцењивати по начелима те шире, општије логике; али у том случају – обратите пажњу, и видећете – потврђује се малопређашње правило, да логика целокупнога одређује логику појединости, јер у том случају ствар о којој је реч била би и сама састојак, део, а не више засебна и заокружена целина. Кад год, дакле, будемо имали да ценимо да ли је нека појединосту неком делу вероватна или не, ми ћемо то моћи на основи опште логике тога дела. (116-117)

Импликације изнесених ставова Богдана Поповића су бројне. Поводом њих се може говорити и о холизму и о статичком структурализму њиховог аутора; такође и о структурирајућем деловању структура или о тотализацији структура, дакле о темама о којима говоре модерни структуралисти. Читоцима Богдана Поповића идеје структурализма не би требало да буду стране; и у духу тих идеја он је размишљао неколико деценија раније. Поповићева схватања о књижевности обично се пореде са стилистичком критиком, као што су то чинили Јеремић и Грчевић у наведеним текстовима. Та поређења чињена су с разлогом, поготово ако се има у виду група Поповићевих текстова из најзрелијег његовог периода, у годинама пред Први светски рат, кад је писао *Теорију „реда-по-ред“*. Та теорија, разуме се, има везе са ставовима изнесеним у тексту о *Гордани* Лазе Костића. Разлика је, ипак, у томе што је у управо наведеним одломцима он више говорио о структуралним елементима и односима у делу, а у *Теорији* говорио је превасходно о стилским елементима; у првом реду о структури, у другом више о стилу, те би се могло казати да је у првом био ближи структуралистима, а у другом више стилистичкој критици.

Начин Поповићевог виђења структуре ипак је особен и то због уплитања у њено осветљавање хармоније као логике, тј. као организирајућег принципа структуре дела. Хармонија на којој инсистира Богдан Поповић не јавља се као обавезујући елемент структуралистичког погледа на уметност. Њу је Богдан Поповић могао да узме из класичног репертоара употребе тог појма, још од античких времена, када је једно од значења хармоније било склад, а једно од значења система складан систем. (В. Татаркијевич, *Историја шест појмова*, Београд 1980, 214-221). Такав појам хармоније је Богдан Поповић могао да прихвати као парнасовачки естетиста и да у њему види логику која прожима систем. Занимљиво је још и што је он тај појам употребио у критици драме неког другог него Лазе Костића, вероватно јединог нашег естетичара који је имао релевантне погледе баш на исти проблем, на проблем хармоније. Лаза Костић је у својој филозофској расправи *Основно начело* сматрао да је у основи свега што јесте *укрштај*, а да се укрштај испољава у два вида: као *симетрија* и као *хармони-*

ја. Хармонију је Костић схватао као ужљебак (на споју брвна), дословно преводeћи ту реч из Хомеровбих епова. Његова хармонија је отуда незамислива без супротности, тј. без укрштаја: она егуистира једноо на дијалектички начин, као спој супротности. Примедба Милана Кашанина да је и Поповић говорио о хармонији, али да је његова хармонија била „млака хармонија“, прихватљива је. Иста би се примедба, додуше, могла упутити и већини структуралиста, поготово онима које називамо статичким структуралистима за разлику од дијалектичких структуралиста, који су Костићевом схватању ипак ближи.

Решивши проблем односа теме и њене обраде путем појма (логоса) хармоније као склада свих елемената у делу, Поповић се задуго није том проблему враћао. Вратио му се у правом смислу тек у последњим својим предавањима из 1934. године, односно у необјављеном тексту са тих предавања *Теорија о „лепом“ и теорија уметничког дела*. Тај текст, који носи поднаслов, *Покушај једне синтетичке теорије*, настоји да реши два главна проблема: проблем лепог и проблем уметничког дела са становишта теме и њене обраде. Први проблем, за нас мање интересантан, Поповић је решио, након дужих извођења доказа, формулацијом „да се естетично или лепо 'зида', оснива на подстицању и помагању наших животних функција, а неестетично и ружно на спречавању и обарању њиховом“ (*Естетички списи*, 69). Драган Јеремић је у предговору *Естетичким списима* дошао до закључка да су Поповићева схвата лепог веома слична схватањима Гранта Алена, са којима се сreo још у младости. Супротно од тога, Поповићво решење проблема уметничког дела изгледа да је оригиналније. И то решење је он дуже припремао, а оно је садржано у дефиницији која гласи: *Уметничко дело је, дакле, адекватна (или естетична) експресија интересантне (или естетичне) експресија*“ . (72) Сведено на тако штуру дефиницију, то решење не делује довољно разумљиво и интересантно. Али ни проблем ни његово решење нису ван савремених трагања о односу садржаја и израза у савременој семиотици, или, у другој терминологији, о односу означеног (тема) и означавајућег (израз). Начело хармоније, које је, као основно начело, Богдан Поповић тражио у *Гордани Лазе Костића*, нала-

зи се и у основи овога решења: успешно уметничко дело Поповић не види само у изразу (рецимо у његовој стилској уобличености), нити пак само у интересантној теми, већ га види и у једноме и у другоме, у споју једног и другог. У овоме решењу из Поповићевих позних година кључна је реч *импресија*. То не значи исто што и тема (у терминологији руских формалиста – то је грађа, материјал), већ значи тему или грађу која је доживела извешан степен субјективизације, тј. извешан степен „прераде“ сирове грађе кроз индивидуалну импресију. У новом решењу теме и њене обраде Богдан Поповић већ није далеко од тезе Лазе Костића о поезији ко „записнику“ о ономе што се у песнику збило у стању међу јавом и мед сном. И један и други теоретичар тако порекло поезије виде пре њене обраде. Костић је, међутим, види у стању међу јавом и мед сном, Богдан Поповић је види у импресији; то су разлике између једног посебног романтичара и једног парнасца. Поповић је, изгледа, био свестан продуктивне стране свог решења: „импресија“ носи у себи читаву једну теорију уметничког дела“, вели он (75). Ту теорију је он, очито, почео да заснива на једино могући начин: на отварању проблема субјект – објект релације. Није му за то недостајало припреме и снаге, тако да је то решење остало само скица. Поповић, који је био свестраног хуманистичког образовања, није имао и дубља интересовања за филозофију. А проблем који је он решавао могао се решити једино на филозофском нивоу.

Године 1899, кад и критику *Гордане*, Богдан Поповић је написао још један текст, који је био прочитан у пригодној прилици, под насловом *О глумачкој вештини*. У том есеју је начео још један проблем, превасходно естетички, с којим ће се дуго носити. То је проблем који се, после феноменологије, обично назива проблем *бити уметности*. Као и његов опонент Лаза Костић, и Богдан Поповић је тражио „Основно начело“ које повезује све уметности. „Али има ли особине које *мора* бити, услова који се *мора* задовољити, услова захтева *суштаственог*, особине која је потребна *свим* улогама, тако да је свака она улога рђево одиграна у којој је та особина, тај захтев пренебрегнут?“ – тако пита Поповић тражећи бит глуме и глумачких остварења па одговара: „Има, сва-

како. Ја ћу *одмах* одговорити да је тај основни обзир или захтев – као и код сликарства, и код вајарства, и, углавном, и код књижевности – *имитација*, тачна, што *тачнија* имитација природе“ (*Естетички списи*, 148-149).

Одговор који Богдан Поповић даје практично је идентичан првим ставовима Аристотелове *Поетике*. Употреба латинског израза *имитација* уместо грчког израза *мимесис*, у прилици кад су асоцијације на Аристотела природне, показује да се он ослањао на друге изворе, односно да у сагледавању тог проблема није био на свом терену. Том проблему, са сличним резултатима, Поповић ће се вратити још једном, за време Првог светског рата, у предавању о Шекспиру које је одржао у Лондону. И то његово предавање, и Фрагменти из компаративне естетике који су настајали на његовим маргинама, објављени су посмртно у *Естетичким списима*, потврђују његову велику културу, али и показују да естетика није била његова права вокација.

Литерарни обрасци

На самом почетку овога века, у тексту *Књижевни листови*, који је објављен као програмски увод у *Српски књижевни гласник* (1901) који је уређивао, Богдан Поповић поново отвара више питања која су надовештена у тексту *О књижевности*, посебно она која се тичу „творачке књижевности“ и књижевне критике.

У *Књижевним листовима* он је на више места употребио и термин образац. Тај термин у нашој литератури нема славну судбину, а таква његова судбина добрим делом везана је за име Богдана Поповића. Поповић је у овом свом тексту, а касније и другде, био отворени заговорник поштовања образаца у књижевности. Међуратне генерације писаца, борећи се против литерарних схватања својих претходника, борили су се против њихових образаца, па и против образаца уопште. Речити је доказ о томе и *Објашњење „Суматре* Милоша Црњанског, објављено у *Српском књижевном гласнику* 1920. Тамо има реченица која гласи: „Пале су идеје, форме и, хвала богу, и канони!“ Та основна идеја о паду предратних идеја и канона била је у међуратно време, на много

начина, варирана: уважавање образаца - постало је, некако, негативна ствар.

Термин „образец“ последњих деценија у широку употребу. Додуше, ни код нас не у облику те наше речи, већ у виду грчке речи *парадигма* (почев од Томаса Куна) и у виду француске речи *модел* (посебно код совјетских семиотичара). Сама та чињеница обавезује нас да оној старој Поповићевој идеји о обрасцима у литератури поклонимо више пажње.

Своје схватање књижевних образаца Богдан Поповић није у *Књижевним листовима* на најбољи начин артикулисао. Он о њима говори као о нечему што се подразумева. Не покушава, као што обично чини, да их дефинише и на систематски начин представи. О обрасцима најчешће говори поводом васпитања укуса. Али говори о њима као о формама које писци преузимају једни од других. И ту види разлику између српске и већих књижевности. Каже: „У другим, већим књижевностима, обрасци о којима је реч налазе се данас, и скоро за све ствари, у самим књижевностима. Писци имају у својој властитој књижевности, у својим претходницима и савременицима, обрасце који су им потребни за њихово потпуно васпитање“. (145). Другим речима, он књижевност схвата и као складиште образаца, тј. као скуп издвојених форми које су се потврдиле у пракси. Те форме стоје на располагању писцима: они се њима могу слободно користити. Обрасци писцима, очигледно, служе и за уметничко стварање и за васпитавање укуса, али и за успостављање односа са другим литературама.

Појам обрасца (парадигме, модела, канона), ма колико не-разрађен у односу на појам хармоније, послужио је Богдану Поповићу за решавање више питања: 1. за решење питања напретка књижевности, 2. за решење питања књижевних жанрова, 3. за решење проучавања компаративних односа међу литературама, 4. за решење питања књижевне критике и 5. за решење питања природе стилских средстава. Појам обрасца, тако је, у теоријској мисли Богдана Поповића, постао један од најпродуктивнијих.

У *Књижевним листовима* на неколико места Богдан Поповић говори о напретку литературе. Његов став је најпотпуније изнесен у следећим реченицама:

... У свима стварима које постоје и које по својој природи могу да се развију, а немају разлога да пропадну, и дотле док не пропадну, у свима тим стварима – крупним и ситним, вишим и нижим, поред биолошке и психолошке, психолошке или друштвене – напредак се увек врши наслеђивањем стечених особина; шта више, без наследности сваки би органски напредак био просто немогућан. Тај општи закон мора вредети и за развиће књижевности и уметности. И оне, по том закону, могу доиста напредовати само ако своје раније тековине могу предати у наслеђе; и обратно, тиме што напредују доказују да тековине својих ранијих фаза *могу* завештати потоњим. И у књижевности и уметности свако даље стварање мора зависити од дотле створенога. Како је свако напредовање низ, сваки нови члан низа мора доћи после претходнога, и наслонити се непосредно на њега. Он је додатак осталима: и, ако је утолико одмакао унапред, то је баш стога што је остале имао за собом. Свако усавршење претпоставља низ творевина других радника. (141-142)

У таквом објашњавању напретка (еволуције) књижевности и уметности није тешко препознати Спенсеров биолошки еволуционизам. Он чини полазну претпоставку Поповићевог приступа и по томе је он човек деветнаестог века. Новина је Поповићевог мишљења, међутим, у томе што је он у тај еволуционизам уплитао обрасце, тј. моделе, тј. парадигме, дакле појмове који потичу из области реторике или поетике. Богдан Поповић је сматрао да управо ти обрасци „помажу, васпитавају“ (142) и истицао је, и код појединаца плодну, „зависност нечијих дела од образаца“ (142). „За нашу ће књижевност“ – вели Поповић – „бити велика добит кад једнога дана наши писци нађу достојне обрасце и приђу томе богатоме извору, из којег ће њихов дар црпсти нову снагу и њихова дела нове лепоте“ (144-145). Тим начином размишљања он је укрштао биолошки еволуционизам и реторичка сазнања и наговестио – више него створио – једну посебну концепцију напретка уметности као освајања све новијих, али и савршенијих образаца. Ту наговештену концепцију Поповић, на жалост, није проверио на ширим раздобљима историје књижевности. Њоме је, изгледа, више желео да реши и један актуелан проблем: проблем „европеизације“ наше књижевности, једне од великих амбиција *Српског књижевног гласника*. Поповић је у *Књижевним листовима* препо-

ручивао да се слободно могу преузимати обрасци из страних великих литература. На тај начин ће мале литературе моћи да користе традицију великих. Њихов посебан развитак тако ће се везивати за развитак великих литература, моћи да се уклопи у заједничку, европску и светску традицију. Тај начин размишљања вредан је пажње.

На увиду у делатну природу обрасца настала је Поповићева критика Доомановићеве сатире под називом *Алегорична сатирична прича*. Та критика је још увек најбољи наш текст из области теорије сатире, а такође и најбоља анализа Домановићевих сатира; значајна је и као прилог генолошким истраживањима јер говори и о односу књижевног рода и појединог дела. Сатиру је Поповић схватао као један од образаца (179), а деловање сатиричара сматрао да се одвија кроз четири обрасца; 1. *инвектива* („Непосредно нападање, прекорним или жестоким речима које, карајући или ружећи, носе у себи сатиричну жаоку“, 180), 2. *објективни облик* („састоји се у томе да пронађе особине које човека или ствар у неком нарочитом правцу чине што смешнијим или ружнијим, и да пронађе околности под којима ће те особине бити још смешније или ружније“, 181), затим, 3. *иронија* и 4. *хипербола*. Према тим облицима Поповић је анализирао Домановићеве приче: *Краљевић Марко по други пут међу Србима*, *Данга* и *Вођа*. Његова интерпретација и критика тих прича, на иманентним основама, ишла је за тим да покаже колико су оне успеле да удовоље својим жанровским обрасцима.

Текстом *Једна паралела* из 1938. године Богдан Поповић се укључио у дисусију о расветљавању међутекстовних веза песме Бранка Радичевића *Кад млидијих умрети* и песме Шарла Милвоа (Millevoe) (782-1816) *Падање лишћа* (*La Chute des feuilles*). Пошто није могао да прихвати тезе да је Бранко своју песму могао написати под утицајем француског романтичара, он је проблем сличности тих двеју песама решио упоређујући историскотиполошке аналогije њиховог настанка. До свих тих аналогija он је дошао на основу јединства у различитом. Другим речима, он се послужио обрасцима, овога пута не позивајући се непосредно на њих. Тако се у нашој литератури веома рано, годину дана после

Жирмунског, јавља компаративно истраживање књижевних дела на основу типолошких аналогја. Поповић се и овога пута уклопио у модерна истраживања књижевности настојећи да нађе адекватно решење за постављени проблем.

Једним обрасцем Поповић се послужио и две године раније у тексту *О последњим стиховима песме „Бановић Страхиња“*. И тада се укључио у плодну дискусију о значењу последњих стихова те народне епске песме. Поповићево решење било је, укратко, у томе да су ти стихови били организовани према једној посебној стилској фигури, *хистерологији*, којој је својствен измењен ред речи и реченица. Као и готово све што је он радио, и то објашњење засновано је темељно. Оно и данас чини незаобилазну литературу о песми *Бановић Страхиња* и о нашој народној пеизи.

Обрасци, канони, формуле, парадигме, модели у литератури, – то је велика историјска тема, једна од најпродуктивнијих. О тој теми има у овом веку и много значајних историјских прилога од Поповићевих: да се подсетимо само совјетских семиотичара. Али ни Поповићева истраживања не треба занемарити, поготово што су се веома рано јавила и што су чињена конкретним поводима, затим и што су зашла у више подручја па и сама имају више плодних импликација.

Методолошка питања изучавања литературе. Вредновање дела. Интерпретација текста. Теорија „реда-по-ред“.

У текстовима које је Богдан Поповић објављивао у првих петнаестак година овога века била су доминантна методолошка питања проучавања књижевности, посебно питања књижевне критике.

О критици је Поповић давао значајне исказе у више наврата, почев од текста *О књижевности*. Највише је о њој ипак говорио у *Књижевним листовима*, у есеју *Шта је велики песник?*, у *Предговору Антологији српског песништва*, *Једној критичкој анализи*, *Теорији „реда-по-ред“*. Притом је истакао два проблема која проистичу из бића критике: проблем вредновања и проблем интерпретације књижевног уметничког дела.

Проблем вредновања једног књижевног уметничког дела и опуса једног писца Поповић је посебно отворио у есеју *Шта је велики песник?* Тај текст је објављен 1904. године, одмах након Змајевој смрти, и имао је амбицију да рационално и разложно оцени вредност Знајеве поезије. Да би одговорио на то питање, Поповић је унапред поставио критерије. Најважније реченице у којима је разложио проблем јесу ове:

Треба прво утврдити да величину неког песника не чине неке нарочите особине које би такав песник имао, док их остали даровити песници (али песници другог реда) не би имали. Величину његову – као што сам тај израз тачно казује – чини смо степен у коме су у њему развијене *опште* особине песничке, оне које су, у разним размерама, заједничке свима песницима. Ма какво било песничко дело, и од кога било песника, оно ће бити лепо или мишљу, или осећањем, или маштом или укусом, то јест, већом или мањом дубином мисли, већом или мањом дубином осећања, више или мање живом маштом и више или мање преишћеним укусом. Те особине, разуме се, не налазе се у песничком делу никад усамљене, једна без других; оне се међу собом комбинују, по две или по три, или све четири заједно; нарочито прва коју сам поменуо, дубина мисли, није сама довољна да песничко дело учини лепим. Ја сам те особине овако издвојио ради анализе. (220)

Мисао, осећања, машта и укус, то су, дакле, по Богдану Поповићу, елементи књижевног уметничког дела по чијој се остварности може мерити њихова величина. Та четири вредносна елемента књижевног уметничког дела, по начину како су издвојени, подсећају на она Аристотелова четири саставна дела текста трагедије: *причу, карактере, говор и мисли*. Поповићеви вредносни елементи имају заједничко са Аристотеловим елементима трагедије само у једној тачки: мисли. Ни то није случајно: на остала три Поповићева вредносна елемента обратили су пажњу неки новији правци у историји уметности: на машту су обратили пажњу *барок* и *романтизам*, на укус *класицизам*, на осећање *романтизам*. Ти елементи, према томе, нису само плод Поповићевог домишљања. Они су плод интерсубјективних критерија који су се ис-

пољили у историји уметности; Поповић их је само сабрао и на једном месту показао.

Међу тим елементима нема једног на којем је Поповић казније, у другим текстовима, посебно у *Теорији „реда-по-ред“* инсистирао: нема језичке и стилске обраде теме. Овде је испуштен вероватно као разумљив по себи. Стилски се израз, међутим, не може додати посебним елементима тек као један нов, пети елемент. Тај нови елемент у структури дела представља, у ствари, целу једну нову категорију, категорију *израза*, која стоји наспрам она четири садржајна дела. Ако се и та категорија израза има у виду, онда је и скуп критерија за вредновање уметничког дела шири и потпунији.

Своју теорију вредновања Богдан Поповић је имао прилике да провери у правом смислу тек седам година касније, у *Антологији новије српске лирике*. Та *Антологија*, која је до сада доживела више од десетак издања, сматра се једним од најбоље обављених послова те врсте у нас. Значајна је и због *Предговора*, у којем је састављач изнео принципе на основу којих је песме бирао. И то је била још једна провера Поповићевих вредносних критерија. У ставу IV *Предговора* каже се: „Мерила' по којима су песме одабране, то су ова три: - *песма мора имати емоције*, - *мора бити јасна*, и *мора бити ц е л а лепа*. Та мерила – свака ће ласно видети – не обухватају све одобине које чине лепу песму, и које претпостављам да су познате; но су главни услови постављени за ову прилику“ (305). Мада другачије формулисана него у есеју *Шта је велики песник?*, та мерила нису са њима у супротности; она се, заправо, на њих надовезују. Уз објашњења која је Поповић затим дао, уз критериј *јасности* песме видимо да је у ту категорију укључио и *мисао* и *снагу* песме. То значи да није много одступио, ни у овој конкретној прилици, од критерија које је истакао у есеју о Змају. У овој прилици је, међутим, нагласио нешто што у оном есеју није чинио: да песма мора бити *цела лепа*, а то значи „лепа у изразу“. Вели он: „Нема великог уметника чији стил није непрекоран, потпуно коректан, па звао се тај уметник Гете, Бетовен или Роден“ (307). А са колико ће компетенција критичари оценити неку песму „зависиће од тога колико је њихов укус однегован и бу-

дан за појединачну обраду уметничког дела (односно песме), за савршенство уметничког дела у *појединостима*“ (307). Захтевом да песма буде цела лепа Богдан Поповић је тако унео и елеменат укуса и елеменат њене (стилске) обраде. Тако су се у његовој критериологији упоредио нашли сви елементи садржаја и форме песме.

Антологију новије српске лирике Богдан Поповић је стварао као критичар парнасовачког укуса и као теоретичар парнасовачких опредељења. У формулисању мерила за ту прилику и могла је зато да изостане машта – елеменат битан за романтичарску а не за парнасовачку поезију. Богдан Поповић је своје критерије проверио још једном, и то у тексту о Скерлићу, који је, по њему, био рођени критичар. Па и он није свуда домашио: због своје „личне једначине“, што је понекад бивао личан у суду, и због свог радикализма. И од критике, као и од песме, Поповић је тражио савршеност.

Критериологија Богдана Поповића, мада неизведена до краја и мада није изложена систематски, и данас заслужује озбиљну пажњу. Та критериологија је заснована рационално и изложена аналитички; узима у обзир критерије који су били или јесу интересу објективно проверљиви; тежи и ка провери у пракси.

Миодраг Радовић, аутор вредне књиге *Књижевна аксиологија* (1987), у којој је приказао теоријске прилоге вредновању низа европских школа и појединаца у 20. веку, изоставио је из свог прегледа Богдана Поповића, чак га није ни поменуио. Ипак је после те књиге јасније да теоријски поокушаји Богдана Поповића у вредновању књижевности могу да се нађу уз бок већине сличних теоријских доприноса о истом проблему.

Као и о вредновању, Богдан Поповић је изнео и више ставова о интерпретацији уметничког текста. Најранији став је из текста *О књижевности*. Тамо се налази и ова реченица: „Умети видети, и умети казати што сте видели, у томе је цела тајна критике, књижевне и уметничке, највише, најдубље, најфиније“ (61). Тај став одвећ подсећа на онај Елиотов из *Функције критике*, у којем се каже да је критичар онај ко има развијени смисао за чињенице и да је његов задатак да види оно што би читалац иначе пропу-

стио. На нешто другачији начин Поповић је став о интерперетативној функцији критике изнео у тексту *Књижевни листови*:

... Критика која у свом положају посредника између писца и публике *тумачи* дела читаоцима и читаоце подиже до писца, извесно је корисна; и на првом месту самим писцима. Та критика, као што је више пута речено, уопште не „оцењује“, још мање суди „у судском смислу те речи“, она је „егзегеза“, тумачење, „извлачење из књижевног дела свега што у њему има“. (134)

Са таквим виђењем критике као егзегезе, тумачења, које је и сам потврђивао у својим критикама, Богдан Поповић је далеки и сасвим модерни рани претеча интерпретације текста, и то не само код нас. Природно је отуда што су на модерност Поповићевих критика обратили пажњу најпре представници загребачке филолошке школе, Свезозар Петровић у *Критици и делу* (1963) и Фрањо Грчевић.

За схватање интерпретације и за примену тих схватања у пракси најважнији је Поповићев текст *Једна критичка анализа*, у којем се бавио двама варијантама Дучићеве песме *Сунце*. Са теоријске тачке гледишта тамо је најважније ово место:

Пре но што пређемо на анализу версија, потребно је напоменути и нагласити ове више-мање познате ствари.

Прво. Уметничко дело није никад недељива, компактна „маса“, као што би, на пример, био леп рубин или лепо зрно бисера; то је збор појединости, које све скупа – *све и скупа* – чине последњи, укупни утисак. У слици, кипу, згради, симфонији, глумачкој улози, не само главни мотив и крупни делови, но *сваки*, и *најмањи* део, потез, површина, акорд, нота, гест, састављају целокупни утисак.

У књижевном делу састојци утиска су можда још ситнији. Ова песма Дучићева броји, у округлој цифри, три стотине речи, што значи да се та кратка песма састоји најмање из три стотине појединости. Кажем: најмање, - јер те појединости, у својим саставним делићима, затим у својим комбинацијама и међусобним односима, добијају нове значајне разлике, те број појединости које су од утицаја на резултат израза још несравњиво већи. (317)

Идеје о књижевном уметничком делу као збиру елемената или функција, у сличним формулацијама, нису нам непознате. Срећемо их код феноменолога (Конрад) или код структуралиста (Мукаржовски), тамо где се у оквирима тих оријентација говори о различитим аспектима дела или о различитим њиховим вредностима. Идеја нашег теоретичара дошла је раније и сигурно није формулисана на nižем нивоу од оних које су нам познате. Израживши схватање дела као скупа појединости од којих су свака појединачно и све заједно способне да призводе утиске, Поповић је према том схватању и примерио схватање интерпретације књижевног уметничког дела. Он је, другим речима, и интерпретацију схватао као осветљавање појединачних утисака, оних најсуптилнијих, које теск оставља на примаоца, односно критичара. Пошто Богдан Поповић временски претходи школи интерпретације књижевног тескта, природно је да се каже: да је и та школа, касније, дошла до истих или сличних резултата, да је упражњавала сличан поступак. Вреди, ради поређења, подсетити на још две Поповићеве реченице из *Једне критичке анализе*.

Само се по себи разуме да ми све поменуте утиске не добијамо у утиску појединачно, сваки за себе, онако како их доцније ставља теорјска анализа. Ми их одмах примамо сливене једне с другима, синтетички, интуитивно, као укупан утисак целог места или целог дела (узгред буди речено, интуитивни утисак треба *увек* да претходи анализи; само је ако могућа правилна оцена). (319)

Основне идеје из тих реченица као да ћемо касније прочитати код Мукаржовског (идеја семантичког геста) или код стилистичких критичара и Штајгера (о аналитичкој провери доживљаја дела). То, другим речима, значи да је пре ових модерних теоретичара Богдан Поповић у својим погледима био модеран.

Теоријске основе на којима је правио своју интерпретацију двеју верзија Дучићеве песме *Сунце* Поповић је саопштио неколико година раније у тексту *Теорија „реда-по-ред“* (1910). Настао из предавања студентима, тај текст није саопштавао само оригиналне Поповићеве ставове и идеје. Поповић се, по властитом признању у том тексту, у великој мери ослањао на *Реторику* Александра

Бена, одакле је и преузео главну идеју анализе реда-по-ред. На Поповићев дуг према Бену више пута је касније у литератури указивано. Најконкретније је то учинио Драган Јеремић, указујући на Бенову формулацију „the line-by-line method“ у другој књизи проширеног издања дела *Енглеска композиција и реторика* (предговор Поповићевој књизи *Огледи и чланци о књижевности*, Нови Сад 1963, стр. 22). Сама Бенова формулација овог метода, до сада, колико знам, није код нас била представљена. Наводимо зато цео пасус из увода наведене Бенове књиге:

Затим, главна особеност овог дела ка минуциозном и методичком одређивању емоционалних квалитета, јесте метод реда-по-ред истраживања одломака ради одређивања њихових вредности и недостатака. Тај метод, међутим, није и нов у проучавању литературе. Од Аристотела и Лонгина, који су га засновали, узгредно су га практиковали сви учитељи реторике. У својој главној похвали Шекспиру Бен Џонсон је желео да је представи у мноштву линија. Како бисмо били захвални да је навео неку од њих. Први који је досегом минуциозне критике учинио познатим био је Семјуел Џонсон у својим помним испитивањима енглеских писаца у *Животима песника*. У његовим приказима Драждена и Поупа на многим страницама има реда-по-ред коментара. Сличне критике се јављају код Денема (Denham), Волера (Waller), Едисона (Addison), Шенстона (Shenstone), Јанга (Young) и Греја (Gray). Полемика између Колриџа и Вордсворта о песничкој дикцији садржи много вредних анализа ред-по-ред и реч-по-реч. Леј Хант (Leigh Hunt) у својим дивним критичким изборима *Досетка и хумор* и *Имагинација и машта* обилато се служи истим поступком. Петисонове (Pattison) белешке о Поупу инстинктивни су обрасци такве критике. Ови наши велики критичари повремено су се служили тим минуциозним стилом.

(*English Composition and Rhetoric*. Part second. New York..., 1924, str. XI–XII)

Поповић је, очигледно, за формулацију свог метода дужан превасходно Александру Бену. Али је за саму своју критичарску праксу дужан једној дугој реторичкој и критичкој традицији из које је и сам Бен израстао, и не само он, наравно. Али ван тог дуга, који је видљив и природан, у Поповићевим схватањима и деловањима постоји и много тога што је само његово. У тексту о две-

ма варијантама Дучићеве песме *Сунце*, на пример, испољило се и нешто што се од Бена није могло преузети: увид у савремено проучавање књижевности у низу земаља и оно чега код Бена нема: свесно испољен антипозитивистички став кроз критику Тенове концепције. Сем тога, Поповић је имао изразити смисао за минуциозну анализу текстова какву је налагала реторика. Мада је он по својој критичарској пракси и по својим схватањима модеран теоретичар, ипак је његова веза са старом реториком наглашенија него код торетичара са којима га поредимо. Реторика чини кључ за разумевање Богдана Поповића.

У изборима Поповићевих текстова који су објављивани последњих деценија ретко се нађе и неки текст који је настао између два светска рата. Поповић је у том периоду објављивао још више него раније, али је, очигледно, имао мање шта да каже, јер је оно најважније већ био рекао. Он је 1920. обновио Српски књижевни гласник, али је тај часопис већ био одиграо своју иаисторијску улогу: сада су такву улогу обављали часописи младих. Као критичар парнасвачког укуса, укуса друге половине 19. века, Богдан Поповић, у време међуратног модернизма, надреализма, социјалне литературе, бар код већине младих, више није могао да буде добро примљен: они су тражили другачије тумаче. Шта је онда њему остало? Остало му је да догради своје дело. Покушао је и то. Покушао је, видели смо, да заснује естетичку теорију о лепом и теорију уметничког дела. Али то су били последњи пропламсаји његове снаге: подухват је дошао прекасно да би био окончан. Између два рата је покушавао да се бави стилем, као и функцијом интерпункције. О стилу су остала два његова огледа која су посмртно објављена под насловом *Два огледа из теорије стила* (Нови Сад 1960). Међутим, и о стилу је он најлепше говорио пре Првог светског рата: у тексту о Шантићу (1911). о Хередији (1911) и у *Теорији реда-по-ред*. Једном речи: Богдан Поповић је пре Првог светског рата деловао више као стваралац, а између сва рата више као ерудита.

Ова репродукција књижевнотеоријске мисли Богдана Поповића показала је неколико ствари.

Најважнији резултати његовог теоријског мишљења јављају се на размеђу деветнаестог и двадесетог века. То је време када је позитивизам још увек доминантан, али се јављају и антипозитивистичке тенденције. Богдан Поповић је почео да делује као позитивиста теновске оријентације, али је већ после повратка у Београд променио основну оријентацију и у области теоријског мишљења о књижевности деловао је у смеру који је нудила реторика као дисциплина. Позитивизму Гијоа и Алена, Поповић је био више дужан у својим естетичким схватањима, мање значајним и мање изграђиваним, него у књижевнотеоријским.

Реторичко занимање и за писца и за текст и за примаоца омогућило је и Богдану Поповићу да се посвети свим тим проблемима. Он се, у духу те дисциплине, али и у духу нових тенденција које су се тек јављале, највише посветио изучавању текста. Изучавајући махом конкретне текстове, дао је и значајне прилоге осветљавању односа теме и њене обраде, осветљавању структуре, стила и посебно књижевних образаца (у напретку књижевности, у жанровском остваривању дела, у компаратистици, у начину деловања стилских фигура).

Поповић је дао и значајне доприносе теорији критике. Његова концепција вредновања заслужује пажњу и по елементима које је у њу укључио, и по аналитичности којом је изложена, најзад и по самој примени у пракси. Схватање интерпретације књижевног уметничког текста, које је он изложио на почетку века, и такође примењивао у конкретним анализама, јавља се касније и у другим литературама па и код нас последњих деценија.

Своја теоријска схватања Богдан Поповић није, на жалост, изложио на кохерентан начин. Ни књига *Из теорије књижевности*, коју су 1910. издали његови студенти, не може се прихватити као пуна инфомација о његовим схватањима. Наша реконструкција је показала да су књижевнотеоријска схватања Богдана Поповића имала велику меру оригиналности и дубине. Иако недо-

грађена, та мисао је у своме основном корпусу кохерентна. У плурализму разних концепција, које су се у његово време јављале у Европи и Амњерици, и теоријска схватања Поповића треба да имају високо место.

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА СХВАТАЊА ЈОВАНА СКЕРЛИЋА

Од три основна вида проучавања књижевности – књижевне критике, историје књижевности, теорије књижевности – Јован Скњерлић у два, у критици и историји, спада међу најзначајније ставароце код Срба. За двадесетак година колико је за свога краткога живота (1877-1914) деловао у књижевности, он је писао о готово свим значајнијим књигама и писцима који су се у то време јавили. У Скерлићевим *Сабраним делима* у тринаест књига из 1964. књижевне критике обухватају пет књига (I - V). Остале књиге донесе његове фелтоне, затим монографије: *Јаков Игњатовић* (1904), *Омладина и њена књижевност* (1906), *Српска књижевност у XVIII веку* (1909), *Историски преглед српске штампе* (1911). Круну Скерлићевог дела чини његова *Историја српске књижевности* (1914), још увек наше најзначаније дело у области историје књижевности.

Ни близу такав допринос Скерлић није остварио у области теорије књижевности. Написао је сразмерно мање књижевнотеоријских текстова, а његови теоријски ставови о књижевности, расути по разним текстовима, не истичу га као посебно релевантног теоријског мислиоца.

Па ипак су теоријски ставови Скерлићеви интересантни и важни јер чине основу на којој је изграђено његово дело. Ти ставови, на жалост, нису систематски изложени. Задатак је овога рада да их представи што систематичније и да их доведе у везу са његовим укупним стваралаштвом.

Три су групе Скерлићевих ставова: 1) они који спадају у естетичко-теоријско мишљење о белетристици, 2) они који спадају у теоријске ставове о критици и 3) они који спадају у ставове о историји књижевности.

1. Теоријски ставови о белетристици

Скерлић је умро веома млад, у 37. години, а његов редак, готово једини теоријски текст о белетристици, „*Уништење естетике*“ и *демократизација уметности*, објављен је 11 година раније, 1903, дакле кад је аутор имао 26 година. Ни тај ткст, на жалост, не доноси теоријске ставове који би сами по себи били теоријски релевантни. Он је значајан по томе што су у њему изражена опредељења која је критичар успону касније следио.

Уништење естетике, тако се зове једна књига из 1875. године у којој су следбници Свтозара Марковића, пре свих Петар Тодоровић, популарисали схватања Чернишевског и Марковића. Држећи 1903. године предавање под насловом „*Уништење естетике*“ и *демократизација уметности*, Скерлић се надовезивао на идеје и ставове својих узора, Светозара Марковића и руских радикалних критичара (Чернишевски, Доброљубов, Писарев) и употпуњавао их ставовима теоретичара са Запада који су им били савременици (Ренар, Гијо, Раскин). Основно је исходиште тих идеја антиестетизам и утилитаризам у уметности; тим ставовима ће Скерлић до краја живота остати веран. „Тај утилитарни поглед на уметност није тако нов“, каже Скерлић у свом тескту (IV књига, стр. 17. *Сабраних дела*. Сви цитати су из овог издања). „Још у XVIII веку постојало је схватање да уметност мора бити корисна, цивилизаторска, борбена, и да треба да буде одјек нада и тежњи свога доба, да је њен циљ, чак њен разлог опстанка, помагање победи истине и правде“.

Једнострано, чак и догматски, Скерлић се у том тексту, с пуно поверења предавао ставовима књижевних идеолога којима је поверење још у раној младости поклонио. Попут својих узора, руских радикалних критичара, и Скерлић се окомљује на „старинску“ идеалистичку и метафизичку естетику, која је њему, чије филозофско образовање није било велико, била недовољно позната. На једном месту, у истом тексту, он за ту естеику каже: „Она је створила смешне беспослице о „три јединства“, „трагичној кривци“, „расплету“ и „заплету“ и тако даље. Доброљубов је то назвао

„рецептурно-апотекарско критиковање“ (10). А Скерлић је, следећи Доброљубова, без провере, његов став преузимао.

Време је, међутим, показало да руски радикални критичари, на које се он највише позивао, па ни наш Светозар Марковић, нису донели једино исправне ставове о књижевности, као што се младом критичару тада чинило. Штавише, показало се да су њихови ставови имали и веома лоше последице по литературу, нарочито у време превласти социјалистичког реализма. На утилитаристичке ставове о уметности данас се гледа углавном критички. Срећом, Скерлић се није поводио за крајностима антисемитизма својих руско-српских узора. Благотворан је у томе био утицај који је примао са Запада, од Гијоа и Раскина. Отуда је уместо идеје о уништењу естетике он нудио прихватљивију варијанту: нудио је став о демократизацији уметности.

Уметност, ако хоће да живи, треба да се врати своме извору: широкој и свежој маси народној. Као и све друго, народ има право на цвет мисли људске, на уметност. И због тога, место старе, наивне, збуњене, чисто негативне девизе: *уништење естетике*, чује се нов поклич: *демократизација уметности*, тежња да уметност постане својина и радост своју створења људских, јер на њу народ има пуно и природно право, као и на културу духа, као и на све што га чини лепшим, бољим, свеснијим. (32-33)

Дакле, не естетизам кроз уништење уметности, већ антиестетизам кроз демократизацију уметности. У обема варијантама, задржан је, међутим, утилитаристички став према књижевности и уметности. Тај став је Скерлић у детаљима касније ублажавао, али га у основи није мењао. Негативне оцене које је изрицао о Лази Костићу, Дису или Исидори Секулић проистичу из тог основног става. Станислав Винавер, један од младих аутора које Скерлић није много разумевао и подржавао, у есеју *Скерлић и Бојић*, сматрао је да Скерлићеви неспоразуми долазе отуда што он „мрзи“ књижевност. Та оцена је, сигурно, преоштра: Скерлић сигурно није мрзео књижевност. Али је он у доба нашег најразвијенијег симболизма, у првим деценијама овога века, судио о књижевности на идејама које су већ биле несавремене. Да је Скерлић, којим

случајем, остао жив и у међуратно време, он би опет, вероватно и више, долазио у неспоразуме бар са доминантним токовима модернизма.

2. Теоријски ставови о књижевној критици

О књижевној критици Скерлић је изрицао ставове више пута, а најпрецизније се одредио у два текста, оба из 1902: у есеју *Догматичка и импресионистичка критика* и у студији *Љубомир Недић*. Више пута се изјашњавао и о примени метода у изучавању књижевности, а посебно у тексту *Оцена Станоја Станојевића о „Српској књижевности уXVIII веку“* (1910).

Есеј *Догматичка и импресионистичка критика* је „нешто промењено и допуњено предавање из „Историје и метода књижевне критике“, које је писац одржао као своје прво предавање на Великој школи 5. новембра 1901“, како се каже у напомени (V, 7). Главни проблем тог есеја и његовог младог аутора (тада Скерлић има 25 година) јесте: шта је то критика и како се она испољава. Тим проблемом ће се аутор и касније, узгредно, више пута бавити. Овде је он, међутим, постављен и решаван теоријски. „У ствари“, каже Скерлић, „књижевна критика стоји на среди између уметности и науке, она се у исти мах ослања и на разум и на осећање, због тога је и питање чињенице и питање укуса“ (V, 7). Иза те двоструке природе књижевне критике стоје и две њене могућности и две опозитне тежње: тежња да буде наука и тежње да буде уметност. „Догматичка критика хоће да буде искључиво наука; нова, импресионистичка критика, која се расцветала последњих двадесет година у Француској, само је једна уметност“, каже он (13).

Поставивши тако проблем књижевне критике као проблем избора између разних могућности, Скерлић је начинио и свој избор и отворио дискусију о самом избору. Између два наведена вида критике, догматичке и импресионистичке, Скерлић се више определио за импресионистичку критику. Али то његово одређивање није било једнострано; он није догматски одбацивао супротан тип критике. Као рационалан дух, са научним претензија-

ма, он је више био склон синтези. Зато је у тексту есеја сучелио два односа према науци: „један који бисмо могли назвати метафизички“ и други позитивистички. Вели он: „ако се под речју наука подразумева стална, вечита, апсолутна истина, која важи за сва места, сва времена, и све људе, један систем непроменљивих формула и законик неприкосновених правила, књижевна критика, у том случају није наука“ (8). То што је Скерлић схватио као науку и данас, као и онда, спада у подручје метафизике. Скерлићев антиметафизички став је опште место позитивизма. У оквиру општих, антиметафизичких, ставова те доктрине, из које је потекао, Скерлић и одбацује идеју апсолутнога која се јавља на разне начине: у виду догме, непроменљивог лепога, непроменљиве истине, непроменљивих закона и правила. Као и други духови опште позитивистичке оријентације, и Скерлић истиче супротно метафизичком, истиче релативно. Са тог становишта он и има критички став према догматичкој критици, тј. критици која полази од догме, а не од конкретног дела. „Она узима укус и идеје извесне епохе, једне извесне књижевности, и примањује их као апсолутне законе духа људског, као непроменљива правила лепога која важе за сва времена“ (12). Тако је Скерлић тој критици пребацио лажну апсолутност, тј. као релативност схваћену као апсолутност. Другим речима: и догматичка критика је, такође, релативистичка критика, али она није свесна своје релативности. Супротно од ње, она друга критика има своју предност што је своје релативности свесна; и њу Скерлић доводи у везу с науком. „Сама импресија није нешто потпуно засебно, у свакој од њих основ је општечовечански. Она се може разликовати по дубини, по спољњем облику својих импресија; али, по своме основном квалитету, она је иста за све људе, или бар за све људе једнога доба и једнога образовања“ (15). Приступ за који се он залаже је, дакле, посве други. То је индуктивни приступ за разлику од дедуктивног приступа догматичке критике. И то Скерлићево опредељење је у духу позитивизма. Чак се у истом духу догађа и његов избор импресионистичке критике. Та је критика против позитивистичког сцијентизма, али не и против позитивистичког релативизма. Бирајући ту критику он се понаша прагматички. Импресионистичка критика је

„куди камо тачнија, - или мање нетачна, - и много пре за примање. Она нема нескромних претензија, она не тврди аподиктички, она отворено признаје своју немоћ да да једно непроменљиво решење свима многостручним и сложеним појавама књижевним“ (16)

У време кад Скерлић држи своје предавање протагонисти француске импресионистичке критике су Анатол Франс и Жил Леметр. Скерлић се на њих и позива и наслања. Али је то и време великог успона српске књижевне критике. Она је нешто више од деценију раније почела да даје вредне резултате и да негује једну оријентацију која ће бити позната као „естетичка критика“ са протагонистима Љубомиром Недићем и Богданом Поповићем. Ако је на кога могао да мисли као на представнике догматичке критике, Скерлић је могао да мисли на двојицу својих предходника.

О Богдану Поповићу Скерлић је писао једном и то поводом његове *Антологије новије српске лирике*. Односи Скерлића и Богдана Поповића, професора и студента, а после главних снага *Српског књижевног гласника*, били су пуни међусобног поштовања. Скерлић ипак није следио тип Поповићеве критике. А тип Недићеве критике следио је само у оштром суду а не и у њеним интенцијама.

О Недићу је Скерлић писао поводом критичареве смрти (1902) и то убрзо после есеја о *Догматичкој и импресионистичкој критици*. Обимна студија о Недићу била је младом критичару још једна прилика да изнесе двој став и о књижевној критици и о књижевном критичару. Почетак те студије је за Недића веома повољан: текст почиње овако:

Љубомир Недић имао је јако развијену прву, основну врлину сваког књижевног критичара: био је смео, искрен и слободан дух, имао је духовне храбрости као ретко ко пре њега, усуђивао се да доследно и до краја иде за својом мишљу, и да, без увијања, обилажења и ограничавања, каже све што мисли. (IV, 42)

Крај студије је, међутим, по Недића посве неповољан. Његов млађи колега га је тамо ставио „у ону гомилу привремених величина и прелазних писаца који су за свагда једном били па прошли“ (66). Поред личних Недићевих особина, које Скерлић није

могао да прими, постоје и посве јасни теоријски разлози због којих претходника у целини није примао. Скерлић, у ствари, није примао Недићев тип критике.

Која је права критика по Недићевом мишљењу? За њега постоје три практичне критике: прва, *текућа*, која прати и процењује дневне књижевне новости и догађаје; друга која претреса општа књижевна питања; трећа која проучава само књижевно дело. Од те три скроз произвољно изнете критике, он се изјашњава за последњу. (51)

Даље, у тексту, Скерлић се изричито изјашњава против тог Недићевог опредељења. То његово изјашњавање интересантно је и са теоријског становишта. Љубомир Недић би, у европској књижевној критици, требало да буде упамћен као критичар који је међу првима, на теоријском нивоу, образлагао и практично неговао тип иманентне критике. Таква критика постаће доминантна тек у доба изразитог антипозитивизма, у 20. веку. Основна је особина те критике интенција да се у истраживању и оцени ослања на текст дела, а не на писца и околности у којима је дело настало. Иманентна критика је, по својој природи, изразито атипозитивистички настројена; њена афирмација је и била могућа само са поразом позитивизма. Такав тип критике се нарочито развио у оквиру стилистичке критике, англоаметричке нове критике и немачке интерпретације текста подстакнуте идејама феноменологије. Српској књижевној критици може да служи на част што је тај тип критике, у текстовима Љубомира Недића и Богдана Поповића, био однегован и формулисан још у последњој деценији прошлог века.

Отуда се Скерлићева критика Недића може сматрати историјски ретроградном. Недић је, другим речима, у тренутку у којем се јавио, са становишта историје критике, био модернији дух од Скерлића. Он је наговештавао једну критику која ће у 20. веку бити доминантна, а Скерлић је заговарао критику чији је модел израстао у доба позитивизма.

Скерлић се са Недићем није слагао не смо у схватању критике већ и у схватању историје књижевности. По Скерлићевој пара-

фрази, за Недића „Историја књижевности, по природи својој објективна и ослоњена на чињенице, више је наука: она проучава књижевне појаве, хвата њихову везу са сродним појавама, и покушава да их протумачи и подведе под један закон“ (IV, 51). Такво схватање је данас прихватљиво: историја књижевности и треба, по својој природи, да се бави општим појавама. „Критичару“ – парафразира на истом месту Скерлић Недића – „стоји до воље хоће ли се послужити историјским методом, довести књижевно дело у везу са самим писцем, са временом у којем је писано, са општим духовним стањем којег је оно израз: он то *може* да чини, али не *мора*“ (51). И све те замерке које Скерлић чини долазе са општег позитивистичког становишта.

Скерлић се са Недићем није сложио по основи по којој се није могао сложити; није се сложио по линији: иманентна – историјска критика. „Недић је одбацивао историјски метод у књижевној критици“, каже он (55) с правом: иманентна критика мора да има исходиште у схватању семантичке аутономије дела. За Скерлића, који је у основи позитивист, потреба историјског осветљавања књижевности је несумњива. Критикујући Недића, Скерлић је, у ствари, ближе одредио тип критике коју сам преферира. Критика ка којој он тежи и не би била чиста импресионистичка критика за коју се он у оном теоријском есеју залагао. Присталице импресионистичке критике препуштају историји књижевности, као дисциплини, да се баве чињеницама историјске релеванције; за себе задржавају право да се баве својим утисцима или поводи-ма који нису историјске природе. Историзам није нужно својство импресионистичке критике, али јесте Скерлићеве.

Скерлић се у опредељењима понаша као синтетичар. Од позитивизма, у раној младости, преузима историзам, а с друге стране преузима интенције импресионистичке критике; спаја оно што је у доба у којем он делује посве раздвојено: спаја историјски сцијентизам са субјективизмом импресионистичке критике. И негује један особени тип критике, који му одговара. У тај тип критике улива се његов аналитички дар који је васпитаван и на основама наше естетичке критике, критике Недића и Богдана Поповића. Али и импресионистичке критике коју је могао развијати под ути-

цајем Франса и Леметра, и смисла за социјално историјске студије које је могао развијати под утицајем Тена, Гијоа, Ренара, у духу опште исказане потребе за историсјким осветљавањем књижевности. Све те токове и могућности морамо да имамо у виду ако хоћемо да схватимо природу Скерлићевог успеха. Скерлић је, неоспорно, био веома талентован. Али иза његовог успеха стајале су и теоријске могућности које су му нудиле и које је прагматички користио.

Скерлићев прагматизам најбоље се показао у његовој полемици са Станојем Станојевићем поводом критике коју је овај историчар написао о његовој књизи *Српска књижевност у XVIII веку*. „Ја бих могао поменути Станојевићу да сам науку о књижевности, и то баш методе књижевне критике и историје књижевности, учио, и у Београду и на страни, у бољој школи него он“ (I, 218), који је учио у Бечу.

У истом тексту, међутим, налази се и једно место које сведочи о Скерлићевом односу према истраживачким методама. Тих неколико реченица вреди навести.

И природно је да ће њему изгледати врло чудно када му се каже да тога метода о коме *он* говори у ствари и *нема*; да се за сваку науку, за сваку прилику, за сваки проблем, човек мора самостално довијати како ће питање решити; а да према томе и нема те опште формуле, тога Метода (са великим М), који је добар за све науке и све случајеве, и који се свуда, увек и непрестано може употребљавати. Станојевић би се исто тако јако зачудио када би му се казало да се научни метод своди на просто начело: *не рећи никад оно што се не може доказати*; да је научни метод само *навика обазривости*, и као такав само једна *негативна* особина научнога рада. А позитивне особине су инвенција, оригиналност, особине које се у својој суштини не уче, нарочито не у семинару, и које човек има према томе какву памет има, јаку или слабу, широку или уску, оригиналну или ученичку. (I, 217)

Са таквим уверењима Скерлић је могао да преузима све што би му могло користити да би решавао проблеме. Такав прагматичан однос не импонује код теоретичара. Ако је метод само „навика обазривости“, и само „негативна особина научнога рада“, онда

метод нема и не може да има хеуристичку функцију, не може да има и позитивна дејства. Прагматичан однос према научном методу и према импресионистичкој критици, у знаку гесла – све је дозвољено ако даје позитивне резултате, показао се у Скерлићевом случају продуктивним. Скерлић је успевао, у истим текстовима, да пише као „догматички критичар“, да пише импресионистички као какав субективистички надахнути критичар, да књижевна дела и опусе писаца објашњава као историчар књижевности. У способности критичара да буде и научник и импресиониста, да се ослања на чињенице и анализе, али и на властиту инвенцију, и треба видети његов успех. То је успех практичара.

3. Теоријске основе историјског проучавања књижевности

Скерлићева *Историја нове српске књижевности*, која је изашла непосредно пред ауторову смрт (15. V 1914) синтеза је најважнијих његових истраживања у српској књижевности. Студије, критичка освјетљења, историје, оцене које је раније учинио, уграђени су у његову *Историју*. У предговору *Историје*, међутим, Скерлић није дао, како би се могло очекивати, теоријски кључ по којем су истраживања вршена и по којем је грађа у њој организована. Учинио је то четири године раније у предавању под насловом *Подела нове српске књижевности на периоде* које је одржао 10. децембра 1910. у Друштву за српски језик и књижевност.

Таква решења која је тамо тражио за своју *Историју*, чије је настајање тада обелоданио, најбоље, на једном месту, показују његове погледе. Та решења тичу се: а) статуса српске књижевности, б) њеног трајања, в) односа историје књижевности и књижевних жанрова, г) периодизације историје књижевности и д) примене метода у организацији грађе.

а) Скерлић је живео у доба оживљавања идеје о заједнишву југословенске књижевности и сам је доста радио на том пољу. Чланком *Југословенске књижевности* (1908), на пример, подржао је рад о тој теми словеначког слависте Матије Мурка у једној словеначкој публикацији (I, 55-56). А пре тога је активно учествовао

на састанцима југословеских писаца који су 1905. одржани у Београду и Софији. На тим састанцима учествовали су представници Словенца, Бугара, Хрвата и Срба. Књижевности које су они заступали биле су: словеначка, бугарска, хрватска и српска. Од тих књижевности, две – српска и хрватска – биле су посебно повезане јер су стваране на једном језику. Зато је однос међу њима Скерлићу представљао теоријски и практичан проблем. За Скерлићево схватање односа српске и хрватске књижевности посебно је важан пасус на самом почетку текста *Поделе*:

Писац овога текста стоји на гледишту српско-хрватског јединства, и држи да је немогуће у *целини* излагати српску или хрватску књижевност независно једну од друге. Може се назвати како се хоће: историја српско-хрватске књижевности, историја српске и хрватске књижевности, али оба дела нашега народа имају заједничког, поред језика и општега духа, још и толико додирних тачака и општих ознака, има и писаца и целих група који се не могу прикључивти ни једној ни другој књижевноости, и, најзад, као што се постигло јединство у језику, тако је данас очигледна и неспорна тенденција ка јединству у књижевном раду. Зато је научно немогуће проучавати у *целини* једну књижевност без друге. Изузетно, могу се засебно проучавати поједини периоди обеју књижевности, и то више из практичних разлога, док се у нашој неразрађеној историји књижевности сврше детаљни и перетходни послови за једну страну књижевноисторијску синтезу. Због тога је у овом чланку реч *само о новој српској књижевности у ужем смислу речи*, о књижевности која је у XVIII веку поникла код Срба у Угарској, и која се проширила на сав православни, а само делимично на католички део нашег народа. (I, 27)

Ове речи из Скерлићевог предавања, на којем је он позвао заинтересоване да му стављају примедбе, нису поштоване до краја у његовој *Историји*. У чланку је он очито, нову српску књижевност „у ужем смислу речи“ замислио као једну од покрајинских књижевности која је поникла код Срба у Угарској у 18. веку, замислио је, ваљда, тек као део српске књижевности, а не само као део (половину) српске и хрватске књижевности. У *Подели српске књижевности на периоде* Скерлић сматра да у српскохрватској

књижевности као целини има писаца као и група писаца које се не могу прикључити ни једној од тих књижевности, ни српској ни хрватској. У *Предговору Историје нове српске књижевности* он, међутим, недесумњиво каже: „Ово је само историја нове српске књижевности, писаца који су се неумњиво осећали Србима“ (11-12). То значи да је, из заједничке српскохрватске књижевности, Скерлић узео само један део и третирао га као целину српске књижевности. Тако издвојену српску књижевност он је битно сузио, изоставио је из ње писце који су били „заједнички“. У истом *Предговору* Скерлић каже: „Хрватска књижевност, као и локалне књижевности српско-хрватскога језика (дубровачка, босанска, славонска) овде нису додириване. Потпуна историја српскохрватске књижевности има тек да се напише; у овај мах нема писца који би могао да изведе тај велики посао, и то по сопстваним проучавањима“ (12).

Методолошка грешка Скерлићева је у томе што је узео само један део од те „заједничке“ књижевности, прогласио га за српску, и сва методолошка решења ражио у њеним оквирима. Ако је већ пошао од става да је српско-хрватска књижевност (данас бисмо рекли књижевност српскохрватског језика) целина, он је тај посао морао да изведе за целину, па тек онда за посебне делове. Он је тако морао да учини јер су све релевантније историје књижевности 19. века, почев од Јагићеве *Историје књижевности народа хрватскога и српскога* (1867) и *Историје српске књижевности* Стојана Новаковића (1867) говориле о српској и хрватској историји као целини. Ако је у српску књижевност издвојио писце који су се несумњиво осећали Србима, тако је исто у хрватску књижевност требало да издвоји писце који су се неумњиво осећали Хрватима; за онај остатак заједничких писаца, или за локалне књижевности, морао је да тражи и посебна решења. Посао који је он навестио остао је и до данас неурађен. Методолошка решења је данас теже учинити него што је то било онда, јер су таква решења под већим политичким оптерећењима. Па ипак, тај се посао мора обавити за књижевност српскохрватског језика као целину и за њене могуће делове.

б) Историју српске књижевности Скерлић није редуковао само у смеру издавања „чисто“ српске књижевности, већ је то учинио скративши њено трајање само на два века: 18. и 19. (и разуме се на 20. век који је тек почињао). Учинио је то радикално, одбацујући средњовековну књижевност зато што је није сматрао вредном.

Сва та књижевност литургијских требника, типика, канона, хронографа, законика, хагиографских списа, „хвалних житија“ христолубивих и благочестивих владалаца и црквених великодостојника, у најбољем случају апокрифних дела и болесне романтике, све је то било више писменост но књижевност у правом смислу речи, и ако се данас броји у књижевност то је у недостатку чега другог, и зато што је то тако досада примљено. (*Историја*, 15)

Редукција коју је овај утицајни критичар и историчар књижевности учинио, оставила је, на жалост, и дуго касније, трага на схватање о старој српској књижевности. Мада Скерлићева оцена није била једнодушно прихватана, у старој српској књижевности по правилу је налажено мало дела која би по модерним критеријима заслуживала високе оцене. Тридесет пет година касније, *Антологијом српског песништва* Миодрага Павловића (1964) имплицитно је извршена дубља ревизија Скерлићевих ставова. После су уследили прилози Ђорђа Сп. Радојичића, Милана Кашанина, Ђорђа Трифуновића, Димитрија Богдановића који су слику о старој српској књижевности битно изменили. У *Историји српске књижевности* Јована Деретића (1982) коначно су успостављени континуитети те књижевности и и успостављена традиција у целом њеном осмовековном трајању. Скерлићево начело „народног живота“ у књижевности показало се као преуско и непримерено стварним књижевним чињеницама.

в) У тексту *Подела нове српске књижевности* Скерлић је систематски и коректно сачинио преглед свих решења у претходно писаним историјама српске и хрватске историје књижевности. О свим тим решењима изрицао је оцене, заузимао ставове. Једно од решења које је коментарисао јесте и историјски приказ српске

књижевности по жанровима. Таквих приказа је било више, а најзначајнији су они које су учинили Стојан Новаковић и Историји српске књижевности (1867) и руски филолог Пипин у *Истории славянскихъ литературъ* (1879). Скерлић такву поделу није прихватао.

Исто тако није за усвајање излагати историју српске књижевности по развиту појединих књижевних родова. Пре свега, књижевни родови су уопште недовољно одређени, и данас су прилично нереални појмови. Називи и одредбе појединих књижевних родова остали су нам из класичних књижевности. Када су стари реторичари чинили та уопштавања и одређивања то је било само својење формуле већ раније, под нарочитим условима створене књижевности. Та класичарска поетика и реторика живела је у хришћанском свету, нарочито почев од Обнове, зато што је хришћански свет интелектуално и књижевно живео од капитала класичне старине. Псеудокласицизам је само терање до крајних граница тога стања ствари. Али данас, после романтизма и реализма, када су стари родови потпуно ишчезли, а нарочито када су се многи књижевни родови изменили или сасвим нови створили, - данас је немогуће држати се тих старинских калупа, у које више књижевна стварност не улази. Нарочито нова књижевност толико се ослободила од старих шаблона, и све више или путем инспирације и слободе облика, да класична терминологија застарело звучи када је реч о модерним књижевним творевинама. (I, 44)

Скерлић, у својим схватањима књижевних жанрова, очигледно није био у праву. У новије време, за последњих тридесетак година, развила се генологија као посебна дисциплина за изучавање књижевних жанрова. И искључивање жанрова из историје књижевности се отуда може схватити као још један вид Скерлићевих редукција.

Редукције које је Скерлић вршио у теоријским прилазима историји националне књижевности нису, међутим, само резултат његових личних склоности. Скерлић је, то се зна, био склон упрошћавањима. Али је он по основној оријентацији био ђак позитивистичке школе, а редукције или „растрикције“, како их назива Лешек Колаковски у књизи *Позитивизам*, одлике су позитивизма

уопште. Позитивизам је у Скерлићу нашао доброг реализатора општих ставова.

г) Главни задатак текста *Подела српске књижевности на периоде* био је да реши проблем периодизације српске књижевности, а аутору да провери своју замисао у току рада на књизи коју је припремао. Скерлић је и тај део задатка обавио веома коректно. Учинио је то приказујући и коментаришући покушаје у дотадашњим прегледима историје српске и хрватске књижевности. Притом није пропустио да истакне и оне периодизације које не прихвата, али које су тај проблем решавале конзистентно. У том погледу је посебно важна *Историја српске књижевности* Стојана Новаковића. Новаковић је у њој нову српску књижевност поделио у три периода. По Скерлићу он је „као полазне тачке појединих књижевних епоха узео поједине моменте борбе око језика: 1723. почетак продирања руског језика; 1814, почетак борбе за народни језик; 1848, свршетак борбе за народни језик“ (I, 31) Начела поделе су, очигледно, филолошка. Скерлић их није прихватао, али је умео њихову конзистентност да уочи.

Мање разумевања Скерлић је имао за поделу српске књижевности према вековима коју је извршио Павле Поповић. Ту поделу је и оставио без коментара.

Пошто је, на основу приказа дотадашњих историја, издискутовао могућности периодизације српске књижевности, Скерлић је овако закључио:

Делити нашу књижевност по покрајинама данас је немогуће: изучавати се по по развиту књижевних родова нереално је и непрегледно; узети као критеријум поделу на филолошке борбе није књижевно и нетачно је.

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 више или мање заједничко. *Закон ритмичности* у књижевној историји од пресудног 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 је наша књижевност млада и развијена, ипак се у њој могу спазити и обележити одређени инте-

лектуални и књижевни правци, са свима преливим и прелазима“.
(45)

Но основу тих ставова, Скерлић је предложио следећу периодизацију српске књижевности:

I *Рационализам* (Од почетка XVIII па до почетка XIX века)

II *Од рационализма ка романтизму* (Од почетка XIX века па до четрдесетих година XIX века)

III *Романтизам* (Од почетка четрдесетих година до почетка сесамдесетих година)

IV *Реализам* (Од почетка седамдесетих година до почетка XX века)

V *Најновија књижевност* (Од почетка XX века) (45-52)

Периодизација, или сегментација историје једне националне књижевности, најтежи је задатак који историчар мора да обави. А да би тај задатак обавио, историчар књижевности експлицитно или имплицитно мора да се послужи неким теоријским кључем. Какав је „кључ“ Скерлић овде применио? То питање дуго није било адекватно постављено. Поставио га је и решавао тек Милорад Павић у тексту *Скерлић и питање стилских формација* који је објављен у зборнику радова Института за књижевност и уметност из Београда под насловом *Јован Скерлић у српској књижевности* (1977). Павић је у свом раду пошао од имплицитног става да је периодизација према стилским формацијама једино исправна и са тог становишта је разматрао Скерлићев учинак. Свој истраживачки резултат, грађен поступно и темељно, Павић је саопштио и посве сажето. Скерлић је, по њему, „од стилских формација, које су данас свуда прихваћене, видео у српској књижевности само две – романтизам и реализам. Седам стилских токова сагледано је у оквиру те исте књижевности накнадно у новије време: барок, рококо, класицизам, предромантизам (сентиментализам), бидермајер и симболизам“ (253). На основу таквог поређења могло би се закључити да је Скерлићева *Историја* анахрона и преживела. Павић несагласност Скерлићеве *Историје* са савременим стилским периодизирањем оправдава тиме што су се новије стилске перио-

дизације јавиле накнадно, тек после Скерлићеве *Историје*. У одређивању те границе може се бити и посве прецизан. Велфлинови *Основни појмови уметности* објављени су 1915. године а од тада почиње ново периодизирање по стиловима, или историја стилова.

Скерлић, у својој књизи, има само два крупна периода: романтизам и реализам. Али он те периоде не схвата као стилске формације већ као уметничке и књижевне периоде. Они су тако већ деценијама били поимани. Поимање периода као духовних целина почиње од Дилтаја. До времена у којем Скерлић пише своју *Историју нове српске књижевности* оно је постало општа својина свести тога доба. Скерлић ни у *Подели*, ни у *Историји*, Дилтаја не спомиње, али у наведеном одломку помиње „главне идеје једног времена“ које су писцима заједничке, а то значи помиње главно становиште Дилтајевог метода *Geistesgeschichte*. Скерлић, који је у основи позитивист, очигледно је имао потребе и склоности да изучава главне идеје једнога времена. То је чинио и пре *Историје*, у свим већим радовима: *Српска књижевност XVIII века*, *Омладина и њена књижевност*, *Светозар Марковић*, али и другде, у *Историји српске штампе*, на пример. Са склоношћу за изучавањем главних идеја, односно духа једног времена, Скерлић је преузимао и главне одлике духовнонаучног метода. То је оно што Скерлићев историзам и чини специфичним у односу на позитивистички. Скерлић се бавио и оним чиме се позитивисти нису бавили: бавио се реконструкцијом духовних основа и идејних парадигми једнога доба. И он је релативно рано унео у наше истраживање књижевности један модернији тип историзма него што је био позитивистички.

У тексту *Подела српске књижевности на периоде* Скерлић је унео још једну идеју која није позитивистичка: то је идеја о цикличком развоју књижевности. Та идеја је стара: среће се у 18. веку код Викоа, код Шилера, браће Шлегел, код Ничеа. Она ће посебно бити обнављана у доба превласти стилске периодизације. Скерлић је ту идеју могао преузети од свога професора из Швајцарске Ренара. Али је посве важно да је он ту посве модерну идеју уградио и у своју историју нове српске књижевности. Тамо се клатнио шета од рационализма, који се заснива на превласти

(идеје) разума, ка епоси романтизма у којој преовладава осећајност, па опет ка епоси реализма у којој доминира разум, па ка ша-роликом добу „данашње“ књижевности. Скерлић је и у тој концепцији и њеној изведби поступао као модеран историчар књижевности.

д) Методолошке основе Скерлићеве *Историје* и других његових радова књижевноисторијске природе темељно је осветлио Ђорђе Вуковић у тексту под насловом *Скерлићев књижевноисторијски метод* који је објављен у поменутом зборнику из 1977. Вуковић је у свом раду посебно обраћао пажњу на структуру Скерлићевих текстова, на њихове „рубрике“ и „упитнике“, односно на матрице које су биле строго поштоване. Овако, по Вуковићевим истраживањима, изгледа структура текста о једном писцу, рецимо Сарајлији, у Скерлићевој *Историји*: Сима Милутиновић Сарајлија: живот, карактер, песнички рад, епски песник, драматичар, историчар, скупљач народних песама, његов стил, општи поглед“ (278). Тако некако изгледју и текстови о осталим писцима: сви садрже мање-више исте рубрике, односно рубрике састављене на исти начин, по сличном упитнику. Сличне рубрике садрже и уводна поглавља за поједине периоде у *Историји*, али и слична поглавља у другим књижевноисторијским радовима. Скерлић је, према Вуковићевим истраживањима, у својим крупнијим радовима, давао опште погледе на поједина раздобља, мање се задржавајући на политичким приликама, а више на 1. културним *установама*, 2. на *идејама*, 3. *социјално-психолошким ставовима и јавном миљењу* (275). Кад пређе на испитивање књижевних чињеница у ужем смислу, Скерлић, по Вуковићу, „испитује“: (1) *правце и школе*, (2) *стране утицаје*, (3) *књижевне родове*, (4) *дух књижевности једног времена*, (5) *општа места, топику*, (6) *стање књижевног језика*, (7) *књижевне генерације* (276).

То, другим речима, значи да је Скерлићев текст строго организован, да је излаган по строгом реду. С те тачке гледишта посматрано, у Скерлићевој *Историји*, али и у другим књижевноисторијским списима, доминирао је метод као пут или поступак истраживања или саопштавања. У својим књижевноисторијским тек-

стовима Скерлић се, дакле, није понашао као онај рани заговорник импресионистичке критике, нити пак као онај опонент историчару Станоју Станојевићу који не држи много до метода. Скерлић своју *Историју* пише са надахнућем импресионистичког критичара, али са методолошком доследношћу дисциплинованог истраживача. Показао се као много дисциплинованији дух, него што је сам себе представљао и него што је мислио да јесте.

*
* *

Скерлић је своју теоријску позицију према белетристици и књижевној критици испољио веома рано. Веома рано се определио за линију коју је у српској књижевности успоставио Светозар Марковић. За ту линију је карактеристичан изразити антиестетизам и утилитаризам. Неке изразито неприхватљиве Скерлићеве оцене оисаца, као што су оне о Лази Костићу и Дису, потичу од тих опредељења. На вери у своја упредељења Скерлић је и развио плодну ангажованост на демократизацији уметности.

Веома рано, у текстовима о догматичкој и импресионистичкој критици и о Љубомиру Недићу, Скерлић је одредио и тип властите књижевне критике. У основи он се тада определио за импресионистичку критику, али није одбацио ни врлине научних претензија „догматичке“, тј. аналитичке критике, а посебно је инситуирао на историјском осветљавању литерарних дела. Тип критике који је, тако, сам изградио, у великој мери се уклапао у његов рад на књижевној историографији.

Теоријским проблемима историје књижевности Скерлић се бавио тек последњих година свог кратког живота, у оквиру припрема за своје главно дело, *Историју нове српске књижевности*. Главни теоријски рад из те области јесте текст *Подела српске књижевности на периоде*. У том раду, као и у *Предговору Историји* дошле су до израза извесне рестрикције својствене позитивистичком начину мишљења. Оне су се посебно испољиле на свођење историје српске књижевности на писце који су се несумњиво

осећали Србима, и на трајање уметничке књижевности тек од успостављања народног духа у 18. веку. И једна и друга реакција знатно су осиромашила српску књижевност. Скерлић је, међутим, направио и једну периодизацију српске књижевности која није била позитивистичка, већ је била изведена на интенцијама духовно-научног метода. За основу периодизације Скерлић је узео доминантне идеје и доминантни дух једног времена. Сматрао је да се те доминантне идеје крећу у виду клатна на сату од превласти разума ка превласти осећајности, па је и своју *Историју* замислио и изградио спроводећи концепцију цикличког развоја.

Као књижевнотеоријски мислилац Скерлић није оригиналан. Све његове идеје можемо, пре њега, да сретнемо код других. Али је он, међу идејама које је имао у виду, направио извешан избор и њихову комбинацију. На тим теоријским основама израсло је и његово књижевнокритичко и књижевноисторијско дело још увек, упркос свему, без премца у нашој књижевности.

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО ЈОВАНА ДУЧИЋА

1.

Из *Сабраних дела* Јована Дучића у пет књига, која су почев од 1969. године неколико пута била објављивана, даје се сагледа-ти његов стваралачки профил. Једну од књига чине Дучићеве пе-сме; другу чине путописи (главни део *Градови и химере*), трећу есеји (*Благо цара Радована, Јутра са Леутара*), четврту моногра-фија о грофу Сави Владиславићу и пету, под насловом *Моји Са-путници*, чини збирка огледа и критика превасходно о српским писцима. У свим тим књигама, укључујући и књигу песама, Ду-чић се показује као мислилац вредан поштовања. Али ни у једној од њих он није систематски и посебно изложио своје погледе на свет, уметност и књижевност. Зато су и његова књижевнотеориј-ска схватања, до скора, била третирана на маргиналан начин.

Београдски професор Слободан Витановић у књизи *Јован Дучић у знаку Аполона и Диониса* (САНУ 1994) учинио је прело-ман корак у осветљавању и тог књижевнотеоријског доприноса великог писца. Његова књига, чији је поднаслов *Књижевни погле-ди и поетика*, учинила је оно што сам Дучић није учинио: на си-стематски начин изложио је Дучићеве ставове.

Витановићев истраживачки подухват интересантан је не са-мо зато што је успешно осветлио мисаону позадину Дучићевог дела, већ је интересантан и са чисто методолошке тачке гледишта. Он је, изгледа, Дучићевом делу пришао са унапред састављеним квестинаром, па је на основу одговора по том квестинару саста-вљао мозаичку слику Дучићевих ставова. Истраживач се, на при-мер, питао: Шта је Дучић мислио и говорио о хришћанству? о другим религијама? о европској цивилизацији? Или: шта је Дучић

мислио и говорио о појединим књижевним правцима: о романтизму, реализму, парнасу, симболизму итд. Или шта је мислио о уметности, поезији, песнику, надахнућу, језику итд. Ставовe Дучићеве који представљају одговоре на тако постављена питања он је систематизовао и разврстане изложио у три основна дела своје књиге.

Први део Витановићеве књиге *Раздобља у историји европске културе у делу Јована Дучића* има ова главна поглавља: *I Антика 1. Хеленски свет, 2. Стари Рим и рано хришћанство, II Хришћанство 1. Хришћанство и јеврејство, 2. Хришћанство по себи, 3. О православљу, 4. О католичанству, 5. О протестантизму, III Стари Египат, ислам и далекоисточни свет, IV Од мита и религије до појма нације, V О Словенству.*

На сличан начин је заснован и други део књиге који се зове *Књижевне епохе и правци у делу Јована Дучића*. Поглавља тог дела се зову: *I О средњем веку, II Ренесанса, III Барок и класицизам, IV Од просвећености ка романтизму: Волтер и Русо, V Романтизам, VI Реализам и натурализам, VII Парнас, VIII Симболизам, IX Модернизам.*

Трећи део књиге зове се *Књижевни и естетички појмови у делу Јована Дучића*. Оно је најобимније и најразуђеније; нека његова поглавља подељена су на још мање сегменте. Овде исписујем само наслове основних поглавља: *I Појам уметности, уметност и лепота, II О песнику, III О надахнућу, IV Проблем оригиналности, V Улога разума у уметничком стварању, VI Уметност и стварност, VII Уметност и друштво, VIII Проблеми језика, стиха и стила, IX О књижевним родовима, X Књижевна критика.*

Резултат својих испитивања Витановић је изложио у концизним закључцима који износе нешто преко три странице текста. Налази истраживача би се, можда, најбоље могли представити навођењем ових неколико реченица из тог садржајног текста које могу да илуструју смер његових истраживања.

У мери у којој је то мало који песник, или тачније, у мери у којој су то велика већина уметника, Дучић је стварао и размишљао о уметности у знаку оба божанства, без обзира што Аполон стоји у

првом плану, а Дионис дејствује из дубине слике. Њега је стога тешко ограничити у оквиру неке сувише одређене школе и поетике, јер би то значило осиромашити му и мисао и дело. Лакше и тачније би било везати га за неку од великих и сталних тенденција у историји европске уметности и уметничке мисли. То онда, у најширем смислу, не би био ни романтизам, ни реализам, већ најпре класицизам, не у његовом академском, него стваралачком виду. Тим појмом се у највећем степену обухватају и хеленство, и ренесанса, и у његовој савремености Парнас и симболизам. (197)

Ови закључци делују убедљиво иако се унеколико косе са нашом предрасудом да је Дучић био превасходно стваралац аполонијског усмерења. Цела Витановићева монографија, међутим, у пуној мери је потврдила, на документован начин, оно што се и пре његове књиге до неке мере знало: да је велики песник Дучић био и човек велике културе; да је био у правом смислу светски човек; да је спадао међу најобразованије људе свог времена не само у српском народу. Та његова велика култура је као доњи, невидљиви, део оног леденог брега на којем је заснована његова поезија.

Витановићеве реконструкције показале су и да је Дучић свету и уметности прилазио као есејиста, а не као самосталан мислилац. Он се изражавао много пута разним поводима, али није изградио неку властиту концепцију по којој би се могао распознавати. Велики песник је градио на поетикама које су биле познате и преузете од других. У таквом односу није био једини међу великима. Па ипак постоји несразмера између његовог песничког дела и његовог теоријског захвата. Дучић јесте велики песник; није велики теоретичар у оном смислу у којем је то Елиот, на пример.

2.

Постоји, међутим, једно подручје Дучићевог мишљења и ангажовања које практично није било обухваћено Витановићевим квестинаром. То је Дучићева стална преокупација српском књижевношћу као целином, њеним могућностима и њеним перспек-

тивама. Према изложеном садржају Витановићеве књиге види се да је Дучић имао релевантне ставове о многим светским цивилизацијама и културама, о стилским периодима у уметности и о другим питањима књижевне теорије и социологије културе, да је мислио и о Грцима и о Римљанима, и о Египћанима и о Јеврејима, па и о Словенима. Али се скоро уопште не види и да је Дучић мислио и писао и о Србима и њиховој књижевности. Баш као да то питање и не може да се постави као књижевнотеоријско или као да га Дучић није као књижевнотеоријско решавао.

На питање: зашто Витановић на ту страну Дучићеве делатности није обратио пажњу, у његовом тексту није дат јасан одговор. Одговор на то питање може да буде доста сложен. Прво, Витановић је Дучићеве књижевнотеоријске погледе тражио тамо где се она обично траже: у општим подручјима и у општим питањима. Међутим, у текстовима страног порекла мало се говори и о српској култури, а сами Срби, због слабости своје филолошке науке, ретко уграђују мисао о себи поред мисли о другима. А кад је Дучић у питању, на жалост, његови погледи на српску књижевност показали су се као противни владајућем политичком тренду у Југославији после Другог светског рата. У то време Дучићу је наметнут и глас српског националисте у негативним значењем тога појма, па је улажење у тај национални круг проблема било избежавано. Њега је, вероватно сасвим нехотично, пренебрегао и Витановић. Дучић је, међутим, о проблемима српске књижевности писао често, увек ангажовано, па и страсно. Његови ставови о овоме заслужују да буду осветљени.

Број питања које је Дучић решавао у вези са српском књижевношћу није био велики, али су она важна. Та питања се тичу: 1) избора смера у савременој српској поезији, 2) критике стања у савременој српској књижевности, 3) односа српске и хрватске књижевности и 4) статуса дубровачке књижевности. Дучићеви ставови о овим питањима изнесени су у његовим текстовима у књизи *Моји сапутници* и сви наводи који буду следили узети су из ове књиге у издању *Сабраних дела* из године 1989.

3.

Проблем: каква српска књижевност не би требало да буде, односно каква би требало да буде, била је стална Дучићева опсеција. Он се тиме бавио у многим својим текстовима; практично, кад год је имао повода да о томе нешто каже, он је у некој мери о томе говорио. Њега су интересовали и поједини писци и њихова дела али га је још више интересовало како ће се српска књижевност развијати у целини и како би требало да она изгледа у будућности. О томе је и посебно говорио у два своја програмска есеја, о Војиславу Илићу и о Милораду Митровићу. У есеју о Митровићу (1911) он је изложио критику стања у српској књижевности; у есеју о Војиславу (1902) изложио је своје песничко вјерују. Пошто су та два есеја комплементарна, природније је да се у приказивању Дучићевих ставова пође од онога есеја у којем се излаже критика стања.

Између прве верзије есеја о Митровићу (1911) и коначне која је први пут објављена у првим Дучићевим *Сабраним делима* после његове смрти (Чикаго 1951) постоји разлика. Али то није разлика у ставовима, већ у дужини текста, у аргументацији и артикулацији. Све предности су на страни касније варијанте која се овде цитира. Основни Дучићев став и о Митровићу и о стању у српској књижевности, представљен је у следећем пасусу:

Милорад Ј. Митровић, по оцу Требињац из Придвораца, био је целог живота богат човек, савестан државни судија, добар члан своје београдске породице, коју, уосталом, никад у животу није напуштао. Митровић је био интересантнији него многи од његових другова, више по своме сну о књижевности, нарочито по свом начину живота. Романтичар и сањалица, он је гледао у нас, друге савремене писце стихова, нешто новије људе по навикама, који смо се враћали из француских школа, као на одроде: кад год запева певац у Паризу, ови зевају у Београду! Као на одметнике тобожње од народне поезије, народне музике и народне кухиње. Значи, према томе, опасни за српско народно име и за народни језик... Са нестанком „боеме“, мислило је то друштво, настаће помрачење и књижевна погибија. Стеван Сремац, писац о Цинцарима, веровао је највише и најискреније у духовно издајство оних који се враћају долазе-

ћи у чедни Београд са западном културом, несловенском, латинском, и зато перверсном. Није се веровало ни да песнику треба каква нарочита култура, а камо ли изузетна култура. Цела тадашња српска „боема“ веровала је да се песник рађа, *poeta nascitur*; и да се песнику треба само родити, а све друго долази доцније само собом. Кад се у нас мислило на песника, то се мислило на тип песника какав је изгледао на сликама пуно стилизовани Бранко Радичевић: са девојачким лицем и косом, са детињим речима у песми, туберкулозан, блед, и наивно раскалашан. А не као кад се у Италији рекло песник, а помишљало на Дантеа и Петрарку, два не само највећа песника него и два највећа ерудита, scolaстика и латиниста свога времена. Или као што се под песником у Немачкој замишљао Гете, велики драматичар и философ, и природњак минералог, и физичар који је науци оставио своју теорију о бојама, данас толико славну колико и Линеова теорија у ботаници. – Романтичка идеја о бледом и меланхоличном лиричару, који живи на месецу, и који говори са звездама, ослобађала је наше људе од пера сваких духовних напора и више културе. И у другом свету је било људи који су читали и ни-су писали; а само је код нас било људи који пишу а ништа не читају. (17-18)

Дучић, није само замишљао какав би требало да буде велики српски песник, већ је настојао да и сам такав постане. То се најбоље види по његовој обимној монографији *Гроф Сава Владиславић* коју је написао у позним годинама. То је дело и великог znalца и културног писца, али и савесног научника. На основу те монографије он би могао да стекне докторат на било ком универзитету у свету. Њиме, али и есејима из књиге *Благо Цара Радована*, као и свим својим путописима, Дучић се потврђивао и као ерудита, управо онакавак какве је видео у страним великим литературама.

Његов негативан став о Митровићу, међутим, не потиче само из општег мишљења о песничкој култури, већ потиче и из поетичких разлога; тиче се и његовог односа према природи песничког стварања. Каже Дучић у истом есеју: „Песник није ни шумски човек ни кафанска разбигра, него кабинетски радник и учени занатлија на тешком послу риме и ритма. А Митровић је веровао да је песник друг славуја који пева на грани, док овај песник језик славујев бележи у трави!“ (19). Критикујући Митровића на овај

начин Дучић није критиковао само једног појединца, већ и сам романтичарски концепт поезије. Али, он га није критиковао као романтичарски, какав је овај био, него као – неки домаћи, српски, што није његов спецификум. У виђењу песника и поезије каквом се Дучић изругује у цитираном тексту могу се препознати и ставови Лазе Костића из књиге о Змају. Костић је поезију схватио као „записник“ о ономе што се пре записивања песме десило. Тај Костићев став данас се прихвата као један од репрезентативних ставова романтичарске поетике. А сам Лаза Костић био је, пре Дучића, код Срба, изразити полиглота и ерудита: по интелектуалној спреми он се могао мерити, као и са Дучићем, тако и са многим светским песницима ерудитама. Дучић, на жалост, као и већина писаца његове генерације, до Костића није држао. Ни Стеван Сремац, који је „писао о Цинцарима“, такође није био човек оскудне културе; то је у есеју о њему показао Кашанин (*Судбине људи*, 1968). Идејна и књижевна оријентација сметале су Дучићу да буде објективан.

Талас „европеизације“, односно западњаштва, који је захватио српску интелигенцију, крајем прошлог века, осим позитивног имао је и ретроградно дејство. Тај талас није само носио српску културу према европској реци него ју је и одвајао од своје матице и гурао у плићаке и опасне мртваје. При крају 19. века, или почетком 20. у филологији и историографији дошло је, на пример, до некритичког потискивања српске аутохтонистичке школе од стране бечко-берлинске школе. Нешто слично се дешавало и у области бављења уметничком књижевношћу где су центри утицаја зрачили из Француске. Мењајући културни модел Срби су мењали и поглед на сопствену традицију једнострано је сагледавајући као неевропску, односно византијску. Негативне културне и политичке последице те једностране оријентације довеле су до лоше ситуација у области српске филологије, па и до губитака самопоуздања и ослонца у сопственој традицији. Дучић, на жалост, није настављао Лазу Костића ни на онај начин на који су то чинили Настасијевић или Васко Попа. А и Војиславу Илићу он је приписивао више западњаштва него што га је овај стварно имао.

Есеј *Споменик Војиславу* (1902) од других Дучићевих текстова разликује по томе што носи свежину надахнућа и по томе што је у њему писац, речитије него другде, изнео свој песнички кредо. Војислав за Дучића није био само значајан песник; он је био песник кога је Дучић истицао као пример који треба следити.

„Он није, као Антеј, налазио хране и снаге само на домаћем тлу: његову душу је зарана очарала она Љепота која је без отаџбине. Он је пјевао све друкчије па и све друго него наши дотадашњи пјесници. Он је пјевао далеке обале које никада видео није, али које је волио – а волио их је зато јер су лијепе. Он у својим пјесмама пјева љубав којом можда није никада љубио, али која га је заносила – јер је била лијепа. Он је слушао шум Гангеса кога није никада чуо – као што је Леконт де Лил пјевао скоро цијелог живота орлове над Кордиљерима, снове јагуара, стада слонова, јата тица по незнатим и невидјеним мочварама Новог Свијета. Пјесничко срце је скиталица као и његова мисао. Војислав је волио Љепоту изнад свега и она је била цигла његова инспирација.“ (384)

Но Војислав је исто тако волео и форму:

„Али ако хоћете да видите како је умιο Војислав и да лијепо мисли и осјећа и имагинира, то тражите у његовој Форми: ту је и његова идеја, и његов осјећај, и његова жива имажинација. Јер све оно што нам је Војислав дао новог у Форми, то је његово; он лично није имао гдје да то научи, и он је све то измислио. То је била једна необично деликатна душа и изванредно пријемљива за нијансе, финесе. Нико у нас није осјећао шта је то Форма колико он, и нико није знао, као он, колико је она свемоћна. Али једно ништа кад се лијепо каже, онда то постаје једно Лијепо!“ (386)

Илић је Дучићу био близак и зато што је, по њему, био „чист Западник“. „Војислав“, каже он, „није видео Запад, велики и умни Запад, али га је осјећао. Открио га је себи не знањем и видом, него срцем и унутарњим очима“ (385).

Однос према Западу, према Лепоти и према Форми, то су били елементи на основу којих је Дучић извршио медијацију поезије Војислава Илића, видећи у њему типично парнасовачког песника. До сличних оцена Војислављеве поезије, као и Дучић, дошао је шездесетак година касније и Драгиша Живковић у књигама *Ритам и песнички доживљај* (1962) и *Европски оквири српске књижевности* (1970). Анализе савременог историчара и теоретичара, који се највише бавио проблемима периодизације српске књижевности, показале су и да је Војислав у неким песмама (*Клеон и његов ученик* пре свега) антиципирао српски симболизам. Дучић се и сам, у свом програмском есеју, опредељивао за ту поезију „симболиста и декадентата која је открила више него нове облике: нова осјећања“ (387).

„И као што је лирска поезија добила са досадашњим школама свој рјечник и своје облике, као што је, нарочито са парнаризмом, добила љепоту слике, тако је са декадентима добила љепоту музике и слободу осјећаја, а са симболистима добила је своју философију, лијепу философију *символа*, чисту философију пјесништва.“ (387)

Есеј о Војиславу, кратак је; има свега осам страница. Писан је поводом иницијативе београдских госпођица да се открије споменик Војиславу, онај који се и данас налази на Калемегдану. Он, дакле, није ни имао амбицију да шире и потпуније формулише поетику симболизма. Дучић се, међутим, на самом почетку овога века, представио и као један од симболиста који је о тој појави умео да размишља на нивоу. До краја живота он је остао веран својим младалачким опредељењима, везаним за парнас и за симболизам. Када су га 1938, поводом смрти Милана Ракића, питали о стиху, он је рекао да је остао приврженик везаног стиха.

Само две године после есеја о Војиславу, Дучић је написао и ону чувену песму која се зове *Поезија* и у којој је, у облику стиха представио своју поетику. Та поетика је, у песми, више парнасовачка него симболистичка. Она се, такође, односи на део Дучићеве поезије, који је више парнасовачки него симболистички, јер тежи више ка лепоти, него ка симболу. Та песма у целини гласи:

Мирна као мрамор, хладна као сена,
Ти си бледо тихо девојче што снева.
Пусти песма других нека буде жена,
Која по нечистим улицама пева.

Ја не мећем на те ђинђуве са траком,
Него жуте руже у те косе дуге:
Буди одвећ лепа да се свиђаш сваком,
Одвећ горда да би живела за друге.

Буди одвећ тужна са сопствених јада,
Да би ишла икад да тешиш ко страда,
А чедна да водиш гомиле што нагле.

И стој равнодушна, док око твог тела,
Место китњастог и раскошног одела,
Лебди само прамен тајанствене магле.

5.

Дучић није настојао само да се критички односи према актуелном стању у српској књижевности, и да се бави питањем избора најбољег пута, већ се током целог живота бавио и питањем корпуса српске књижевности. То значи да је у недовољно јасним приликама на јужнословенском тлу тражио и давао одговор о томе шта све српској књижевности припада. Први покушај у том правцу дао је већ у једном од најстаријих својих текстова, у приказу збирке *Пјесме* Ризе Капетановића Љубушака, „првог босанског Мухамеданца“. У том коректном приказу Дучић је отворио једно питање које је актуелно и данас. То питање је садржано у следећој реченици: „Босански Мухамеданци од прије неколико година одбацују своју босанску ћирилицу (босанчицу) а латили се латинице, не говоре више српски као прије него „босански“ и нити су српске нити хрватске народности него „босанске“ (326). Дучићев однос према тој појави је принцијелан. Он је стајао на становишту које је било својствено српској и славенској филологији деветнаестог века, па и филологији његовог времена: да су Срби они који

говоре српским језиком, без обзира на веру. Са тог становишта, он је и сматрао Капетановића Србином и српским писцем, не негирајући при том његов муслимански идентитет; о стиховима тога младог песника писао је са разумевањем и са симпатијама. Израз „наши муслимани“, који је и касније употребљавао, имао је значење: Срби муслиманске вере.

И после тога текста Дучић је више пута долазио у ситуацију да нешто релевантно каже или учини у вези са корпусом српске књижевности. Обично су спољне околности изазивале његова реаговања. Мада је он према тим спољним околностима донекле и мењао ставове, ипак се може и у том променљивом видети непроменљиво: реаговала је иста личност, и стваралачка и духовна.

Промене Дучићевих ставова можемо да пратимо кроз три догађаја: кроз његов одговор на анкету о српскохрватском књижевном конгресу, кроз реаговање на шестоаприлски гест краља Александра из 1929. године и кроз реаговање на судбину српског народа у Другом светском рату.

Дучић је неповољно реговао на иницијативу Драгутина Илића да се сазове заједнички српскохрватски књижевни конгрес, а чији би циљ био да се српска и хрватска књижевност уједине. Та Илићева иницијатива била је прихваћена позитивно и на српској и на хрватској страни. Дучић је, међутим, према тој иницијативи имао резерве. Саопштио их је 1899, у мостарској Зори, три године касније. Главни његови ставови, његовим речима, могу се представити овако:

„(...) И ми кличемо с радошћу из ових српских крајева у сусрет сваком кораку који се учини унапријед у том дјелу.

Али сагласни у начелу не можемо да будемо сагласни у начину свега тога. Патриотски концепт г. Илијћа изгледа нам писан са доста идеалисања. (...)

(...) Литерарним заједничким Конгресом, који прокламује одмах *савршено* јединство, савршен препород, који везује све што међ нама није везано, тешко би се могло доћи до смјера. (...)

(...) Стога нам је рећи ово: Литерарни *Конгрес Срба* и такав *Конгрес Хрвата* састављен *обајка* на својим позицијама, ваљало би да има најузвишенијом задаћом, главном тежњом: *рад за заједницу!*

(...) Дакле – не све одједном, него *два* Конгреса, али један програм! *Два* Конгреса, али једна тежња! *Два* Конгреса али – двије ријеке са једним ушћем! (492-493)

Драгутин Ј. Илић, старији Војислављев брат, у време када је изашао у јавност са својом иницијативом, био је угледни српски књижевник, из исто тако угледне куће Илића. Па ипак идеја коју је он обнародовао није проистицала из српске филолошке традиције. Таква идеја родила се на линији хрватске идеологије и филологије: илираца, Штросмајера, Јагића, Маретића. Обазривост са којом је Дучић прихватио ту идеју, такође, није била само индивидуална. Она се надовезивала на једну дугу традицију резервиса-ног става према мешању са Хрватима преко одређене границе. А ту традицију су представљали Доситеј, Вук, Текелија, Теодор Павловић, Сима Милутиновић Сарајлија, Јован Стерија Поповић, млади Јован Суботић и други.

Десило се, међутим, да је, уз све српске резерве, заслугом пре свега прозападно оријентисане интелигенције, већ у другој деценији 20. века победила идеја блиска оној Драгутина Илића за коју су се пре њега залагали Илирци, Штросмајер, Јагић и други знаменити Хрвати. Била је створена Југославија на прилично мутном концепту националног јединства.

Ту нову државну творевину су, после, са чином њеног ства-рања, прихватили и готово сви српски писци, па и они који су имали резерве према концепту. Идеју је прихватио и Дучић. Као истакнути дипломата и лични пријатељ краља Александра, он је стао иза Александрове прокламације интегралног југословенства. Учинио је то и посебно у чланку *Реч Југославија* објављеном у Политици од 5. октобра 1929. године. Тај његов гест је на другој линији од оне испољене обазривости према јединству са Хрвати-ма из 1899.

У току другог светског рата, згрожен над злочинима које су усташе починиле над Србима, Дучић је оштро реаговао. У својим чланцима супротставио се и самој идеји о обнови Југославије као државе, односно идеји да Срби икад више буду имали заједничку државу са Хрватима. Због таквог става се у другој Југославији на Дучића лоше гледало. После распада Југославије, међутим, углед-

ни српски историчар Василије Крестић, у тексту *Јован Дучић о Хрватима, „југославизму“ и Југославији* објављеном у књизи *Из историје Срба српскохрватских односа* (1994) могао је само да констатује да је Дучић био у праву!

6.

Како и зашто је дошло до тих промена у ставовима великог песника, може се показати на примеру односа Дучић - Мештровић. У књизи *Моји сапутници* има довољно елемената да се тај однос бар у глобалу осветли. Поред два Дучићева текста о Мештровићу у *Напоменама* приређивача донето је и више цитата из Мештровића који тај однос осветљавају. Неспоразуми и сукоб два велика уметника боље ће се осветлити уколико се чињенице које се тичу тога проблема хронолошки изложе, јер ће се тако лакше пратити историјски контекст.

1. Године 1911. у павиљону Краљевине Србије, у Риму, биле су изложене скулптуре Ивана Мештровића. Овај догађај изазвао је расправу о томе да ли је Мештровић Србин или Хрват. Дописник београдске *Штампе* интервјуисао је тим поводом Мештровића. Његов одговор, који је пренет у приређивачевим *Напоменама* у целини, гласи овако:

Србин и Хрват то су два имена за једна народ, само што је тај народ под именом Србин боље сачувао своју народну индивидуалност, слободу и чежњу за слободом. Крај у којем сам се ја родио сачувао је до ситница све особине нашега народа као да је у срцу Србије. Кад за мене веле да сам Хрват мило ми је, јер тиме онај Хрват, који то каже, признаје, да српско мишљење и српско осјећање мора бити у Хрватима својствено, тј. да и Хрвати морају вољети индивидуалност народну и слободу. – Сваки је Србин заједно и Хрват. Ово је моје мишљење. Изјава нећу давати никаквих. Ми умјетници морамо радити и нека сваки говори што хоће. Бићу сретан кад се сви Срби и Хрвати буду осјећали једним народом и радујем се што смо ми, српски и хрватски умјетници, у павиљону краљевине Србије најјасније показали то право јединство народа, независно од имена. Ми ћемо и даље тим путем ићи вјерујући у успјех. (634-635)

Године 1915, 1. септембра, Иван Мештровић је изложио своју концепцију Видовданског храма. У наведеном издању *Мојих сапутника* преносе се његове речи из текста Дејана Медаковића „Историзам српске уметности XIX века“. Те Мештровићеве речи гласе:

„Видовдански храм јест храм религије крајњег пожртвовања, религије Цара Лазара и у њему ће се проповиједати да треба у правди и светлости живјети и за њу умирати...“ „Темељи храма јесу бескрајне праведне жртве наше расе, ступови који су му сви они који трпе и подносе, литаније у њему пјевање људских мука, тамјан му је љубав, света вода сузе понижених и жељних правде. Торањ храма јесу очишћене душе, које земљу с небом спајају, а звона њихова велики глас, који каже: Живите у миру и љубави с људима и са свим створењем Господњим, усавршујте се непрестано, да постанете равни Њему, а Он је неизмјеран“. (636-637)

Године 1917, 27. јуна у *Српским новинама* на Крфу Дучић је објавио чланак који се зове *Велики српски вајар Иван Мештровић*. Чланак су пренела и два грчка листа. Последње реченице Дучићевог чланка гласе:

Већ три стотине вајарских радова великих размера, у изради или у замисли, представљају дело српског вајара. Сва заједно ова дела представљају циклус Косовског Храма, који је Велика Србија решена да подигне после рата армијама палим за отаџбину дуж њених река. Мој пријатељ Мештровић ће, кад се једном мач спусти у корице, бити први међу нама свима који ће дати свету велики доказ да постоји једна раса која живи само за високо морално схватање у животу и у уметности. (550)

Године 1932, у броју београдске Правде од 30. априла и 1, 2. и 3. маја, Дучић је објавио текст који се зове *Српска мистика и Мештровић*. Тај текст у књизи има преко десет страна. Дучић у њему доводи Мештровића у везу са српском видовданском и косовском мистиком, тј. са гусларском традицијом. У тексту постоји једно место које је Мештровића посебно изазвало на одговор. Део тог текста гласи:

3. Иван Мештровић је, као расни човек, осетио нашу мистику већ на почетку овог великог уметничког дела. Ако је његова уметност одмах била дубоко национална, то је што се његов дух изграђивао на овој традицији, нарочито на косовском епосу. Мештровић је из националне мистике отишао затим у верску националну мистику, где је одиста дао крупна дела (Маузолеј у Цавтату), одвојивши се од онога по чему је можда био највећма персоналан. Уосталом, није ни чудо. Мештровић је родом из Далмације која је током последњих векова примала велике приливе становништва из Црне Горе и гусларског дела Херцеговине, што се види и по оделу далматинског народа, његовим гусларима и хајдуцима, као и на општем типу човека из извесних онамошњих предела. (...) Велики део тог народа је био брзо покатоличен, али је очевидно остао и даље дубоко везан за традиције са којима је био онамо дошао. Није случајно да и у Далмацији има једно поље звано Косово. Ја бих рекао да су Срби гуслари, и да су гуслари само Срби и кад су мењали веру. Постоји један менталитет гуслара који је само хајдучки, војнички и борбени, а то је наш народ са немањинским традицијама; а постоји други део народа који је мање сањалица, више компромисан, и нимало хајдучки, а то је наш католички човек. Он стварно не мари за гусле, пошто није опевао своје локалне владаре или своје посебне јунаке. Међутим, наши босански Муслимани певају уз гусле своје нарочите мегданције, који су увек у борби са православнима, а не помињући иког другог. Одрекавши се вере, и узимајући друге вере, наш гусларски тип човека се није одрицао гусала. (553-555)

На овај Дучићев чланак одговорио је Иван Мештровић у *Новој Европи* од 26. јуна 1932. године чланком који се зове *Српска мистика Јована Дучића*. Чланак почиње речима: "Мој пријатељ Јован Дучић испјевао ми је опет једну пјесму, у београдској 'Правди'. Дучићев текст је заиста био пун похвала за Мештровића. А оно што је великог вајара изазвало да реагује, то није лош суд о њему, већ је то – угрожавање његовог идентитета. Мештровић је у свом тексту стварно имао да опорекне само један једини Дучићев став, односно да заузме други став, који би, у парафрази, гласио овако: Ја нисам Србин, као што пише Дучић; ја сам Хрват и молим да се према мени мој пријатељ Јован Дучић тако односи, и да се тако односе и други. Све остало што је у тексту речено јесте последица тог јасног става.

Из приложених цитата у *Сабраним делима* Јована Дучића, међутим, не би се могло рећи да је Дучић једноставно измислио Мештровићево Српство, нити његову везаност за српску мистику и српску традицију. А с друге стране, не би се могло тврдити да се Мештровић икад овако децидирано одрекао свог Хрватства, као што се 1932. одрекао Српства. Право на идентитет је лично право.

Нама, који о прецима судимо накнадно, данас је јасно да је и Дучић мењао ставове, као што их је мењао и његов пријатељ Мештровић. Промене ставова и код једног и код другог делатника не треба и не морамо да објашњавамо само моралним разлозима; они су, у овом случају сигурно секундарни. Управо њихови јавно изречени ставови указују на то да ти ставови нису зависили само од њих самих, већ и од скупа околности, од идеја које му се намећу и које заступају.

Дучић и Мештровић, у полемичком судару – то нису била само два појединца, већ су то били и носиоци двеју филолошких пројекција. У темељу је једне од тих пројекција Вук Караџић, у темељу друге Ватрослав Јагић. Темељне идеје Вука Караџића, као и других слависта његовог времена, јесу: да су Срби они који говоре српским језиком без обзира на веру, а да су Хрвати они који говоре хрватским језиком (чакавски или кајкавски). Темељна Јагићева идеја јесте да су Срби и Хрвати један народ са два имена, који се не разликују по језику, већ се разликују по вери, па су Срби православци, а Хрвати католици. Ни Дучић, ни Мештровић, у својим изјавама не помињу филологе чију мисао следе, али у пракси понављају њихове темељне ставове. Дучић иде за Вуком, па сматра да су и гусле обележје српског идентитета: и Срби православци, и Срби католици и Срби потурчењаци певају уз гусле.

Доследно тим својим тезама, Дучић сматра Мештровића Србином католиком. Оно што њега, као православца, од Мештровића удаљује – то је разлика у вери. Али постоји и нешто више што га спаја – а то су језик и национална традиција. По њему је Мештровић израз српске националне гусларске традиције. Дучић није једини који је Мештровића тако примио. У текстовима између два светска рата и други су писали (рецимо Перо Слијепчевић) да

је Мештровић израз српске трације и доводили су га при том у исту раван са народном поезијом и Његошем. А све те три вредности везивали су за централни српски мотив: за Косово и Видовдан. Да би се Мештровић боље разумео, треба га поредити са Ивом Андрићем. Између два светска рата било је исто тако покушаја да се и Андрић приволи да уђе у антологије хрватске поезије. Андрић се, међутим, није понео као Мештровић. Остао је доследан свом делу. Нису Срби без разлога, све до Другог светског рата, али и после, прихватили Мештровића. Он идеји видовданског храма није прилазио као странац, већ као најдубљем изразу свог националног бића. Дучић не измишља кад Мештровића доводи у везу са српском гусларском традицијом и то оном која је донела косовски циклус народних песама.

Мештровић, међутим, одговара Дучићу, са становишта Јагићевих теза, тј. да су Срби и Хрвати један народ, али да се само разликују по вери. „А у народном погледу, све што је аутентично хрватско – ту се не може наћи разлике од српскога, нити у аутентичноме српскоме од хрватскога. Или, ако баш навлаш хоће да тражи разлике, онда мора почети с оне стране гдје је мање српско или с оне друге гдје је мање хрватско.“ каже он (632). Мештровић је, такође, следбеник Јагићевих теза и кад каже: „у мојој хрватској и „католичкој“ кући“ (631). Али он иде много даље од Јагића кад каже: „Као Вук Караџић, тако и ви Дучићу, писали сте и пишете и говорите за мене мојим хрватским језиком, као што ја за Вас Вашим српским, – тај факат треба да је у вашем сазнању, али исто тако и у опхођењу.“ (633-634). Јагић, ипак не би тако смео да тврди: језик највећег хрватског филолога, који је по рођењу био кајкавац, ипак се разликовао од језика Вука Караџића. Највећи хрватски филолози 19. века, као што су Јагић и Маретић, имали су тек да се изборе да и Хрвати прихвате Вуков (српски) књижевни језик и да се тај језик назове и хрватским именом. Мештровић, пола века касније, понаша се као да је одувек било тако.

Текст великог хрватског вајара, који се једно време представљао и као српски вајар, значајан је. Он отвара питање српског и хрватског идентитета, мада не даје ни јасне тезе, ни јасне аргументе за разлике између њих. Ако се, по њему, Срби и Хрвати не

разликују по језику и по традицији, ако су један народ, онда Дучић није угрозио његов стварни идентитет: односио се према Мештровићу само као према католику који такође припада његовом народу.

Али ако се у духовном погледу Срби и Хрвати разликују, опет је Дучић у праву: творац оних 300 фигура за косовски храм је неодвојиви део српске традиције, или више припада српској традицији, без обзира на изјаве. Срби су и пре Илираца и Штросмајера певали о Косову и Видовдану, па то чине и данас. Онима који су стварно етнички Хрвати, све то мора да је веома далеко.

7.

У напмени приређивача уз Дучићев текст о Иви Војновићу каже се: „Као ни о једом песнику и писцу, Дучић је о Иви Војновићу писао и говорио у осам разних прилика. Само 1929. објавио је шест разних чланака, пред крај Војновићевог живота или поводом његове смрти...“ Ти чланци су варијација на исту тему. Најдужа од тих варијација јесте један од најбољих Дучићевих есеја. При самом крају поменуте напомене у *Сабраним делима* (628-629. стр.) приређивач замера Дучићу што се бави питањем припадности Војновића и његовог дела српској књижевности и каже:

Исто тако, кад Дучић доказује чији је писац Војновић, он то чини на начин који су показали беспредметним све ваљане историје српске књижевности, а поготово Скерлићева. У њој се, на пр., за Ива Војновића каже да је један од оних писаца који су "на среди између две књижевности једног језика, између српске и хрватске. Он је почео рад искључиво у хрватској књижевности, али је поступно прешао и на српске мотиве и стао писати за српску књижевну публику". (629)

Наведени пасус већ више говори о времену кад су *Сабрана дела* Дучићева била објављена (1969) него о њему самом. На жалост, историје српске књижевности, пре Другог светског рата и оне настале после, не односе се на подједнак начин према „по-

следњем песнику старог Дубровника“. У оним послератним Војновић је изостављан из српске књижевности. Али из њих је изостављана и дубровачка књижевност у целини, која је такође у свим (не само ваљаним) историјама српске књижевности до Другог светског рата била представљана као њен саставни део. Сва изостављања дубровачке књижевности из српске књижевности као целине, чињена су без научне аргументације, посве арбитрарно, према видљивим или невидљивим усмеравањима и притисцима. Дучићево отварање питања припадности Ива Војновића српској књижевности самим тиме у време између два светска рата, док су још били живи његови савременици, имало је смисла. Дучић се и на тај начин показивао као писац који се односи одговорно према српској духовној традицији. Српски филолози данас могу игнорисати ову чињеницу, али ће тако, сигурно, вређати и истину о Дучићу и Дучићеву истину, као што вређају истину о укупној српској филолошкој традицији чији је симбол Вук Караџић.

8.

Дучић има један текст који се зове *Патриотизам у књижевности* У њему се каже: „Што нам изгледа у нашој књижевности да мало постоји, то је патриотизам“ (496). „Сви српски листови пуни су приказа, критика, теоретских излагања, па ипак тако мало пута писаних са инспирацијом патриотском, према оном што поменуемо: да се позванима дадне маха а размажени и непозвани сузбију...“ (497). Овај Дучићев програмски текст из 1899, писан је са жељом да се укаже на потребу да се створи један часопис или једно друштво који ће одиграти позитивну националну улогу. Он је био израз не само Дучићевог патриотизма, већ и његовог национализма – стремљења које је у 19. веку доживљавано као позитивно. Срећом, такав часопис ће се појавити само две године касније: 1901. Биће то *Српски књижевни гласник*.

У књизи *Моји сапутници* постоји и један текст који се зове *Књижевни космополитизам* (1928). У њему је Дучић износио

другу страну свог програма: космополитску. Чинио је то и у другим текстовима. У тексту *Наши писци и наши читаоци* из 1908. Дучић каже: „Наш данашњи писац мора бити Европљанин и космополита, онолико колико и његов најотменији читалац“ (506-507).

Национализам и космополитизам у књижевности то су две комплементарне тенденције које је Дучић следио у својим есејима, као што их је следио и у својој поезији, а поготово у путописима.

Витановићева монографија *Јован Дучић у знаку Аполона и Диониса* приказала је успешно само једну од двеју Дучићевих страна: космополитску димензију његових преокупација. Овај мој текст указује на другу димензију: преокупацију српском књижевношћу као целином и њеним појединачним тенденцијама, проблемима и посленицима. Те две димензије не би требало одвајати. Сагледане у целини, оне још више учвршћују представу о Дучићу као једном од главних стубова српске културе. Али оне, такође, скупа приказују и његов одговор на питање како песник треба да се односи према националној и светској култури. Модел који Дучић нуди наизглед стреми ка крајностима: то је модел за остваривање најнационалнијег и најкосмополитскијег писца. Али тај модел није нешто што је карактеристично само за Дучића. По том моделу су стварали и многи од најбољих наших и од најбољих страних писаца. Ако не у сваком поједином тексту, писаном разним поводима, Дучић је тај модел имао као своју трајну оријентацију.

СИМБОЛИ И СИГНАЛИ У ТУМАЧЕЊУ ВЛАДИКЕ НИКОЛАЈА

1.

Све док се у *Делима Владике Николаја* нисам срео са списом *Симболи и сигнали*, мислио сам да је прво релевантно дело из области семиологије код Срба *Дијалектичка теорија значења* Михаила Марковића (1961). Та вредна књига београдског филозофа, која је преведена на неколико страних језика (руски, пољски, енглески), показује да смо и у овој области – релативно рано и на високом нивоу – ухватили корак са светом. Владикина књижица *Симболи и сигнали*, међутим, сведочи да је код Срба било релевантне литературе из ове области и четврт века раније. Али та књижица је значајна не само због тога. Њој се треба враћати и зато што је интересантна по оријентацији и открићима. Она се бавила тумачењем превасходно невербалних знакова, чиме се, на свој начин, бавила хришћанска семиологија. Али том врстом знакова није се бавио и онај део модерне семиологије који се надовезао на оца модерне лингвистике, де Сосира. Савремена семиологија сматра да знакова има разних врста. Из самих њихових назива лако је могуће докучити принципе поделе. Једни су од знакова комуникациони, други некомуникациони, једни су вербални други невербални, једни су репрезентативни, други су експресивни, једни су симболи други су сигнали, једни су по природи мотивисани, други су немотивисани. Лако је, из тих подела, схватити да у њиховој основи стоје поделе које су карактеристичне за десосировску семиологију. Та семиологија је позната по томе што свој систем гради на бинарним опозицијама. Али у савременој семиологији постоји и једна друга оријентација која се надовезује на америчког филозофа, оснивача прагматизма, Чарлса Сандерса Перса.

Персовска семиологија дели знакове на три врсте: на индексе (то су знакови у којима веза између означеног и ознаке постоји: на пр. јаук као израз бола); на иконичке знаке, тј. на знакове-слике (икона на грчком значи слика) и на симболе, а они су, по Персу, арбитрарни знакови. И у другим сферама, та семиологија решења тражи у знаку броја три, а не у знаку броја два.

Сматра се да ниједну од тих двеју основних оријентација не треба одбацити, већ их треба третирати као комплементарне: заједно више могу да осветле него било која посебно. Десосиловска оријентација је, на пример, пуну пажњу посветила вербалним знаковима, а запоставила невербалне. А пошто је она све до последњих деценија доминирала у семиологији, вербални знакови су у далеко већој мери испитани од оних других. Испитивања невербалних знакова врши се практично тек последњих деценија. О томе се лепо говори у једној такође вредној књизи београдског професора Николе Рота која се зове *Знакови и значења* (1982). У њој се даје једна од подела невербалних знакова на три групе: паралингвистички знакови (као што је на пример јамб или трохеј у стиховима), кинезички знакови (пример: фацијална експресија), проксемики знакови, тј. знакови који се тичу преваходно просторног понашања човека. Суочавајући се са тим врстама знакова, човек се, исто као и код вербалних знакова, труди да одгонетне њихово значење.

Кључни прилог схватању природе те врсте знакова дао је француски семиолог, структуралиста, Ролан Барт у књизи која се зове *Царство знакова* (1971). Та књига је настала тако што је Барт 1970. боравио у Јапану. Пошто јапански језик није знао, морао се ослањати на ишчитавање невербалних знакова да би стекао представу о Јапану и Јапанцима, о њиховој цивилизацији и култури.

Симболи и сигнали Владике Николаја спадају у ову врсту литературе. Али наш писац није имао за предмет испитивања знакове преко којих ће боље схватити цивилизацију и културу једне земље и једног народа, већ практично цео (Божји) свет. То је разлог више да се на дело обрати пажња.

2.

Књижица Владике Николаја има уводни и закључни део и два основна средишња дела од којих се први зове *Симболи*, а други *Сигнали*.

У уводном делу, који се зове *Писмо, студентима богословља о хришћанској философији*, писац износи став: „да Хришћанство нити је једна од религија нити једна од философија, но саввим посебан, оригиналан и савршен организам божанске живе истине, светлоносан и спасоносан“ (стр. 94) па каже:

Хришћанство није религија, попут осталих људских религија, никако, него је Хришћанство небеско откровење истине, Радосна Вест роду човечијем, не од човека или од ангела него од самога Бога створитеља. Христос је рекао: *познајете истину и истина ће вас ослободити*. (94)

Таквим схватањем хришћанства, Владика је посредно нагласио важност хришћанске семилогије, науке о знаковима. Ако циљ хришћанства није да се истина доказује појмовима, већ да се до ње дође откровењем, онда се ствари посве другачије постављају. Хришћанство само даје пут да се до истине дође, а то је пут који су зацртале свете књиге и свети људи. До саме истине човек може доћи посматрањем и "читањем чудеса Божјег света" (94). Васколики Божји свет је по Владици Николају и материјални и душевни свет који даје извесне знакове о себи. Уистину религиозан човек треба да научи да чита те знакове, јер ће само преко њих доћи до откровења истине.

О томе како се човек односи према знаковима Владика је навео два примера, међусобно повезана, који најбоље могу да представе његов однос према знаковима.

Један од тих примера је поређење са кинеским писмом. Иако је он наведен касније, чини ми се да је боље почети од њега. Каже Владика:

За идеолопоклонице као и за материјалистичке филозофе – а то је једно и исто – природа је као кинеско писмо. Странцу и незна-

лици, који би први видео кинеско писање, ово би представљало вез, орнаменту, чаробно шаренило, без икаква унутрашњег смисла и значења. Замислите да пред једним таквим писмом стоје један незналица и један писмен Кинез. Незналица би гледао и видео само чаробно шаренило, и сву пажњу би упрво на линије, куке и шаре тога писма. Међутим, Кинез не би приковао сву пажњу на шарена слова, него би следио за смислом, за мисаоним и духовним значењем, закључаним у тим шареним писменима. Незналица би се очима и духом сав приковао за спољну форму писмена, док би Кинез само очима гледао писмена, а духом схватао дух и слова. То вам је верна слика идеолопоклоника – учених и неучених – с једне стране, и правих хришћана са друге стране. Први прикивају и чула и дух за симболе, а други читају симболе, а духом читају дух. (110-111)

Други пример је, у ствари, још једна варијација на исту тему.

1. Док дете учи азбуку, за њега су слова сама по себи нека врста идола. Слова су за њега нека материјална стварност. Сричући дете гледа са пажњом у слова, и свим умом мисли само о словима. Кад прочита једну реч, слово по слово, пита га шта је прочитало, а оно не зна. И чуди се што га то пита. Оно не слугује о смислу прочитаних слова. Облик, величина и боја исписаних слова - то је једино учинило утисак на душу његову; и то је све што оно тренутно зна о словима. Слова су за њ материјална стварност, исто што и идоли идолопоклоника. Отуда и букварац и идолопоклоник гледају у своје идоле са страхом и поштовањем.

2. Слични су букварцима и многи одрасли људи, па чак и многи који се називају филозофима и научницима. (...)

3. И тако може се рећи: неписмени су сви поклоници идола, а писмени само поклоници духа. За оне прве, створења у природи представљају материјалну стварност, која је изражена у њиховим облицима, величинама, бојама, разним функцијама и односима. За оне друге, пак створења су симболи, а духовна стварност јесте смисао и живот и оправдање постојања тих симбола.

4. (...) духовно писмен човек ... не сриче слова природе као почетник у писмености, као букварац, него иде за смислом, хвата смисао, и објашњава смисао. (95-96)

Ова два примера, потпуније него Владикине формулације, изражавају његов став. Свет је, по њему, пун разноликих објеката

(ствари) и појава. Али све те разнолике ствари којима смо окружени и с којима се суочавамо могу за „писменог“ да буду и знакови. „Природа је символ истине. Физички свет је видљиви израз невидљивог духовног света. Онај први – символ, овај други – смисао символа, дух и стварност“ (101). Природне објекте можемо да примимо таквима какве нам се на први поглед приказују: без улажења у њихов смисао. Али можемо да их примимо и као знакове. Као знакови они значе нешто друго од онога како нам се на први поглед приказују. Ако их примимо као знакове, онда цео емпиријски свет (који је за Владику Божји свет) треба схватити као књигу која „писменом“ много може да каже. „Писмени“ је онај који орквива истину преко знакова. До открочења истине могуће је доћи само преко знакова, откривањем њиховог значења и њиховог смисла. За Владику постоје две основне врсте знакова: симболи и сигнали. „Симбол је нешто трајно, сигнал нешто тренутно“, каже Владика (134). То су за њега, у принципу, исти знакови.

За тумачење (интерпретирање) знакова и откривање значења били су у употреби, паралелно или наизменично, различити називи. *Егзегеза* – тако се звао поступак тумачења *Библије* и светих списа. Али се за тај поступак касније установио и назив *херменеутика* поготово кад се проширио на откривање значења уопште, у и мимо светих списа. Израз је преовладао у модерним временима кад се тумачење значења књижевних дела посебно развило. У још новије време, за поступак одгонетања значења знакова и порука у лингвистици и семиологији уопште употребљава се израз *декодираре*. „Дешифровању“ знакова које Владика Николај има у виду, тачније њиховом тумачењу, највише би одговарао израз *херменеутика*. Декодираре могу да врше и машине, а херменеутика рачуна са израженом улогом тумача и његовом спремом да тумачи. Хришћанском тумачу се истина даје путем објаве, односно путем открочења. За тај се чин човек може само припремити. Знакови су, за Владику Николаја, интересантни пре свега као преносници смисла, односно као пут да се смисао открије. Али он, на жалост, у свом тексту, није много рекао ни о самој природи знакова нити о њиховом тумачењу. „Назвао сам овај састав Символи и Сигнали

због тога“, каже он, „што нисам могао да нађем у српском језику речи са потпуно истим значењем. Сlike и Прилике само би донекле могле изразити оно што се изражава класичним речима Символи и Сигнали“ (94). И то је све што он каже о природи знака и о њиховој могућој подели. Та сазнања су сиромашна у односу на оно што се о знаковима у то време зна, рецимо у списима Перса, Фрегеа, де Сосира, Ричардса и Огдена. Превод израза Символи и Сигнали изразима Сlike и Прилике, индицира да се Владика није удубљивао у могуће поделе знакова. Изједначавање једних знакова као слика, асоцира на Персову тројну поделу знакова: на иконичке (икона=слика), индексне и симболичке знакове. Сама подела знакова на симболе и сигнале, асоцира на двојну поделу, која је карактеристична за десосировску оријентацију у семиологији.

Сиромашан у теоријском представљању знакова, Владика је изванредно богат примерима. Ти примери су, по правилу, праћени кратким коментарима. По броју наведених примера са Владиком се може мерити код нас само још његов савременик Михаило Петровић Алас у књизи *Метафоре и алегорије*. Број и врста примера, и код једног и код другог истраживача, показују да се ради о озбиљним истраживањима преко којих се не може олако прећи. Тако се и из наведених Владикиних примера може релативно лако схватити куда смера његова херменеутика и његова семиологија.

3.

Део књижице посвећен симболима почиње поглављем, које смо делимично управо навели, а које се зове *Стварност и њени симболи*. Главна теза Владикина јесте да је свет у којем живимо пун знакова које треба ишчитати. Затим следе поглавља која се зову: *Земља, сунце и звезде као симболи*, *Познање истине*, *Минерали као симболи*, *Биљке као симболи*, *Животиње као симболи*, *Познање истине*, *Справе и направе као симболи*, *Радње, стања и занимања као симболи*. Свако од тих поглавља даје више примера који илуструју функционисање симбола. У поглављу *Минерали као симболи*, у 10 тачака, рецимо, Владика даје примере и комен-

таре појединих симбола. Један од најзначајнијих је камен као симбол Христа. „Символишући Христа камен уједно симболише и тврду веру у Христа“, каже Владика (103). „Они који зидају свој живот на Христу као постојаном камену назвати су у Јеванђељу мудрим, а они који зидају на песку лудим“ (103).

На сличан начин говори Владика и о злату. „Злато је символ истине“. „Злато се не мења, не обмањује...“. Али „Није злато узето за темељ него камен. Јер темељ мора бити чврст, а злато је меко. Вера је стављена у темељ нашег спасења“ (103).

У модерној семиологији се симболички знакови по правилу третирају као арбитрарни (произвољни), за разлику од иконицких и индексних знакова у којима је веза између ознаке и означеног мотивисана. Примерима које Владика наводи, а они су превасходно узети из *Библије*, таква се становишта доводе у питање. Из њих се види да симболи сунца, злата, камена или песка нису арбитрарни. Постоји разлог (мотив) због кога је сунце симбол Бога, камен симбол Христа и вере у Христа, песак симбол пропадљивости, а злато симбол истине. Сви ти симболи спадају у мотивисане знакове. Везу између симбола и онога што они симболишу, тј. између ознаке и означеног, релативно је лако установити. Ево како Владика открива ту мотивациону везу између означеног и ознаке, симболисаног и симбола:

1. Да би дрво могло расти, мора бити укорењено у земљу. И душа тако мора бити укорењена у царству духовном, небеском, јер је то њена земља, у којој се она корени и из које расте.

2. Да би дрво могло напредовати, мора бити напајано водом. И душа мора бити напајана благодаћу Духа светог да би била здрава и снажна. (...)

3. Да би дрво могло род доносити, мора имати светлости, топлоте и сунца. И душа тако мора бити обасјана и загрејана Богом, сунцем вечне правде. (...) (105)

Даље се у сличном смеру образлаже крин као „символ безбрижности“, маслина као „символ благодетног изабрања“, семе као „символ речи Божије“, чокот као „символ Христа, а лоза символ

следбеника Христових“, трава и цвеће као символ „пролазности телесног живота и спољашње славе људске“ итд.

У поглављу *Животиње као симболи*, на сличан начин се голуб представља као „символ Духа Светога“, „змија као символ сатане“, јагње као „символ Христа“, кокош и пилићи као символ Христа и правих следбеника Христових, а дивље звери као симболи великих страсти, итд.

Из поглавља *Справе и направе као симболи*, у којем се симболи те врсте представљају и кратко коментаришу у 21 тачки, довољно је навести само ових неколико примера, и то у скраћеном облику:

4. Клијет означава скривену унутрашњу одају у кући. Унутарња клијет у човеку јесте срце. (...)

5. Врата симболишу Христа, по Његовој сопственој речи: *Ја сам врата. Ко уђе кроза ме, спашиће се*".

6. И пут означава Христа. *Ја сам пут, истина и живот*, рекао је Он о себи. (111)

У 20 тачака, у поглављу *Радње, стања и занимања као симболи*, представљају се и коментаришу поједини симболи. Ево опет два карактеристична примера:

5. Земљорадник, сејач, вејач, зидар, ковач, столар, грнчар, и сваки занатлија, који прерађује неки груб и сиров материјал и од њега прави нешто лепо и корисно, симболише Христа Господа. (...)

6. Исто су тако симболи Христа и цар и судија и лекар и свештеник и учитељ и војвода и крманош и путовођ и трговац и домаћин куће и родитељ и женик. (114)

Пошто су сви примери симбола, које Владика наводи, узети из Библије и других светих списа, они спадају у репертоар проверених религиозних симбола. Између њих и онога што они симболишу, постоји јасна мотивациона веза. Откривајући ту везу Владика открива и сам логос симболизације, али и природу процеса кроз који се симболизација одвија. Задатак тумача спада у теолошку херменеутику. Та херменеутика, преко симбола, води ка откривању смисла који они претпостављају или сугерирају.

Владикина тумачења показују да мотивациона веза између ознаке и означеног, тј. симбола и симболисаног, није случајна и неприродна. Природа те везе се може најбоље објаснити помоћу теорије пресликавања поменутог његовог савременика Михаила Петровића (1868-1943), најпознатијег српског математичара. По тој теорији, пресликано и слика се међу собом разликују, али имају нешто заједничко, имају једно заједничко „језгро сличности“, које се може установити са одређеног становишта. Језгро сличности имају и посве различити феномени као што су: тврда вера и камен, нестабилност и песак, пастир и Христ, Христ и пут истине итд. На основу постојања тога језгра сличности објекти се међусобно, са одређеног становишта, могу и замењивати. Систем пренесених значења, које тумачи Владика Николај, потврђује и илуструје Аласову теорију. Али тај систем пренесених значења илуструје и теоријски став Владике Николаја да иза овога природног света постоји један други свет до кога тумачењем и откривањем треба допрети. Репертоар симбола на које Владика указује ипак је ограничен. Али он се, у његовом излагању представио као разноврстан и систематизован. То је истовремено потврда чињенице да је тај систематизовани скуп симбола устаљен у религиозној комуникацији. Отуда се о тим симболима не може говорити само као о појединачним примерима, већ као о примерима једног Симболичног поретка. Тај тако устројени симболички поредак (израз Жака Лакана), представља кључ за разумевање и других ненаведених симбола, али и других знакова преко којих се могу откривати тајне света у којем живимо. Он је, пре свега, устројен у главној хришћанској религиозној књизи, у *Библији*. *Библија*, зато, представља и главну матрицу симболичког поретка, кључ за читање природе, односно укупног Божјег света, за разумевање бића.

4.

На сличан начин на који је представио симболе у посебним поглављима, представио је Владика и сигнале. Постоји, међутим, и јасна разлика у пореклу примера. Примере за симболе Владика

је узимао из религиозне литературе, а примере за сигнале углавном из живота. Део књиге посвећен сигналимa садржи следећа поглавља: *Снови као сигнали, Догађаји као сигнали, Мисли и осећања као сигнали, Обична бивања и стања као сигнали, Познање истине, Природне појаве и страхоте као сигнали, Човек човеку као сигнал, Рат, глад и помор као сигнали, Сигнали краја света.*

Лаичке семиологије нису много богате примерима за сигнале. Најобичнији пример који наводе јесте дим као сигнал ватре, или траг на снегу као знак животиње која је преко њега прешла. Сигнали које Владика наводи не само што су бројни и разноврсни; они су и систематизовани. Као и у поглављу посвећеном симболима, они су превасходно везани за *Библију* и свете списе. Али постоји и једна Владикина књига која само доноси примере. То је *Емануил*. Сви примери које она пружа илуструју став да се воља или истина Божја објављује кроз разне знакове сигналне природе. У *Симболима и сигналимa*, а тако и у *Емануилу*, на пример, наводе се бројни примери снова у којима су појединци упозоравани да нешто ураде или да не ураде. И Владика наводи понашање риба пред земљотресе и других животиња пред несреће као познате сигнале. Наводи и примере суше, глади, ратова, као сигнале о моралном и духовном стању међу људима који се могу чути и међу лаицима. Али он не стаје ни на таквим примерима ни на таквим тумачењима. Ево како почиње поглавље *Обична бивања и стања као сигнали*:

1. Оно што се назива обичним и природним бивањем или стањем, и то је у самој ствари сигнал. Кад сунце сија и звезде стројно путују својим путевима кроз васиону; кад су врућине у своје време, а снегови и кише опет у своје; кад се деца у браку рађају, расту и напредују; кад посејана поља плод доносе; кад се домаћа стока множи и обиље се смеши на људе са свих страна; кад мир царује место рата и здравље место болести - све су то сигнали благовољења и благослова Божјег. (123)

Материјалистичка (рецимо марксистичка) филозофија, свет у којем јесмо дели на његову материјалну основу и на духовну

надградњу. У тој подели духовни свет је нешто секундарно, нешто што долази после.

Код Владике Николаја ствари су другачије постављене. Материјални свет се узима као скуп знакова преко којих се може комуницирати са светом трансценденције. Оно тамо, трансценденција, је прави извор смисла. Такав начин сагледавања двојства света има филозофски прамодел у Платоновој концепцији о два света, о свету истине и свету привида. Свет који има у виду Владика Николај је такође двострук. Али он акценте ставља на друго: на духовни свет из кога зрачи смисао, и на материјални свет преко којег се тај смисао очитује. Духовни свет је извор знаковности; свет у којем живимо јесте свет знакова преко којег се оглашава извориште свеукупног живљења.

Све што постоји и што бива, по Владики, може се схватити као знак, тј. као Божји сигнал. А да све у Божјем свету треба тумачити као сигнал, односно као Божји знак, Владика има доказ у *Библији*. Овако почиње први став поглавља *Природне појаве и страхоте као сигнали*.

1. На првој страни Светог писма пише, како Створитељ створи светлила на своду небеском, да буду знаци. Спољашњи смисао овога јесте, да буду знаци временима и данима и годинама, како и пише. Унутарњи смисао пак јесте, да буду духовно морални знаци разумним људима. Другим речима, да буду сигнали Божјим људима, сигнали Божјег благовољења или гнева, опомене и предсказања. (125)

И теолог и верник су тумачи тих знакова, одгонетачи истинитог смисла и истинитих порука које долазе из трансценденције. Иако је тај свет знакова најчешће невербалне природе, ипак се васколики Божји свет може схватити као књига. Он је "књига" онима који у тај знаковни свет верују, односно који му прилазе као знаковном свету, и теже да преко знакова допру до правог смисла. Знакови те књиге се могу ишчитати на разне начине, са разних становишта. И хришћанство нуди своју херменеутику. Мало је рећи да је за Владика та херменеутика најплодоноснија; она је једина исправна. У поглављу које има карактеристичан назив:

Познање истине (јер је то главни циљ хришћанске херменеутике), он вели:

Хришћанство је осмислило, ословесило све. Зато се и јавило Слово Божје у телу. Јер не може се рећи, да само нешто има свога смисла, а остало не. Него кад већ има смисла уопште, мора га бити у свему: у људима, у стварима, у догађајима, у мислима, у речима, у односима, у појавама, у покретима, у сновима - речју у свему, било смисла угодног нама или неугодног, но тек смисла. Отуда је Хришћанство једино словесно и смислено објашњење твари и живота. (125)

Семантика је део семилогије која се бави проблемима значења, односно односом ознака-означено. До значења знака се долази кад се декодира или протумачи, односно осветли оно означено. У томе напору понекад се истичу и разлике између значења и смисла. Разлике између израза значење и израза смисао увек некако остају нејасне, иако се понекад на њима инсистира. Ни Владика Николај, у свом излагању, не прави јасну разлику између значења и смисла. Али он даје довољно материјала да се та разлика осети. Узнемирење риба може да буде знак (има значење) наступајућег земљотреса; дим има значење (знак је) пожара. Кад херменеутичар хоће да оде даље, па се пита какав је смисао земљотреса, или какав је смисао пожара, и у томе види Божји сигнал упућен човеку, онда више немамо посла са значењем, већ имамо посла са смислом. Смисао је, према томе, посебан степен значења: значење везано за само извориште смисла свега постојања, дакле за Бога.

5.

У Владикиној књизи *Симболи и сигнали* не употребљавају се изрази семантика и семиологија (односно семиотика). То се може узети и као знак да њен аутор није био обавештен о радовима из области које ти изрази означавају, и истовремено да није имао амбиције да улази у сложене проблеме које оне садрже. Па ипак, ма како непретенциозно, Владикина књижица отворила је питање

знаковне природе света у којем живимо, потребе да тај свет сагледавамо не само као свет материјалних чињеница, већ као знаковни свет.

Владикина семиологија је, по оријентацији, различита од латинске семиологије какве су Персова, де Сосирова или Бартова. Јер је сва усмерена ка тумачењу Божјих знакова. Она се наслања на хришћанску, поготово на византинску семиологију, која нам је у великој мери остала непозната. А та семиологија је, изгледа, у даље већој мери развила смисао за невербалне знакове, за невербалну комуникацију, односно за комуникацију пренесеним значењима. Циљ те семиологије био је да објасни природу посредног означавања или природу интуитивног откривања. Примерима, тумачењима, страсни истраживач и мислилац,

Владика Николај, дао је аутентичан допринос семиологији; код нас је, бар према садашњим сазнањима, први релевантни истраживач у тој области.

6.

Сигнали и симболи, књижица коју је Владика Николај објавио пред други светски рат, садашњем његовом читаоцу у отаџбини, постала је доступна тек у *Делима владике Николаја* у десет књига коју је ваљевски Глас цркве објавио 1996. поводом 40-годишњице његове смрти.

И пре овога издања домаћи читалац је знао да је Владика Николај, уз оца Јустина Поповића, највећи српски теолошки писац. После овога издања, међутим, лакше се може схватити да се српска теолошка мисао у једном тренутку била уздигла веома високо, толико високо да се и у тој области пред светом можемо поносити. Владика Николај јесте био превасходно теолошки мислилац, и из свог религиозног средишта промишљао је о свему, о Богу и о свету у којем живимо, па и о знаковима са којима се суочавамо. Он је био велики херменеутичар нашег света са религиозног становишта. Његова књижица *Сигнали и симболи*, мада није писана са великим амбицијама, кључна је за разумевање Владикине

мисли, без обзира на област у коју је он залазио. Он који је негирао најдубљи смисао филозофије (самим тим што се до истине путем филозофије не може доћи) и сам је залазио у област филозофије. Његове идеје о свечовеку и богочовеку могу се сматрати као специфични одговор на питања о аутентичности и смрти, којима су се бавили филозофи двадесетог века, а међу њима и егзистенцијалисти и марксисти. Ни атеисти не би требало с игноранцијом да се односе према његовом виђењу уређења државе које је изнео у списима *Теодул* и *Српски теодул*. А посебно је за социолошку мисао значајан његов спис који се зове *Средњи систем*, у којем се пут за уређење друштвених односа тражи између социјализма и капитализма, у средњем путу а он се налази у српској вековној традицији. У Владикиним списима има много размишљања о Српству и Словенству и тумачења Божјих знакова да се и српски и укупан словенски народ спасу. Тим размишљањима, иако из другог времена, треба се често враћати и изучавати их.

Једна књижица, која се зове *Индијска писма*, показује да се Владика бавио и индологијом, дакле дисциплином која је и са латинском семиологијом у ближој вези; она представља неопходну карику између Митриновића, Павла Јевтића и савремене ауторке Олге Луковић Пјановић која је поново указала на везе Срба и Индуса, српског и санскртског.

Генерације и генерације стручњака за српску књижевност школоване су без стеченог сазнања да Срби у Владики Николају имају једног од својих најбољих писаца. Владика Николај, сигурно није релевантан песник, по песмама које су писане у облику стихова, а којих има више него у Настасијевића. Али је он велики песник по *Молитвама на језеру* и *Новим молитвама на језеру*.

То су песме у прози једног истински религиозног човека и једног надахнутог тумача Божјих порука који у молитвеном тону изражава религиозно и естетско осећање као у псалмима. И Настасијевић и Десанка Максимовић у њему имају претходника који их повезује са старом српском литературом.

Још више него по песмама у прози Владика Николај је без премца као беседник. Беседништво је у наше време заиста један мање значајан део литературе. Али није тако било увек. На пита-

ње: ко је највећи прозни писац античког света, даван је недвосмислени одговор да је то био Цицерон. У новом веку највећи прозни писци су друге врсте, тј. приповедачи, као што су Сервантес, Толстој, Томас Ман, Андрић. Некадашња беседничка литература, међутим, нашла је правог прозног наследника у есеју.

Есеј се рађа са цивилизацијом књиге, са Монтењем. За разлику од беседе која је писана да би била слушана, есеј је писан да би био читан. Кад читате Дучићеве есеје у књизи *Благо цара Радована*, видите да сваки есеј почиње речцом *О: О Срећи, О Љубави, О жени, О Пријатељству, О Младости и Старости, О Песнику, О Херојима, О Пророцима*. Садржаји страница и страница Владикиних књига такође почињу речцом *О*: он је имао потребу о много чему да каже, и умео је да говори на беседнички, односно есејистички начин.

Делујући као црквени човек, као патриота (за време оба светска рата) у земљи и у иностранству, и као јавни радник, он је написао мноштво беседа. Најпознатије су *Беседе под гором* и *Нове беседе под гором*. А можда су најречитије оне које је говорио за време првог светског рата, у Енглеској и Америци, убеђујући савезнике да треба да помогну Србима.

Срби имају доста великих писаца, писаца европског формата. Дучић је за Исидору, рецимо, писао да се у целој Европи могу наћи две или три жене такве културе. Нешто слично би се могло рећи и за самог Дучића. Ниједна европска литература не би се постидела Станислава Винавера, такође блиставог есејисте, или Слободана Јовановића, историчара, књижевника и стилисте. Али ниједан од тих наших писаца ипак није понео епитет *златоуст*. Тај епитет нису чак понели ни Андрић ни Црњански. Епитет златоусту до сада је код нас озбиљно стављан само уз име Владике Николаја. Владика Николај је, више него иједан други српски писац (сем Његоша), налазио врело инспирације у самом Богу, и у свом сталном настојању да буде тумач Божјих знакова, Божјих хтења и заповеди. Његово надахнуће је отуда могло да буде и дубље, а његова потреба да тумачи и да говори постојанија. Сада, кад су идеолошке ограде скинуте, Владику Николаја и као уметника речи и као мислиоца треба ставити међу оне најбоље и нај-

духовније који су се служили нашим језиком и који су на том језику саопштавали своје истине и открића.

ПЕРО СЛИЈЕПЧЕВИЋ

У нашој науци о књижевности Перо Слијепчевић требало би да остане најзначајнији германист. Немачку књижевност и језик предавао је скоро тридесет година: најпре на Филозофском факултету у Скопљу (1927-1941), затим у Београду (1945-1958). Сем докторске дисертације *Будизам у немачкој књижевности (Budhismus in der deutschen Literatur)* штампане 1920. у Бечу и непреведене, објавио је из те области више значајних радова (*Гетеов значај*, *Гетеов живот у делима*, *Гете о Краљевићу Марку*, *Шилер у Југославији*, *Патос у немачкој књижевности*, *Погледи Томаса Мана*). Стручњаци тим радовима дају истакнуто место у развоју наше германистике. Њихов број није велики: сви да се сакупе стали би у једну дебелу књигу. Истовремено са германистиком, Слијепчевић се бавио и домаћим темама и писцима (Шантићем, Дучићем, Ракићем, највише Његошем); радови из те области су можда бројнији и значајнији. Та два паралелна тока његовог рада, који се често преплићу, стручњаци називају германо-славистицом.

Перо Слијепчевић је, међутим, професор универзитета постао релативно касно, у својој 39-години. Претходних двадесетак година његове биографије богатији су политичким и културним акцијама и мисијама него литерарним делима: откако је као мостарски гимназијалац пришао покрету Млада Востна до одласка на факултет, бавио се претежно јавним радом. Учествовао је у балканским ратовима као добровољац у црногорској војсци; био је један од идеолога Југословенске уједињене омладине (у оно време кад се још говорило: „ако до уједињења уопште дође“), касније је постао секретар Југословенског одбора у Паризу. Неколико његових текстова о Младој Востни, њеном идеологу Владимиру Гађиновићу и о уједињењу, објављених између два светска рата, сматрају

се драгоценим историјским сведочанствима непосредног учесника у догађајима. После Првог светског рата вратио се поново на своју стару, предратну дужност: на место секретара сарајевског друштва Просвета. И као што је дотле с младобосанским идеализмом радио на ослобођењу и уједињењу, радио је отада с исто толико преданости на анимирању културног живота и на просвећивању народа. Најзначајнији радови из тог периода нису из његове струке, већ из андрагогије (*О савременом васпитању народа, Улога жене у нашој култури*): стручњаци и тим радовима дају високо место у развоју наше педагошке науке. Књижевношћу (поезијом и критиком) бавио се и у то време, али узгредно, колико су му прилике и пречи послови дозвољавали. Неколико његових критика налази се у Палавестриној антологији *Књижевност Младе Босне*. Није, изгледа, био даровитији од својих књижевних и политичких другова, младобосанаца. Али је имао срећу, као мало ко од њих, да преживи: после Ива Андрића он је у нашој књижевности постао свакако најоствареније име тог даровитог и трагичног нараштаја.

У време своје јавне активности Слијепчевић је као личност, као научник и уметник, сазревао. Путовао је по пословима националним и политичким као никад касније: у неколико европских земаља, а 1917. са Владимиром Гафиновићем чак и у САД; сретао се с разним људима и с разним идејама и свуда учио и деловао: његови публицистички текстови из тог доба објављивани су у разним крајевима света: у Паризу, Њујорку, Женеви, код нас. Перо Слијепчевић је „ако ико“ у годинама око Првог светског рата драму своје нације и драму стварања југословенске државе доживео као своју властиту. Ни за његов књижевни и научни рад те године нису биле сасвим изгубљене. Израстао је из тог доба као „потпун човек“: могао је суверено да мисли и о пословима националним и политичким, и о проблемима андрагошким, филозофским и уметничким. Мало се наших људи истовремено распињало на толико различитих поља; али је мало наших људи и доспело до такве ширине у погледима. Он је знао и стране језике, и стране народе, и њихове културе, али непосредно и активно: у страном свету се тако рећи и формирао. Маргерита Арнаутовић је свој текст о Сли-

Јепчевићу назвала *У германисту романист* хотећи тиме да каже да се скоро исто тако добро сналазио и у француској књижевности као и у немачкој; на сличан начин би се, можда, могао окарактерисати и као зналац других књижевности и разних области уметничког стварања. Његов текст *Тражење народне драме и да-нашња Немачка* (1935) је цела једна мала студија о масовном и политичком театру; тако шио и поуздано заснованих текстова о савременим позоришним проблемима мало је код нас, у међуратним временима поготово. Његов есеј *Старе српске задужбине* спада још увек међу међу најстудиозније и најнадахнутије писане огледе о нашој средњовековној уметности; један је од првих великих прилога који су утемељили савремени однос према том делу нашег културног наслеђа. Српска народна књижевност није, такође, била његова ужа специјалност; па ипак су три његова рада: *Прилози народној епизи*, *Гете о Краљевићу Марку* и *Анегдота као уметничко дело* у науци о нашој народној књижевности незаобилазна; представљају обављене послове. Слијепчевић је у свом зрелом периоду, који се временски поклапа са његовим радом на универзитету, испољавао и ретку ерудицију и редак есејистички дар; његови текстови из тог периода су наука и есеј истовремено: с једне стране решавани проблеми, с друге стране ретка стилска и литерарна уобличења. Без њих би наша „литература о уметности“ била лишена неколиких врхунских прилога.

Слијепчевић, међутим, своје радове из уметности није сабрао у књиге. Пре рата изашла јесам једна танка књига *Огледа* (1934), са свега три есеја: о Шантићу, Дучићу и старим задужбинама. После рата опет само једна, и она танка: *Сабрани огледи I* (1956). Поред три есеја из претходне књиге, штампана су у њој још само два: о Његошу као уметнику и о Милану Ракићу. Сви остали његови текстови остали су растурени по разноврсним часописима, алманасима, зборницима, до којих се тешко долази, и по којима читалачка публика не трага. Слијепчевића је после рата мало ко потпуније читао и упознао; зато је ваљда у нашој широј књижевној јавности остао и недовољно познат и недовољно цењен. У прво издање „Српске књижевности у сто књига“ ушао је, поред Тихомира Остојића, Павла Поповића, Милана Грола и

Бранка Лазаревића у заједничку књигу *Књижевни критичари и историчари II* (1963) само са једним текстом – *Неколико мисли о Његошу као уметнику*. Та књига се појавила у тренутку за њега најнеповољнијем: био је још жив, али остарео, болестан, и већ годинама одсутан из књижевног живота. Тек његова смрт (1964) учинила је нешто да се отргне од полузаборава. Некролози који су тада објављивани, куртоазни и провизорни као обично, подсетили су ипак да није отишао само човек једне књиге, већ и једна значајна личност наше културне историје, есејист и научник у нашим условима првог реда. Мидхат Бегић, који је и раније у два маха писао о њему, објавио је тада, уместо некролога, запажени текст *Стилски захват Пера Слијепчевића*; доказивао је у њему да је неколико Слијепчевићевих радова „незаобилазно и у најстрожој антологији есеја у српској књижевности“. Једна свеска *Анала Филолошког факултета* у Београду била је затим (1966) посвећена Слијепчевићу; прилози Фехима Барјактаревеића, Војислава Ђурића, Вука Павићевића, Тихомира Продановића, Мирка Кривокапића, Маргерите Арнаутовић и Миљана Мојашевића, објављени у њој, указивали су, сваки из свог тематског аспекта, и на разноврсност његових активности и на поливалентност његовог дела. Из библиографије Слијепчевићевих радова, коју је годину дана раније објавио Јован Јовановић, прештампане у истом броју *Анала*, могло се видети да је он током своје педесетогодишње активности урадио (написао и превео с неколико језика) више него што се и могло претпоставити. Она прва и једина до сада издата књига *Сабраних огледа* могла би да репрезентује тек само део његовог рада.

У овом веку ми смо имали критичаре који су се бавили изразито домаћим уметничким појавама и пробелмима (Глигорић, Богдановић) и ерудите преокупиране поглавито страним темама (Аница Давић-Ребац). Чак су и код Исидоре Секулић домаће и стране теме најчешће одељене као два света: кад читамо о Гетеу и Валерију, не видимо ни нас ни нашу културу, кад читамо о Лази Костићу не знамо где бисмо га у европским координатама сместили. Перо Слијепчевић успоставио је потпунији склад између домаћих и страних тема, што значи између домаћих и светских ви-

дика, домаће и европске културе. Светска и домаћа култура осећају се из његових текстова као уређене целине између којих постоји врло одређен однос: полазећи од једне културе захватамо у другу и обратно. Ако није имао више ерудиције и уметничког нерва, имао је више система. Свеколика његова интересовања била су подвргнута једном тежишту: као нација, у Европи и свету – где смо; као култура – шта имамо и на чему можемо да градимо. Пише он, на пример, о погледима Томаса Мана и ниједном речи не помиње ни нашу нацију и нашу културу. Али од свих његових есеја тај је некако „најличнији“: оно што из богатог Мановог дела издваја и посматра нису романи и новеле него његове идеје, а међу њима управо оне које се највише односе на проблем немства и немачке културе: као да је Слијепчевић у коментару тих Манових идеја хтео да провери сопствене о својој нацији и њеној култури; поређења нису изречена, али се намећу. Исидора Секулић, то су критичари приметили, није волела да упоређује и вреднује; Перо Слијепчевић је то чинио најчешће, такорећи програмски. „Ко хоће да оцењује вредности, ваља прво да се уживи у дела и да се пита шта је уметник у њима осећао и хтео да израз; друго, ваља да упоређује, јер без упоређења нема објективне оцене.“ То, наравно, није нова мисао; Слијепчевић ју је само уздигао до свог методског постулата. Године 1920, на пример, писао је о Шантићу, поводом његове педесетогодишњице. Текст је испао патетично свечарски: има у њему разумевања и љубави за песника, али нема контекста у коме би се он осветлио и потпуније тумачио. Није лако ни објашњавати Шантића ни судити о њему: тај „последњи витез наше романтике“ стварао је у време кад су се у европским књижевностима већ јављали експресионисти и футуристи, а био је духом и менталитетом човек патријархалног света и патријархалне културе. Проблем и јесте у томе што је он по песничком сензибилитету архаичан, архаичнији чак и од Хајнеа кога је преводио (Хајне и наивност то је контраст; Шантић је наивност сушта“), а с друге стране, осећа се то, као песник је аутентичан и укоревен у наше тло. Да би се потпуније објаснио, требало је пре свега сталним поредбама успоставити неки ред у испречетаном и дисконтинуираном развоју наше културе. Слијепчевићев есеј-студија о

Шантићу у коначној верзији и јесте значајан не само као један од најпотпунијих есејистичких осветљења које о нашим писцима уопште имамо, већ и као пример историјског погледа у нашу и европску културу: само у том једном есеју називу се оне као целине с природним токовима развоја.

Метод упоређивања применио је Слијепчевић најдоследније у студији *Шилер у Југославији*, после дисертације најдужем свом тексту. Да би објаснио природу развоја наше литературе у првој половини 19. века, разматрао је у њој систематично и разложно како су наши народи примали не само Шилера, већ и Клопштока, Виланда, Хердера, Гетеа. Претерује се, каже он, у тврдњама да код српских преводилаца деветнаестог века није било никаквог система. Некаква логика у том превођењу ипак је морала постојати: није случајно што је вођ нашег просветитељства Јован Хаџић преводио *Емилију Галоти*, главно дело главног немачког просветитеља Лесинга; и није случајно што је Виланд тако ретко код нас био популаран; његов сладуњаво васпитачки тон (поучити, али лаком забавом) одговарао је укусу наше ондашње публике; као што, уосталом, није случајно да је Шилер, који „тражи бујну пуноћу живота“, морао тако дуго чекати, а Гете чекати још дуже, да буде превођен. „У књижевности једног народа, као постепеном књижевном доживљавању, каже Слијепчевић, постоје извесни психолошки ступњеви, ма како да су поремећени и компликовани индивидуалним изузецима. Нарочито развој укуса има неку своју логику, свој ред, свој углед кога се ни страни утицаји не примају потпуно пасивно.“ Кроз какве је психолошке ступњеве укус наших људи у првој половини прошлог века морао да прође, Слијепчевић је пратио опширно и документовано. На примеру љубавне поезије та ступњевитост у развоју укуса и сензibilitетa изгледала је код нас овако: „Љубав се славила најпре домовинска, па пријатељска, па тек онда љубавничка (и она дабогме недужна): „Пастирски заљубљени Мушицки, 1803. – онда још Лука, па серафимски Витковић, па домаћински заљубљени Васа Живковић; а тек Бранко је загрејан 'враголански' и ласцивно“. Психолошки развојни ступњеви кроз које је морала да прође наша литература, у ширем теоријском концепту, подударују се са развојним ступ-

њевима у немаћкој литератури, само отприлике за педесетак година закашњења. Због тога метод простог упоређивања прераста у метод „генетичких аналогја“: тежи се ка поредбама које извиру из саме природе онога што се пореди. „Постепено се еманципујући из *практичне* дидактике, тај укус је ишао у дидактику учену, затим је захватао у област емоције, још увек са васпитним циљевима: док се није најзад узвио до схватања уметности као естетичког и личног доживљаја.“ Тек је дакле нараштај који се код нас рађао иза 1820 (Бранко, Змај), могао да преводи Шилера, јер је тек он стигао до схватања уметности „као естетичког и личног доживљаја“ и био сазрео да изрази „бујну пуноћу живота“.

Мада је Слијепчевић и даље пратио пријем немачких писаца код нас, са тим (романтичарским) нараштајем престао је практично да утврђује генетичке аналогје између немачке и наше литературе. Разлог томе може да буде двострук: прво, што се већ после тог нараштаја наша литература ослобађа непосредног немачког утицаја и окреће претежно другим литературама (руској, енглеској, француској); друго, што је тај нараштај, посредством Вука Карацића, открио једну битно нову претпоставку за развој наше књижевности која ће је од немачких утицаја још више удаљити. „У нас као и тамо нови покрет позивао се на народну поезију против учене. Само што је наше наследство народне поезије било тако огромно да нам је она сама била довољна за оснивање новог стила, док су се Немци морали лаћати већма других, естетско-филозофских момената“. Не каже Слијепчевић да то наше „огромно наследство“ није било само плодотворно и и благотворно; оно што се на нашој народној поезији могло развијати било је у великој мери лишено „естетско-филозофских момената“, који су, зна се, својствени само великим литературама. Није то избегавање, него тражење одговора. Из студије о Шилеру јасно се види да смо тек након једног века били „сазрели“ да потпуније примимо Гетеа. Није у питању само културни ниво и зрелост укуса, већ и нешто друго, „У основи наше уметности (као и руске) јачи је 'етос' него 'ерос', и наше инспирације иду одоздо, из демоса, а не из књига. То се видело по народној песми, Вуку, Његошу, Мештровићу. Ту се наш и Гетеов пут разилазе у самом начелу“, каже он у есеју *Ге-*

теов живот у делима. А шта је то што биће наше културе дели од других култура показао је најплстичније у тексту *Гете о Краљевићу Марку*. Тај есеј пружа поглед на сва света: у нашу народну поезију и у Гетеа, а преко Гетеа у европску класику. Аполонијски Гете није ни разумевао ни волео Марка, јер је у лектури из европске културне традиције навикао на другачије јунаке, заправо на другачији идеал јунака. „Маркова величина“ каже Слијепчевић, „и јесте у томе да није сведен сав на једну аристотеловску формулу. Из њега не пева један идеал, као из Милоша, Ахила, Сиде, него онај живот људски који је исто толико луд као и разуман“. И Марко и наша народна поезија уобличавани су на „историским и расним премисама“ нашег демоса, „заробљена а неукроћена“; тај демос и његово стваралаштво одредили су, у основи, судбину развија наше уметности. Разуме се да наше друштво не даје материјала за драму Расинову, или роман Анатола Франса, или за Фауста, или за кнеза Мишкина. Али сваки материјал тражи и свој стил и свој род и тај треба налазити.“ А који је наш „материјал“? Тим проблемом бавио се у добром делу својих текстова, највише у есеју *Неколико мисли о Његошу као уметнику*. Иако је *Горски вијенац* написан у презрелом добу европског романтизма, он није драма у класичном смислу, поготово не драма романтичарска: главни јунак у њему није појединац, него „велика анонимна маса, народ као народ“. „*Горски вијенац*, каже Слијепчевић, постао је драмски не тиме што је узео неки драматичан епизод из песмарице да га обради, него тиме што је целу песмарицу сажео, динамизирао до крајних напетости – до драматичности.“ Због тога он може да представља само један посебан облик драме; Слијепчевић је назива *епском* или *народном драмом*; њен спољни облик облик израстао је на органској природи „материјала“ који је ондашње наше друштво нашем песнику једино могло да да. За европске појмове и за европску традицију тај материјал је чак и одвише архаичан; Његош је искористио један домаћи обичај, певање у колу, коло само; преко њега је и извео народ на позорницу, а тиме „везао високу драму за живи народни мит, двадест три столећа после Софокла“; и ето, са највећим делом целе наше књижевности, насталим у деветнаестом веку, „ми се у неку руку враћамо на

време пре Есхила“. Да би показао снагу и величину Његошеву, Слијепчевић га не чини савременијим и модернијим него што јесте, него напротив настоји да покаже колико његов „облик одговара оној такозваној „унутрашњој форми“ која хоће да се оваплоти па тражи облик који одговара тој унутрашњој физиономији“. Шта чини „унутрашњу физиономију“ наше литературе? Оно „огромно наследство“, без сумње наша најтемељнија уметничка традиција. Са њом увек морамо да рачунамо: без ње се не може, а са њом је одвише тешко: и сензибилитеом и изразом вуче у несавременост. „Кад се Његош јавио“, наводи Слијепчевић, „постављен је био у нашој јавности овај проблем: како упутити нашу младу књижевност: да ли за готовим обрасцима просвећене Европе, како су мислили наши класицисти, или за умотворинама народним, како је тражио Вук“. А нешто касније додаје, решава проблем: „Његошев случај није значио један књижевни успех, него и један принципијелан одговор на оно велико питање... Ни понављање фолклора, ни књишка ученост, него нешто треће: народне вредности уздигнуте личним замахом и преточене до нових синтеза.“ Дилема коју је на почетку наше новије литературе имао да решава Његош, дилема је, у ствари, сваког писца, сваког уметника: да би се засновало уметничко дело услов је да се постигне склад између унутрашње (органске) форме самог „материјала“ и спољне форме (стила или жанра). За нашу уметност та дилема је утолико оштрија уколико су садржаји („материјали“) архаичнији а распон између њих и савременијих уметничких форми већи. Прави циљ наше уметности зато и не може да буде само „достизање Европе“, већ постизање органског израза: ни једноставно преузимање страних форми, ни остајање код рудиментарних садржаја, већ њихово претакање личним замахом до нових синтеза. Идеја о органској („унутрашњој“) форми није нова. Срећемо је код енглеских романтичара (Колриџ); она представља и једну од темељних идеја англоамеричке нове критике; судећи по Слијепчевићевим формулацијама он је отуд, бар непосредно, није преузео. Начин на који се њом служио у својим есејима, уверава, међутим, да је она битни елеменат његовог концепта уметности и његовог

метода. Ни код којег нашег старијег критичара не срећемо се у толикој мери са елементима иманентне критике.

Једно од најтежих питања, које је из наше културне историје решавао, јесте „питање оригиналности“ српске средњовековне градитељске и ликовне уметности. Да та наша уметност представља један од три врхунска домета византинског периода (први је у шестом, други у десетом веку) знало се, углавном, и пре њега. Али се, такође, зна да наше цркве и манастире у средњем веку ни су градили и живописали само наши мајстори, него и Грци и Латини и да су прави уметнички подстицаји долазили са стране. Каже Слијепчевић: „Од 'византинског' као заједничког, специјално од *престоничког* византинског стила, разликују се данас поједине националне школе: грчка, коптиска, јерменска, руска, бугарска, српска“. Све те школе имају дакле нешто заједничко (византински стил) и нешто посебно (национални стил). Које су онда одлике српске националне школе? Д би дошао до тог одговора, Слијепчевић користи и једну обимну научну литературу (француског византолога Мијеа, пре свих) и своја лична истраживања: пореди наше цркве и фреске са свим околним школама, али много специфичних и нових елемената у њима не види: скоро све елементе срећемо још раније у источним православним земљама или на западу, у Италији. Стара српска уметност може да буде само „еклектичка“, „помало натруњена одасвуд“, „у самом свом принципу источно-западна“. Ако је по нечему значајна и специфична онда није по појединим елементима, него по самим делима: бирајући елементе одасвуд она их је другачије организовала и доводила до нових синтеза. Није због тога та уметност ни копија ни прости наставак грчко-византинске нити икоје друге: у самом чину преображаја, трансформисања преузетих елемената, она је одразила дух наших ондашњих људи и нашег поднебља; ма кога био порекла, мајстор је у нашој земљи излазио у сусрет укусу публике и њеног ктитора. Та уметност је и дала тако високе домете што је успевала да успостави склад између спољних (преузетих) форми и оне унутрашње форме које је наметао дух људи нашег света. „Заслуга Србије лежи у томе да је умела гледати на све стране, и

слободније комбиновати; и да је није, онако младу, заблештао сјај престонице целог света.“

Постоји уверење, не без разлога, да је Перо Слијепчевић у нашој књижевности позитивиста. У његовим текстовима има увек довољно података биографских и културно-историјских; он говори често и о утицајним сферама у којима се писац развијао, шта је и колико новог донео, колико његово дело представља личну транспозицију споља условљених елемената. Поготово кад пише о домаћим писцима сва три главна елемента теновске естетике (раса, време, средина) видно су присутна; „раса“ је, штавише, један од његових најчешће употребљаваних појмова. Он се формирао у време кад је позитивистички метод у европској науци о књижевности био доминантан; етнографска испитивања Јована Цвијића, с друге стране, још више су га могла учврстити у убеђењима о расним предусловима сваке културе, наше поготово. Значи ли то ипак да је био асамо позитивиста? Миљан Мојашевић, на пример, у тексту *Перо Слијепчевић, историчар и професор књижевности* изричито тврди, и опет са доста разлога, да је Слијепчевићев метод духовно-историјски: у годинама кад је објавио највећи број својих значајних радова (1927-1938) тај метод је доминирао у немачкој науци о књижевности. Бавећи се писцима и литерарним проблемима, Слијепчевић се, заиста, бавио истовремено и општим и посебним идејама времена и средине: идејама етичким и религиозним, проблемима смрти, судбине и љубави, - дакле оним што је за духовно-историјски метод карактеристично. Али то још увек не значи да је његов метод превасходно духовно-историјски: иза Слијепчевићевих схватања стоје искуства многих школа и култура, али не стоје одређене доктрине. Он је, у ствари, еkleктик, „натруњен одасвуд“, више спреман да разним путевима трага за истином, него да остане веран било каквој теоријској концепцији. У есеју о Дучићу, на пример, суочивши се са модерном литературом у чистом смислу, кад реч губи денотатум и означава саму себе. његове исходишне идеје најмање су позитивистичке и духовно-историјске. За неке од тих идеја рекли бисмо да су феноменолошког, за друге да су семантичког порекла. У есеју *Одраз живота у „Лучи Микроkozма“*, то је Вуко Павићевић приметио,

Слијерпчевић тумачење Његошевог пева заснива на теорији одраза: слика неба у пеку је одраз живота и прилика Владичиних на земљи. Шта то значи? Да и Слијерпчевић није имао метода, да се из текста у текст служио другим методом или са више њих упоредо? Његови најзначајнији текстови о домаћим темама били су објављивани у више верзија: свака нова је била богатија новим идејама и осветљенима, свестраније заснована и чвршћа у структури. Савладавањем проблема, он је усавршавао и начине прилажења и осветљавања; методолошке претпоставке, које су проистицале из појединих доктрина, губиле су се, а сам метод постајао синтетичан и поливалентан. Један од његових најчешћих појмова јесте *трансформација, моделовање*: „уметничку физиономију једног песника или сликара неће дати онај који укаже на све изворе инспирације, него онај ко, познавајући донекле те узворе, укаже како их је транспонувао у свом делу, шта је он, комбинујући их, осећао и хтео да изрази“. Пре *Луче* и *Горског Вијенца* Његош је испевао много стихова, али је „стварност у њима остала стварност, непреточена у поезију“; они су делимично тек као грађа, дакле трансформисани, ушли у два његова каснија велика дела. Том услову за заснивање уметничког дела – трансформацији „сирових факата“ – тежио је Слијерпчевић и у својим есејима: чинио је да и они постану синтезе идеја и осветљења, голих факата и „неке више духовности“. Због тога, пре него као позитивистички и духовно-историјски, његов метод може да се означи као дијалектички: у самом његовом поступку изразито има и свестраности, и поређења, анализе и синтеза, апстраховања и уопштавања, страмљења кса сагледавању тоталности уметничких појава. Говори он о нашим средњовековним црквама па каже: „Грачаница је (споља) педма хеленске еуритмије, апсолутног склада; али толико ведра, насмејана, чак и гиздава, да би и у византинској Грчкој била необична. Ретко је наћи у другим земљама такво уједињење мира и живота“. У самом том детаљу садржај је цео концепт његовог есеја: детаљ је илустрација целине и целина сама: у њему је аналитички разложено оно што ту нашу цркву (и целу средњовековну архитектуру) чини византинском по стилу, али и оно што је чини особеном и самосвојном; синтезу византинског и нашег, дакле. Воји-

слав Ђурић у тексту *Стил Пере Слијепчевића* посебно упозорава како он уме „да апстрахује детаљ и да га употреби као најефикаснији аргумент или илустрацију а најглавнију ствар и да га тако из категорије споредног пренесе у категорију битног. Та моћ да о апстрактним стварима говори конкретно и да конкретним детаљима даје апстрактан смисао и чини његове есеје слојевитим, вишедимензионалним. „Моделујући“ своје есеје, често у више верзија, он је њима стварао (настојао да створи) такве структуралне целине које би најадекватније могле да представе комплексну појаву уметникову или проблем у свој његовој комплексности. Треба видети његове почетке: есеј о Шантићу, на пример, почиње десетарачким стихом „Крв јуначка, душа девојачка“; есеј о Дучићу експликацијом о „отварању свих путева према Европи“ са оснивањем *Српског књижевног гласника*; есеј о Гетеу и Марку, само потврдном реченицом: „Гете није волео Марка“. Ниједан од тих почетака није случајан, заменљив другим: они истовремено природно произилазе из самог проблема и имају органску нужност у структури дела; отворивши проблем, они воде одмах или од детаља ка осветљењу целине, или од основне идеје (проблема) ка детаљима: у свим случајевима представљају битни и функционални део есеја. У нашој литератури постоје есеји који су литерарније и страственије писани од његових, али свестраније постављених и чвршће утемељених чинисе да немамо. Из тих есеја не зраче капиталне превратничке идеје. Мера и зрела промишљеност могу хладно да задиве, али не и да понесу; његов метод, поливалентан и синтетичан, не може да има много следбеника: одвише тражи од писца да би се њиме лако служило. Слијепчевић је тежио потпуности и савршености; та тежња је скупо плаћена: мало је, у зрелом добу, написао; сви његови вреднији текстови, кад би се сабрали, стали би у три књиге. Али баш због тога они су драгоцени: прави књижевни споменици.

И Мидхат Бегић и Војислав Ђурић обратили су пажњу на Слијепчевићев стил. У његовој реченици, каже Ђурић, „има од свакога помало: од народног песника и приповедача, од Вука и Даничића, од Његоше и Лазаревића, од Љубомира Недића и Богдана Поповића, од Дучића и Ракића, од великих европских и ис-

точных мајстора...“ Еклектик у свему, Слијепчевић је био еклектик и у стилу: али је и њега моделовао по своме: тај стил је „сабирно место“ његових знања и синтеза и разноликих и искустава. Међу оне који су присутни у његовом стилу, Војислав Ђурић, међутим, не наводи ниједног филозофа, а писци које поименце наводи, сви су представници, макар и у форми београдског стила, строго рационалног (вуковског) српског језика. Перо Слијепчевића је био филозоф по струци (теза *Будизам у немачкој књижевности*), али се као филозоф није развио; објавио је још један значајан текст из те области *Хегелови утицаји* (1932). Средина из које се вратио (западна Европа) разликовала се културним нивоом од средине из које је потекао и којој је хтео да служи: није имао публику са којом је могао да дијалогизира, већ публику коју је морао да обавештава и поучава. Као и Богдан Поповић, коме је и по култури и по ерудицији био сличан, морао је и он, а и волео, да заузима став ментора. „Он је био учитељ више него ишта друго, учитељ у правом смислу речи“, каже Мојашевић. Касније, он је био и учитељ; у периоду после Првог светског рата био је учитељ пре свега другог. И кад се најстраственије залагао за своје идеје, чинио је то онако како је мислио да треба: „са блажности“ и са разумевањем за средину и њен менталитет. Нису се његово европејство у образовању и његова балканска патријархалност у сензибилитету само надопуњавали, него и косили: европејац је могао Балканцу да помогне да шири хоризонте, али патријархалац није могао да помогне европејцу да оде даље у ослобођености мисли, до мисли ради мисли; непосредни његови циљеви и преке потребе чинили су да она постане одвећ рационална и утилитарна: ниво његовог мишљења, без обзира на теме, остајао је углавном научни и есејистички, не филозофски. Каже Слијепчевић: „Није лако укратко рећи шта је стил, јер је то сложено питање, али у основи стилизовати значи поједноставити, свести на извесне основне линије, на једну личну меру, апстрахујући све споредне детаље...“ Стил и други на сличан начин дефинишу; његов савременик Ортега и Гасет, на пример као „деформацију срварности“. И Слијепчевићево „стилизовати значи поједноставити значи у основи то исто: деформацију, али деформацију у којој је нагласак стављен

на поједностављење. Он је често парафразирао туђе идеје, сводио их поједностављењем на основно; чинио је тиме да оне буду огољеније и јасније, али не и дубље. Ако он не превазилази, сем изузетно, ниво научног и есјистичког мишљења, то није само због одсуства дубљих или сталнијих филозофских преокупација, већ и због језика патријархалне рационалности у основи његовог стила, што значи његовог начина мишљења. Ту основу он је само оплемењивао, али не и радикалније напуштао да би градио на некој, вишој и модернијој. Већина оних који су о њему писали просто су морали да нагласе, не само да је био европејац, већ и Херцеговац, Србин и Југословен, јер је све то у исти мах био, и јер се све то у његовим текстовима осећало. Као човек класичне културе и класичног образовања, патријархалац уз то, он је могао да се развије докле је тај „материјал“ допуштао, много даље не. Читав његов рад био је стремљење ка синтези: синтезу свог рада није направио. И кад су његови есеји антологијски и изузетни, они су само то, не више. Перо Слијепчевић није оставио за собом ниједно капитално дело, можда због тога што је припадао науци и култури са мршавијом традицијом: где год је прегао, морао је тако рећи да почне из почетка, сам да удара темеље. На таквим основама, разум се, не може се далеко и дотерати. О модерној уметности није готово ни писао; није био, како би он то рекао, сазрео у пуном смислу да је прими. Био је изданак класичног хуманизма у нашој критици, можда чак (као „учитељ“) од онних најтипичнијих: ако уметност није ту да поучава, она је ту „да саосећа“; њена функција је, дакле, у основи хууманистичка. Дехуманизираност и деперсонализованост модерне уметности, види се то из текста о драми, сигурно би му сметала: добу те уметности, иако је у њему живео, стварно није ни припадао. Ако у стилу, у ритму, и у схватањима данас делује помало старински, нормално је: био је само деценију млађи од Скерлића, а неколико година старији од Божића.

ПЕРО СЛИЈЕПЧЕВИЋ И ОБРАЗОВАЊЕ НАРОДА У НОВОЈ ДРЖАВИ

Перо Слијепчевић – чули смо из претходних излагања – био је један од људи који су имали знатног удела у стварању прве Југославије. Као истакнути представник југословенске омладине, он је, најпре, доприносио оживотворењу југословенске идеје. У току Првог светског имао је и значајну улогу секретара Југословенског одбора. Образован, задахнут идејом југословенства, а истовремено и делатан, он је улагао много личне енергије у остварење свог идеала.

Кад је нова држава, најзад, била створена, Слијепчевић је сматрао да сада треба чинити што је могуће да се она учврсти и да траје. По његовој процени у новој држави неопходно је било посветити се образовању, не само младих, већ и старијих. Због тога се он почео интензивније бавити педагошким радом. Тако се и десило да управо он, од кога се тако нешто није ни очекивало, постане један од најважнијих педагошких писаца које имамо. Перо Слијепчевић је писао много, али његови радови су махом кратки. Један је од обимнијих радова је његова докторска дисертација о будизму, одбрањена 1917. године. Други је обимна студија која се зове *Шилер у Југославији* из 1937. године и која га представља као једног од најзначајнијих српских компаратиста. Са овим радовима се, по обиму и значају, може мерити само још један рад из области педагогије, односно андрагогије. Он се зове *О савременом васпитању народа* (1924).

Данас, после више од седамдесет година, та књижица има превасходно историјску вредност. Она говори о искуствима образовања одраслих у низу европских земаља: Немачкој, Данској, Шведској и другима. Истовремено, она представља историју идеја о образовању одраслих у тим земљама и приказује стварање по-

себних андрагошких образовних система у свакој од тих земаља. Ако не свежином информација, та књижица и данас импонује темељношћу сазнања на којима је заснована. То је права мала дисертација о проблему којим се бави: ни она његова о будизму није много исцрпила.

Слијепчевићева књига о образовању одраслих посредно показује и како се један од првих људи из интелектуалне елите нове државе односио према образовању и образовним системима уопште. Њему је било природно да улаже огроман труд у овај подухват само да би на задовољавајући начин могао да одговори на питање: како треба устројити образовни систем одраслих у држави коју је и стварао.

У основи је тога Слијепчевићевог хтења била јасна формула која би се најкраће могла означити изразом - југословенски национализам. Израз национализам је у другој, Титовој, Југославији добио посве негативно значење које је постало блиско или чак и идентично изразу шовинизам. Бар код Срба у тој држави ни за кога није у позитивном контексту употребљен израз национални радник или националиста. Из Слијепчевићевих текстова, међутим, може се видети да је он те изразе у младости, слично својим савременицима, употребљавао у посве позитивном контексту. Кад он за Јована Скерлића или Јована Цвијића, на пример, каже да су југословенски националисти, онда је то у тадашњем систему вредности велики комплимент. Слијепчевић се зато и сам трудио да делује као југословенски националиста. Чинио је то и као политичар, и као публициста, али и као педагошки теоретичар и практичар.

Југославија за коју се Перо Слијепчевић залагао била је у току Другог светског рата срушена. Један од најзначајнијих Слијепчевићевих земљака, Јован Дучић, који се за време рата затекао у Америци, разочаран у творевину коју је и сам градио, огорчен на браћу Хрвате због геноцида над српским народом, јавно је износио став да Југославију више не треба обнављати. Али његов глас се није далеко чуо. Победничке снаге које су градиле другу Југославију потрудиле су се да се за Дучићеву реч не зна. Истовремено, оне су себи, с правом, приписивале у заслугу што су ту државу

ву васкрсле из пепела. Перо Слијепчевић се, својом педагошком доктрином, није уклапао у образовни систем друге Југославије. Зато више и није истрајавао на својим педагошким програмима. У другој Југославији он се повукао у своју најужу струку, германистику, и деловао је као веома цењени професор немачке књижевности на београдском Филолошком факултету.

Његове заслуге у области германистике на овом скупу изнео је прегледно најпозванији да то учини: угледни професор Миљан Мојашевић који је Слијепчевића на катедри и наследио. Из његовог богатог реферата вреди, међутим, обратити пажњу и на једну појединост чији значај превазилази разговор о самом Слијепчевићевом делу. На више места у реферату професор Мојашевић је употребио изразе германист, германистика, германистички да би њима означио удео Слијепчевића у богаћењу те велике дисциплине, којом се не баве само Немци, већ и посленици других народа широм света. Референт је, међутим, истакао да се Слијепчевић још више него самом германистиком бавио и нашим темама и проблемима. Али он за ту област Слијепчевићевог бављења није имао прецизан израз сличан изразу германистика којим је представио његов рад у изучавању немачких тема.

Ову опаску никако не би требало схватити као примедбу на реферат професора Мојашевића. Јер Мојашевић као германиста, који се добро сналази у својој дисциплини, не може сносити одговорност што у области која се превасходно тиче српских тема ствари нису тако јасно постављене и уређене као у германистици. Али сама чињеница што можемо с правом да констатујемо да у сфери која се Срба непосредно тиче ствари нису јасне као у германистици, ипак нешто значи. Сигурно би било боље да можемо да кажемо да су и у изучавањима српских тема ствари постављене слично као у германистици. На жалост, још увек смо далеко од тога.

Филолошка дисциплина, која се тиче Срба, а која би, у систему наука одговарала германистици, требало би свакако да носи име србистика. Израз србистика, међутим, данас мало ко изговара и мало ко уопште размишља о дисциплини која би с правом носила такво име. За подручје којим би требало да се та дисциплина

бави доскора су била резервисана, по правилу, два термина: југославистика и сербокroatистика. Њиховом наметању доприносио је у младости и честити Слијепчевић. И један и други термин су чинили излишним израз србистика. А што је још горе, и југославистика, и сербокroatистика, као дисциплине, имале су свој центар. Он је био у Загребу стварно, али и номинално, јер је у тој средини деловао Југословенски лексикографски завод, као центар југославенске енциклопедистике и сербокroatистике. Да је тако, можемо се уверити ако обратимо пажњу на публикације тога Завода, али и на публикације које се тичу језика и књижевности у издањима институција које би, по традицији, требало сматрати српским.

Последње разбијање Југославије нас Србе је довело у ситуацију да јасније сагледамо последице југословенског национализма у српској средини, а поготово у српској елити, која је и битно допринела стварању и обнављању Југославије. Историјска ситуација у којој се сада налазимо, исто тако, омогућава нам и да јасније сагледамо последице деловања сербокroatистике као дисциплине чије је средиште било у туђој и, испоставило се, непријатељској средини.

Управо та ситуација од нас тражи одговор на питања: да ли је икад постојало тако нешто као што је србистика? А ако јесте - зашто је она била одгурнута са историјске сцене и какве су могућности да се она обнови или бар успостави.

Ево најкраћег одговора. Србистика је, као дисциплина, била конституисана готово истовремено када и филологије осталих европских народа, а поготово словенских; њено конституисање и израстање збило се, као и код већине данашњих словенских народа, у оквиру славистике. Успону и конституисању српске националне филологије допринели су многи научници, али највише два човека: Вук Стефановић Караџић и Павле Јозеф Шафарик. Словак Шафарик је највећи слависта свих времена, а за нас је веома значајан јер се посебно бавио српским темама. Његови ставови се само у нијансама разликују од Вукових. А Вукови одговори на главна питања били су укратко овакви:

Срби су популација која говори српским језиком а, као и других европских народа, и Срба има разних вера: православца, католика, муслимана. Српски језик је идентичан са штокавским наречјем. То наречје обухвата три дијалекта: екавско, икавско и ијекавако, одосно источно, западно и јужно. Срби, по Вуку, могу да пишу на сва та три дијалекта, али је најбоље ако узму за књижевни језик ијекавски. И то зато што тим наречјем највише српског народа говори, што је њиме испевано највише народних песама, што је најближе језику старе српске књижевности и што је најближе језику дубровачке књижевности. Тиме је Вук одредио и делове које укупна српска књижевност има: народну, стару, дубровачку и нову. Ови Вукови ставови били су у највећој мери сагласни са ставовима његових савременика, поготово великих слаvista.

Оне године кад је Вук умро (1864) на научну сцену ступио је велики хрватски филолог Ватрослав Јагић, који је једно време важио и за највећег живог слависту. Јагић се доследно представљао као следбеник Вукових идеја, али је његов рад био у суштини усмерен у другом смеру, у смеру изградње сербокroatистике. Јагић је сматрао да Срби и Хрвати говоре једним народним језиком који је састављен од три наречја: чакавског, кајкавског и штокавског. Он је тај језик називао српскохрватским, хрватским или српским, а због тога што говоре једним народним језиком сматрао је Србе и Хрвате једним народом, Хрвато-Србима, који се међу собом разликују по вери, па све католике треба сматрати Хрватима, а православце Србима. Сербокroatистика, заснована на јагићевским а не на вуковским основама, постала је доминантна дисциплина већ од друге половине деветнаестог века, тачније од онда кад је Вуков следбеник Ђуро Даничић отишао у Загреб за секретара Југославенске академије и за уредника речника који ће се звати *Рјечник хрватскога или српскога језика*. На идеји југословенства и на основи сербокroatистике, сасвим супротно од Вукових пројекција, и настала је Југославија. На Јагићевој идеји: да се народи деле по вери а не по језику, која нигде другде у Европи не важи, и настала су на тлу Босне и Херцеговине од народа једног

језика три народа, са свим последицама чији смо сведоци последњих година.

Приликом разбијања Југославије, пре неколико година, српска елита није имала јасне одговоре на неколико битних, а међусобно повезаних питања: ко су Срби, који је њихов језик и која је њихова књижевност. Одговоре на та питања нису ни могли имати, јер приликом разбијања Југославије и нису имали конституисану националну филологију, србистику, која је дужна да одговоре на та питања пружи.

Да би се Срби уопште снашли, не само у актуелној политици, већ и у историјским кретањима уопште, они на та питања морају да нађу одговоре. А пошто су Срби стари народ, они одговор на та питања не морају да измишљају. Треба да се врате коренима, тј. знању из времена када су такви одговори већ били давани. То практично значи да се врате Вуку Караџићу, и филолозима који су га стварно следили за његова живота и око размеђа 19. и 20. века, када је доминантни правац међу Србима била србистика, а не сербокроатистика.

Југословенски национализам, који је био путоказ Пери Слијепчевићу, и не само њему, у генерацији која је стварала прву Југославију, више не може да буде и путоказ генерацијама које су сада у ситуацији да стварају нове српске државе или нову српску државу. Генерације које су сада на историјској сцени, да би свој народ довели у исти ред са другим европским народима, морају да обнављају србистику и да је осавремењавају у складу са савременим филолошким токовима у свету. У том великом послу мало ће им бити од користи не само југословенски заноси Пере Слијепчевића већ и његове педагошке идеје. Али им може као леп пример послужити његов племенити труд да се нова држава мора учвршћивати не само политичким и филолошким већ и педагошким радом. Педагогија која ће обновити и учврстити србистику - то је наш велики задатак: један од највећих које има генерација која је данас на историјској сцени.

ИСТРАЖИВАЧКИ МЕТОД АНИЦЕ САВИЋ-РЕБАЦ

Гледано у целини, невелико и недовршено дело Анице Савић-Ребац, упркос својој фрагментарности, представља један од ретко широко постављених погледа на европску културу у распону од око три миленијума. Аница Савић је својим интересовањима захваталазу сва раздобља европске културе до данас, бавећи се упоредо филолошким, филозофским и естетичким проблемима. Писала је, такође, у сличном опсегу и о домаћим темама. Њени главни резултати, ипак, везани су за најранија раздобља грчке културе. Садржани су у њеној докторској дисертацији *Претплатонска еротологија* (1932) и у недовршеној, посмарно објављеној књизи *Античка естетика и наука о књижевности* (1955) у којој је исто тако, у завршеном виду, обрадила само претплатонски период. Тај је период најмање изучаван, јер га је најтеже изучавати. Али је он кључни за разумевање каснијих збивања. Отуда је и значај поменутих двеју књига Анице Савић велики.

За обављање свог животног задатка она је имала два битна предуслова: природни дар и изузетно образовање, које је једна наша интелектуална грађанска породица могла да јој омогући. За само остварење тога задатка био је, међутим, потребан још и метод помоћу којег ће она ући у игру спознавања европске културе, који ће је водити и којим ће се она, као средством, служити. Што њени домаћаји нису били већи и њено дело потпуније остварено, знамо да је добрим делом, последица неприватања средине и личних прилика. Не треба из те процене искључити ни удео метода којим се служила.

За осветљења истраживачког метода Анице Савић-Ребац можемо доћи на неколико начина: анализом њених трагачких поступака и увидом у њене исказе који се односе на методолошке проблеме, затим поређењем њеног метода са истраживачким ме-

тодама других аутора, најзад и довођењем у везу њеног метода са истраживачким могућностима уопште.

У уводним деловима обеју својих књига, у *Предплатонској ероттологији* и *Античкој естетици и науци о књижевности*, Аница Савић-Ребац је, између осталог, изнела и своја схватања проблема које треба да решава и метода којима ће се у њиховом решавању служити.

У првој књизи она је то учинила краће и мање артикулисано него у другој. На почетку трећег пасуса, у неколико реченица, она је изнела метод и оцртала проблем. Те реченице гласе:

Избегавање шире обраде наше теме и за саму Антику, а поготово за везу са Средњим веком, оправдано је додуше методски, али није стварно. Ми увиђамо колико је методски ризикантна обрада једне концепције која тежи у безгранично, која при томе засеца у најважније духовне области, у религијску, филозофску, књижевну и уметничку, а у исти мах поставља психолошки проблем генезе, историјски и литерарни проблем развоја и утицаја, и естетски проблем изражаја; која, овако схваћена, треба да почива на мноштву недовољно испитаних или неиспитаних детаља, и на тај начин да споји разједињавање и амалгамисање струја. Дакако да је и овде прво, и по методу и по важности, испитивање и критичко одмеравање детаља; али решење може се извести само на равни синтезе духовних струја. То све важи, како за Антику, тако, и још више, за Средњи век. (Стр. 20, цитат према другом издању, Нови Сад 1984)

Међу овде наведеним реченицама треба посебну пажњу обратити на изразе супротног значења: *разједињавање* и *амалгамисање свих струја*, затим и на израз *испитивање* и *критичко одмеравање детаља* који је по значењу супротан изразу *раван синтезе духовних струја*. Ти изрази у Аничином тексту имају методолошки карактер. Већ у следећем пасусу јавиће се изрази нешто другачије стилизовани, али у суштини истог значења. Прва реченица тог пасуса, на пример, гласи:

Овај методски проблем детаљног испитивања и синтетичког обухватања шире се, у овој нашој теми, у принципски: у проблем

критичког разједињавања и синтетичког амалгамисања духовних струја које обрађујемо. (21)

О *критичком разједињавању и синтетичком амалгамисању*, Аница Савић-Ребац, говориће у овом кратком тексту, увек у нешто другачијим стилизацијама, буквално на свакој њеној страници. „А сам средишњи појам наше расправе“, каже она, „појам Ероса, приказује нам се као носилац и симболски представник како самих ових струја, тако и проблема њихове дивергенције и конвергенције, њиховог раздвајања и амалгамисања“ (22-23). У сличном контексту она употребљава и опозитне изразе *различитости или јединства* (21-22) кад говори о ономе што у истраживањима желимо да видимо. Али сличне опозитне изразе употребљава и за процесе који се одвијају у самом истраживању. Тако је, вели она, „ново јединство створило нову различитост“ ... „а нове дивергенцијације доносиће нове синтезе“ (24).

Број термина који се односе на метод у овом кратком тексту од осам страна доста је обиман. Међу појмовима које они означавају можемо лако да издвојимо две групе. Једни од тих појмова односе се на поступке које примењује истраживач (као што су, на пример, они о бављењу детаљима и синтезама, о уочавању разноликости и једнакости у појавама итд.). Други су појмови они који се тичу самог предмета испитивања, тј. разједињавања и амалгамисања струја у духовном животу старе Грчке пре Платона. Те две групе појмова очигледно су у кореспонденцији једна с другом. Али оне кореспондирају и са теоријским промишљањем и метода и предмета истраживања. На једном месту Аница сасвим јасно каже да су „питања методска и питања принципска условљена једна другима“ (23).

Детаљ и синтеза; различито и једнако; раздвајање и спајање; разноликост и јединства; дивергенција и конвергенција; дивергенцијација и синтеза, то су основни појмови методолошког карактера који се јављају у уводу *Предплатонске еротологије*. Није тешко уочити да су ти појмови распоређени по паровима и да ти парови чине супротнице.

Супротица је термин Лазе Костића из његовог главног филозофског списка *Основно начело*. Филозоф панкалистичке оријен-

тације, Лаза Костић је у основи свега што постоји видео *укрштај* на начин или *симетрије* или *хармоније*, или обојега, а у самом укрштају видео резултате процеса *склада* и *расклада*. О особености Костићеве дијалетике лепо је, у предговору његовим *Огледима* (1965), писао Предраг Вукадиновић. Ево неколико реченица:

И зато је његова дијалектика – и суштином и термилошки – она Хераклитова – један чист *релационизам*: основни скелет или најпростија архитектоника света, калуп према којем се склапа или расклапа све што постоји. А ствари су укрштене и изукрштане, једна у другу сасвим чврсто ужљебљене, баш као што су брвна спојена у жљебовима. Сва стварност се исцрпљује у једној јединој релацији. (17)

Израз супротице, који је кључни термин Костићевог дијалектичког релационизма, више пута срећемо и у самом тексту *Предлатонске еротологије*. Није потребно подсећати да је Лазу Костића, пријатеља њеног оца Милана Савића, Аница знала лично и да га је у много чему следила и на њега се надовезивала. Могла је то посебно да чини у дијалектичком начину мишљења. Зато је и у предмету који је испитивала, у еротологији Грка најстаријих времена, она видела такорећи све саме супротице: супротицу у двострукости самог Ероса који се појављује као лична и надлична сила, као лична и космолошка тежња, као нематеријално и хипостазирано божанство; затим и супротицу између Ероса и Адродите, као опозицију духовног и материјалног принципа, па супротицу унутар и саме двоструке Афродите, сличну оној у двоструком Еросу, али и супротицу љубави и мржње, страсти и мудрости, које се такође еротски симболизују. И тако даље. Постоји сигурна веза између онога што је Аница у предмету испитивања видела и начина на који је гледала.

У основи њеног виђења једног вида грчке културе најстаријих времена можемо, дакле, да препознамо дијалектичку мисао Лазе Костића. Та мисао, ако се не појављује на површини, заперетана је у њеној дубинској структури. Али у преокупацијама Анице Савић-Ребац можемо да уочимо и нешто друго чега код Костића у тој мери није било: помна емпиријска истраживања промена

у значењу еротских симбола. Лаза Костић је имао изграђено *основно начело*, тј. релационистичку, панкалистичку концепцију, и за њу је тражио примере и доказе. Његов основни принцип је дедуктивни. Он проблемима прилази превасходно као филозоф, па тек онда као научник и филолог. Аница Савић-Ребац, међутим, у истраживањима иде од појединачног ка општем: истражује као филолог, а материјал промишља и коментарише као филозоф. И поред сличности, у њиховом прилазу објекту који се истражује, постоје и разлике. Али те разлике су такве да не нарушавају основну оријентацију већ је учвршћују комплементарним прилозима. Ослањајући се на Лазу Костића, Аница је дошла до једног од најзначајнијих предскратовца, Хераклита, коме дугујемо спознају логоса. Одатле је могла да оде још даље у прошлост кад се и Ерос почињао конституисати као симбол који ће довести, између осталог, до логоса: релациона дијалектика Лазе Костића то јој је омогућавала.

У *Уводу у Античку естетику и науку о књижевности* Аница Савић-Ребац је опет говорила о свом методу, опширније, разложније и са више одређења. Али ни овога пута није толико одређено да бисмо њено излагање могли да применимо без накнадне интерпретације. За метод којим ће се служити у испитивању античке естетике рекла је да настаје из сарадње *филозофског* и *филолошког* метода. Али је упоредо с тим своја испитивања везивала за *историју идеја* и за *историјски материјализам*. Те четири терминолошке одреднице посве се разликују и од оних из прве књиге. Ако би се о методу примењеном у истраживањима нове књиге судило само по тим терминолошким одредницама, испало би да је Аница напустила метод истраживања усвојен у првој књизи. Дубље гледано, међутим, те ствари изгледају другачије. Аница Савић-Ребац је и у овој књизи свој истраживачки поступак такође заснивала на супротицама које нису далеко по функцији онима из *Предплатонске еротологије*. Већ у првом дугачком пасусу *Увода* она вели:

Филозоф, и кад испитује историју филозофије...обратиће увек највећу пажњу самим филозофским појмовима, а код појединих мислилаца и праваца биће му увек најважнији њихов допринсо ши-

рењу филозофских хоризоната и продубљивању филозофских проблема. (...) Филозофи могу још и данас да учине оно што је мирне савести учинио стари хербартовац Цимерман: да се углавном ограниче на три велика античка филозофа од којих имамо сачуване веће текстове о проблему лепог или о теорији уметности, на Платона, Аристотела и Плотина, а да основе и развојне прелазе оставе мање или више у сенци; испитивачи историског момента то не би смели да учине. (Стр. 40, цитат према другом издању, Нови Сад 1985)

Истраживачи који се служе *историским* или *филолошким*, односно *историјско-филолошким* методом, како га све она у књижи назива, зато су и „упућени на напорно реконструисање“ (41) чиница о којима филозофи ћуте, а које су ипак битне за дубље схватање и великих филозофских система и културе као целине.

Последње од наведених реченица Анице Савић, оне да се филозофи баве великим филозофима, а прелазе остављају у сенци, подсећају на неке од главних теза америчког филозофа Артура Лавџоја (Arthur Lovejoy, 1873 – 1962) који је такође мислио да се филозофи баве обично великим филозофима и великим филозофским системима, а да је за историју битно пратити и идеје мањих мислилаца, међу њима и песника, и идеје које остају мимо система или чине прелазе између њих. Лавџој је, уз Пола Азара (Paul Hazard, 1878 – 1944) најзначајнији представник *историје идеја*. Нешто старији од Анице, они су са њом деловали такоређи истовремено. Нема непосредних доказа да их је Аница читала; сигурно је за њих знала. Има на самом почетку увода у *Предплаонску еротологију* једна употреба термина духовно-историјски из које би се могло закључити да јој Дилтајев метод није био непознат и далек. Метод историје идеја има у Дилтају, зна се, недалеког претка. Са становишта одређења метода којим јер она хтела да се служи, значајне су и следеће реченице из *Увода у Античку естетику*:

Зато се сада историја античке естетике више не сме приказивати само у неколико најзначајнијих и најбоље познатих доктрина, по начину старијих филозофа, али ни одвојено-формалистички, на самом књижевном терену, већ *као део опште историје идеја*, дакле у својој органској вези са животним путем концепција, високе пе-

Предраг Вукадиновић, у предговору књизи Аничиних есеја објављеној под насловом *Хеленски видици* (1966) каже да она „примарно, у основи“ није била историчар књижевности, ни књижевни критичар, али ни естетичар („она је само историју естетике писала!“ вели он) већ је била „историчар идеја“ (XVI). Аница је, доиста, у својим литерарним студијама показивала нарочиту предилекцију за историју идеја“, истиче Мирон Флашар на почетку свог текста о Аничином изучавању генезе *Луча микрокосма* (*Књижевност*, 1968/9). На историји идеја, као на њеној вокацији, инсистира и Светлана Слапшак у предговору новом издању *Пред-латонске еротологије*. Нико од њих, међутим, не доводи у везу Аницу Савић са главним представницима историје идеја. С разлогом би ваљало поредити бар главне радове Анице Савић-Ребац са главним радовима Лавцоја и Азара. Сличности би се, сигурно, показале у неким моментима као очигледне, бар у основном предмету истраживања. Ако бисмо напокон констатовали да је и Аница Савић-Ребац била један од историчара идеја, какви су у њено време већ деловали, то би вероватно значило да је она, у нашем делу света, независно од својих значајних савременика, радила нешто слично и на сличним теоријским основама.

Поређења, сигурно, не би ишла само на штету наше ауторитете. Главна испитивања Пола Азара, у књизи *Криза европске савести* (1934) тицала су се једног релативно новијег раздобља: кретања идеја на прлазу из 17. у 18. век. Главна испитивања Артура Лавцоја у књизи *Велики ланац постојања* (1936) и *Есеји из историје идеја* (1948) кретала су се претежно после Платона, а концентрисала углавном око романтизма. И код једног и код другог аутора могли бисмо да пратимо процесе који су слични онима што их је Аница називала *раздвајањем идеја* и њиховим *амалгамисањем*. Оба аутора су се бавила идејама, великим и малим, које су у испитиваним раздобљима деловале. Аница је и по струци, и по вокацији, била превасходно фуилозоф, у старом и широком смислу, а историчар идеја, филозоф, естетичар, компаратист, била је по потреби да свој филолошки рад доведе до правих исходи-

шта. Није нетачно ако се каже да се она бавила и идејама. Али се, по природи проблема које је имала да решава, највише бавила идејама у настајању, тј. нечим што, заправо још није идеја, што идеја тек постаје. Она се, такође, бавила митовима у настајању и трансформисању, али и симболима у настајању и трансформацијама; кретала се, рекао бих, више у простору пред-идеја. Са Лавцојем и Азаром на терену смо зреле европске мисли; са Аницом смо на њеним почецима, на изворима њеног формирања, у самим коренима европске мисли и културе, на трагу њених основних опредељивања које су обликовале наш духовни свет. Зато не би одговарало истини ако би се рекло да је Аница прихватила у своје време посве актуелан метод историје идеја. Јер је она до решења сличних онима у историји идеја дошла другим путем, ослањајући се на дијалектички релационизам Лазе Костића, и тежећи да задовољи потребе бављења генезом и структуром, на начин филолошки и филозофски. Као што је спајала филолошки и филозофски метод, она је настојала да споји и метод историје идеја (окренут превасходно бављењу духовним чињеницама) са историјско-материјалистичким методом (окренутим превасходно социолошким испитивањима). И та два последња метода чине чине супротице. Можда Аница Савић-Ребац не би наглашавала своје прихватање историјско материјалистичког метода да он у њеној околини није био на неки начин и обавезујући. Али један начин примене тог метода није био стран њеном начину мишљења, као што није био стран ни једном од најзначајнијих савремених компаратиста Виктору Жирмунском (1897-1984). Жирмунски је управо помоћу тог метода објашњавао историјско-типолошке аналогije у развоју литература народа који су се веома различито развијали. Можемо само да зажалимо што и Аница могућностима тог метода није поклонила више пажње и поверења.

У *Уводу у Античку естетику* има и један одељак у којем се разматра примена садашњих општих термина на антички период, па и на сагледавање античких теорија и дисциплина са аспекта садашњих теорија и дисциплина. То је ауторизи била прилика да са више паралелних и дијагоналних линија истакне сличности и различности античке мисли и мисли каснијих времена. На тај начин

је, као и у самој књизи често, скуп идеја које улазе у оквир естетике и проучавања књижевности практично сагледаван у тоталитету. Термин тоталитет Аница и не употребљава. Али она стварно о проблемима мисли у тоталитету и као о тоталитетима. И једна и друга њена књига (мада обе недовршене) скициране су као тоталитети и као делови још ширих тоталитета. Њена књига *Хеленски видици* (1966), коју је саставио Вукадиновић, има три дела: први је, углавном, о старохеленским темама, други о домаћим, трећи углавном о модерним светским писцима. Свака од тих целина лако се уклапа у још већу целину. Предмет је Аничиних испитивања увек европска култура; у различитим моментима она је испитивала само поједине њене делове. Из њеног практичног истраживачког понашања видимо да је она своје предмете испитивања сматрала отвореним. Бавећи се, на пример, еротологијом пре Платона, она не стаје у оквире задате теме, већ сеже ка све ширим и ширим круговима; бавећи се античком естетиком, она следом идеја сеже све до својих савременика. У њеној интерпретацији схватљиво је, зато, да су се извесна Платонова схватања уметности потврдила тек кад је престала превласт миметичке уметности, а на сцену ступила апстрактна или онтолошка. У контексту опозитних идеја којима се бави њена књига, схватљива је и посве природна Хегелова концепција смрти уметности: са победама платонизма у уметности нарушене су и саме основе миметичке уметности. Идеја „херменеутичког круга“ (Дилтај) или „филолошког круга“ (Шпицер), примењивала се у наше време превасходно на поједино уметничко дело, ређе на опус једног писца; било је и настојања да се један стилски период схвати као „макроструктура“ (Шкроб). Аница Савић је, практично, у својим истраживањима одлазила још даље, стављајући у свој „филолошки круг“ и европску културу као целину, замишљајући је и третирајући стално као динамички тоталитет.

Мада се у *Античкој естетици и науци о књижевноости* Аница Сабвић-Ребац више није служила теорминолошким супротицама из прве књиге, мрежа релација којима је прожелала свој истраживачки поступак остала је у основи иста. У другој књизи она је, на пример, дала велике доприносе осветљењу настајања и првим

корацима развоја поетике као дисциплине. Пратила је, притом, све на основу анализе и упоређивања чињеница, промене које су и довеле до опозитних ставова у схватањима Платона и Аристотела. То се, према њеним изучавањима, дешавало кроз раздвајање поезије од религије и филозофије и кроз њено приближавање беседништву и ликовним уметностима; кроз процес формирања посебне аполонијске и посебне дионизијске инспирације и кроз њихово дуготрајно и постепено кристализовање у две изразито опозитне поетике: оне коју називамо ентузијастичком и оне друге, која се обично назива само поетиком, теоријом песничког стварања, „радионичком“ поетиком. Из тог уношења реда и јасноће у процесе који су се одвијали пре Платона, без сумње стоји скуп поступака *критичког развајања* и *синтетичког амалгамисања*, уочавања *мноштва* и *једног, једнаког* и *разноликог*, међу чињеницама филолошке природе којима се бавила. Предплатонска еротологија и Античка естетика су две степенице у развоју њене мисли: између њих постоје и разлике, али и континуитети.

Истраживања Анице Савић Ребац, не само у њеним главним радовима, већ свакако и у оним мањим, имали су солидно постављену, али не и сасвим изграђену методолошку основу. Много шта што је она видела и осветлила у европској култури, учинила је захваљујући и свом методу, а не само захваљујући њеном природном дару, образовању и упорном раду. Што више није постигла, упркос бројним предиспозицијама, такође је у некој зависности од њеног метода. Ако упоредимо исказе из њених двеју књига, релевантне са методолошког аспекта, нећемо стећи утисак о њеној сигурности у методолошке основе свога рада, нити о њеној свести да и тој страни треба поклонити дужну пажњу. У мотоу који је написала уз *Античку естетику*, на пример, каже се: „Наше посматрање постаће плодно само ако је способно за што разговетније асоцијације које тек омогућују пуно разумевање; иначе остаје сиров материјал“. Израз *асоцијације* у том контексту више упућује на задатак есејисте него на задатак истраживача њеног карактера. За истраживача њеног карактера ту би требало да је на делу методичка строгост. До бистрог формулисања свог истраживачког метода Аница Савић-Ребац ипак није доспела. То је, веро-

ватно, и један од разлога фрагментарности њеног дела. Релациона мрежа супротица, на које се ослањала, омогућавала јој је да се лакше креће међу чињеницама, да их потпуније осветљава и објашњава. Али однос међу тим супротицама остао јеу њеном делу методолошки неодређен. Зато, вероватно, њен методолошки механизам није најбоље функционисао у свим смеровима и на свим нивоима. Понекад ју је, сигурно, остављао и немоћном.

Аница Савић-Ребац је многе од нас, на различите начине, интелектуално задужила. И ја сам један од њених дужника. Она ваљда нигде није употребила израз *кореспонденције међу чињеницама* који је један од главних у мојој књизи о Настасијевићу, у којој се сваки од њена четири дела завршава поглављем у којој се те кореспонденције разматрају. Али о томе како кореспондирају чињенице вероватно се може најбоље научити од Анице Савић-Ребац. У истој мојој књизи оперише се и опозитним терминима *деструктуризација* и *структуризација* за опозитне процесе у стваралачкој пракси. Ти термини, који се од Гурвича наовамо, све чешће употребљавају, свакако су прецизнији од онога што је она називала *критичким раздвајањем* и *синтетичким амалгамисањем*: иза њих већ постоји једна плодна овоговековна европска мисаона традиција; али они у основи означавају исто што и они Аничини недовољно артикулисани термини: вид су истог дијалектичког усмерења. Мада Аница Савић-Ребац у свом основном појмовном репертоару нема ни појам динамичког и конкретног тоталитета, то не значи да јој је и у истраживачкој пракси та категорија страна: она ју је, у пракси, потврдила. Ма како недовољно чисто изведена, оба њена истраживачка тоталитета из објављених књига садрже репродуковане процесе деструктуризацијеи структуризације, функционишу на начин динамичког тоталитета. Мисаоне основе њеног истраживачког рада у аури су и свог и нашег времена, јер су добро постављене, са ослонцима на предсократовце, на домаћу и општеевропску мисаону традицију. На питање: шта би нас из домаће мисаоне традиције пред светом најбоље представљало, ја бих, уз имена Лазе Костића, Боже Кнежевића, Мике Аласа, најпре поменуо име Анице Савић-Ребац.

ДИСКУСИЈА

У оквиру симпозијума *Аница Савић-Ребац и античка естетика*, коме је у Летопису Матице српске посвећен један тематски блок, била је одржана је и дискусија. И она је у целини објављена заједно са текстовима изреченим или прочитаним. Из те обимне дискусије, која је објављена од 132. до 179 стране Летописа, издвајам само део који се тиче мог излагања (154-156).

Петар Милосављевић:

– Питање које је покренуо колега Бекић је подстицајно. Бекић је докторирао на Томасу Ману; бавио се односом Томас Ман – Аница Савић-Ребац и вероватно данас спада у људе који о том односу могу најконкретније да говоре. Вредно је пажње оно што је говорио о формирању Анице Савић-Ребац у бечком кругу. Ипак сматрам да је смер његовог размишљања о Аници Савић-Ребац неприхватљив. Јер у том смеру размишљања може се доћи до закључка да је Аница Савић-Ребац само један дериват бечког филолошког круга код нас. Таква оцена не би била у сагласности са оценама које о њој већ имамо и које су данас изречене, а које је најбоље формулисао професор Гантар.

До оцене дела Анице Савић-Ребац морамо да дођемо другачијим извођењем. Свакако и увидом у то ко је све на њу утицао, како се формирала, коме је остала дужна. Важније је, међутим, да продремо у структуру њене мисли. Мој напор је био окренут у том смеру. Анализирајући уводна поглавља обеју њених књига (*Предплатонске еротологије* и *Античке естетике*) дошао сам до нечега што је граматика њеног начина мишљења или логика њеног начина истраживања. Ту логику сам, чини ми се аргументовано показао на примерима бројних *супротица* које је користила. Она је мислила у супротицама, тј. мислила је на дијалектички начин који је био својствен и Лази Костићу. Па и ако пођемо линијом утицаја, ако покушамо да одговоримо ко је на њу јавише утицао, опет ћемо доћи (гласови из публике: „до Лазе Костића!“) до

Лазе Костића. У најдубљем слоју њене мисли је дијалектичка мисао Лазе Костића.

Аница Савић-Ребац била је по образовању, које је добила превасходно у Бечу, један од наших најспремнијих филолога. Била је, исто тако, и један од филозофски најобразованијих људи које смо имали. Али била је и нешто треће: неко у чијем се делу филолошки и филозофски метод укрштају. То је одређивало природу њеног истраживања и одређивало је ниво њене мисли. Супротице које она помиње или наводи у уводним поглављима својих књига сретћемо и у структури њених текстова: она је мислила у супротицама, кроз супротице, дијалектички. Такав начин мишљења нарочито је дошао до израза у књизи *Античка естетика*. Та књига се, практично, завршава поглављем о Платону и Аристотелу. Аница та два мислиоца не види само у хронолошком следу, већ и у опозитним ставовима. У књизи је она показала, све на чињеницама, како је дошло до та два опозитна естетичка и поетичка система мишљења. Скицирала је и како су се они касније рефлектовали кроз историју: у неким временима је преовлађивао платонизам, у другим аристотелизам. Те опозиције су нарочито видљиве у тзв. романтичарским и тзв. класицистичким раздобљима. Аничина је заслуга што је та два опозитна смера разабрала још у предсократовском, предплатонском раздобљу. Иза начина на који је она те опозитне смерове разабрала, можемо јасно да видимо способност и склоност њене мисли да појаве које се тек испољавају сагледава у супротицама. То значи да иза њене стваралачке праксе можемо да видимо дијалектичку мисао у интерпретацији Лазе Костића. У основи је Аница Сави-Ребац израсла на домаћој мисаоној традицији. Та традиција је, као што знамо, остала неразвијена, у сенци и непризната. Лазу Костића смо помније откривали тек последњих неколико деценија; Аница је, изгледа, тек сада на реду. Ту традицију не би никако требало запостављати: верујем да се, уз њену помоћ, лакше можемо укључити у савремене мисаоне токове.

Томислав Бекић:

– Уопште ми није била намера да оспорим резултате до којих је наша наука дошла. Нисмо се разумели: - Ја не говорим о томе да је Аница Савић-Ребац или Лаза Костић само - дериват Европе. Али дозволите, саставни смо део Европе, и то одређеног културног контекста. Сматрам да се то не може – поготово у случају Анице Савић-Ребац - пренебећи. Помињеш Лазу Костића; али и Лаза Костић је део Европе. Немојмо све тумачити само из нашег оквира. Ја само инсистирам да се види тај европски контекст.

Петар Милосављевић:

– Треба, изгледа још једном да кажем зашто сам споменуо Лавцоја и Азара. У литератури о Аници видео сам више пута – и то сам у тексту навео – да се она доводи у везу са историјом идеја. Историја идеја је један од познатих метода испитивања у првој половини нашег века. Кад се историја идеја спомене, најпре падају на памет они који су се тим методом програмски служили. Пре свих и више од свих тим методом се амерички филозоф Лавцој, а независно од њега и француски компаратист Пол Азар. Идејама се, разуме се, баве многи теоретичари и истраживачи, али не на такав начин. Аница се бавила идејама тако да њено бављење има смисла поредити са протагонистима самог метода. У прочитаном тексту нисам ни тврдио да су Лавцој и Азар на Аницу утицали; за тако што нисам ни нашао потврде. Навео сам само неколико аналогичности које, верујем, не искључују сличности које се могу констатовати и са њеним претходницима и савременицима бечког круга.

ЕРОС И ЛОГОС У СХВАТАЊУ АНИЦЕ САВИЋ РЕБАЦ

Ничеова мисао о распаду метафизике, као мисао модерног времена, наставља се преко Хајдегера, све до филозофије деконструкције логоцентризма Жака Дерида. Познато је да се упоредо са Ничеом, јавила једна другачија пројекција метафизике и етике, коју представљају Достојевски и његови следбеници. Није довољно обраћена пажња на српске хеленисте, пре свега на Лазу Костића и Аницу Савић Ребац који, такође, представљају супротност Ничеу. Лаза Костић је, истовремено са Ничеом, а супротно Ничеовим решењима, донео дијалектичку концепцију укрштаја.

Аница Савић Ребац, која је била Лазин настављач и следбеник у дијалектици, посебно се бавила претплатонском еротологијом. Она је открила да је у основи Хераклитовог логоса ерос и показала је да је еротологија у основама европске цивилизације и културе. Са становишта тога открића, филозофија деконструкције се указује као филозофија деконструкције еротоцентризма. И српски хеленисти су, другим речима, представили пројекције које се могу супротставити пројекцијама ничеанске традиције.

Кључне речи: Аница Савић Ребац, Лаза Костић, Достојевски; Ниче, Дерида; ерос и логос; еротоцентризам и логоцентризам; деконструкција логоцентризма и еротоцентризма.

Имао сам утисак да се на симпозијуму *Књижевне теорије 20. века*, који је одржан у Вуковој задужбини октобра 2000, моја тема *Аница Савић Ребац: ерос и логос*, није најбоље уклапала. Третирана је као једна од споредних. Тема о еросу и логосу није била имплицирана ни у позиву-подсетнику за овај скуп, иначе богатом темама о теоријским трендовима 20. века као што су: постмодерна, постструктурализам, постформализам, деконструкција. Желео сам да, на супрот овим и код нас преовлађујућим трендови-

ма, подсетим на Аницу Савић Ребац и на њену главну тему: ерос и логос, на њено виђење еротологије.

Аница Савић Ребац (1893-1953) бавила се највише предплатонским периодом, а то значи почецима европске цивилизације и културе, периодом којим се мало ко бавио. Њене две књиге управо су томе посвећене. То су *Претплатонска еротологија*, њена докторска дисертација брањена 1931. пред Веселином Чајкановићем и њена посмртно објављена књига: *Античка естетика и наука о књижевности* (1955). Теме њених књига обично се схватају као лектира која се тиче античког или предантичког периода. Оне и то јесу, али су и нешто више од тога. Аница Савић Ребац није била само информисани и инвентивни приказивач историје естетичке и књижевнотеоријске мисли. Она је била и значајан мислилац. О томе сам се убедио држећи годинама предавања из којих је настала моја књига *Методологија проучавања књижевности* (1985). У њој је развој теоријске мисли Запада приказан као целина. Цео претплатонски период у њој рађен је према *Античкој естетици*... Анице Савић Ребац. Класични филолози су ме убедили да бољи ослонац нисам могао да нађем и то не само у нас него и у свету.

Појавом *Методологије проучавања књижевности* испољене су разлике на југословенском простору у сагледавању и приказивању књижевнотеоријске мисли. Најутицајнији уџбеник из теорије књижевности био је тада *Увод у књижевност* (1961, 1983), чији је приређивач, Зденко Шкреб, по струци германиста, умро исте године када се појавила моја поменута књига. Следбеник немачких феноменолога, Шкреб је у *Уводу у књижевност*, у свом чувеном тексту *Поетика*, историјски преглед поетике почео од Аристотела, творца најчувеније поетике. Ја сам у својој књизи преглед књижевнотеоријске мисли представљао другачије ослањајући се на једну другу традицију коју су стварали српски хеленисти: Лаза Костић, Милош Ђурић, Милан Будимир и Аница Савић Ребац. У Ђурићевом предговору Аристотеловој *Поетици* (1955) наслов трећег поглавља гласи: *Аристотелова поетика као притајена полемика против Платонове идеалистичке теорије уметности*. По Ђурићу, очигледно: историјски преглед поетике требало

би почети од аутора са којим је Аристотел полемисао: од Платона. Ђурићев превод Аристотелове поетике појавио се исте године када и друга по реду књига Аничина. У својој књизи Аница Савић Ребац ишла је дубље у прошлост од Ђурића.

У приказу историје естетичке мисли античког периода Аница Савић Ребац није почињала од Платона, већ од митске мисли у којој је представљена борба двојице богова: Диониса и Аполона. Ти богови су у митској мисли симболизовали борбу о превласт жичаних и дувачких инструмената, лире и аула (свиране) који су пратили извођење песама. По анализама Анице Савић Ребац Платон је изникао из дионизијске традиције, Аристотел из аполонијске. Као што код Зденка Шкреба нема говора о сукобу платонистичке и аристотеловске поетике, још мање има говора о сукобу и смењивости дионизијске и аполонијске традиције у поезији и у теоријском мишљењу. Супротно од тога, у мом приказу развоја поетике, односно књижевнотеоријске мисли у целини, приказано је и како се смењују периоди са доминацијом платоновских, и периоди са доминацијом аристотеловских концепција. Шкреб и ја, другим речима, припадамо различитим школама мишљења. У основи је његове концепције немачка филолошка традиција, посебно она која се ослања на феноменологију; у основи моје концепције стоји, условно речено, новосадска или српска школа: Лаза Костић и Аница Савић Ребац.

Ниче као велика филозофска раскрсница

Проблемом сукоба дионизиског и аполонијског начела није се прва бавила Аница Савић Ребац. То је пре ње учинио немачки филозоф Фридрих Ниче (1844-1900). Ниче је, као и Аница, по струци био класични филолог. Његова прва књига зове се *Порекло трагедије из духа музике* (1872). И у њој је Ниче осветлио природу свечаности организованих у част бога Диониса, у којима је препознао дионизијско начело. Али је открио и да постоји једно друго начело, које се везује за бога Аполона, аполонијско начело. Истовремено је показао и да су та два начела несагласна, односно да су у међусобном потенцијалном и актуелном сукобу.

Да се у уметности сукобљавају два начела, то није открио први Ниче. Пре њега су то учинили и други мислиоци. Шилер је, на пример, доказивао да постоје два типа поезије: наивна и сентиментална. Затим су нешто слично учинила браћа Шлегел. И они су видели да у поезији постоје два пола: класична и романтичарска поезија. У више наврата, посебно у разговорима са Екерманом, и Гете је, упоредо са браћом Шлегел, или чак и пре њих, говорио о класичној и романтичарској поезији. Нешто касније од Ничеа, Хајнрих Велфлин је говорио о два типа ликовне уметности, ренесансној и барокној. Велфлинова истраживања конституисала су се у искристалисаном виду у књизи *Основни појмови уметности* (1915). Смисао свих тих открића био је у томе што су она показивала да уметност, по својој природи, није једнолична већ да се може представити помоћу два бинарно постављена типа. Систем бинарних опозиција није прво откривен у лингвистици; откривен је у поетици и естетици.

Ничеово откриће посебно је важно по томе што је он два типа поезије видео на почетку цивилизације, у најранијем периоду Старе Грчке. А смисао свих тих типологија био је да се унесе бар најосновнији ред у шаролику природу уметности. Откриће ових супротстављених типова значило је истовремено и откриће идеалитета помоћу којих се лакше и потпуније може савладати сложена уметничка стварност.

Ниче нигде тако није био близак дијалектичком решењу проблема као у својој првој књизи. У њој су елементи дијалектичког мишљења присутни самим тиме што има констатовања супротности. Млади мислилац се још није био филозофски определио; то ће учинити тек касније. А кад се као филозоф развио, могло је постати јасно да се писац књига *Тако је говорио Заратустра*, *Ессе Ното*, *Воља за моћ*, определио за једно од два начела из своје прве књиге: за дионизијско начело, а оно друго, аполонијско, одбацио је. Управо тај Ниче, који је изабрао дионизијско начело, констатовао је распад метафизике објављујући смрт Бога: он је и прогласио аморализам као принцип који треба следити; такође, он је и аутор идеја о надчовеку. Иако пореклом од пољских

племића (дакле Словен), Ниче је постао један од најизразитијих представника немачког духа.

Ниче се сматра једним од родоначелника савремене филозофске мисли. На ничеанску мисао се наставио један од највећих филозофских мислилаца 20. века, Мартин Хајдегер. А на Мартина Хајдегера и на Ничеа, наставио се опет један од највећих француских мислилаца са краја 20. века Жак Дерида, филозоф деконструкције логоцентризма. То значи да од Ничеа потиче једна од главних линија у филозофији 20. века.

Сва европска мисао, међутим, није следила Ничеа. Његовој филозофској пројекцији супротставила се, непосредно или посредно, профетска мисао руских мислилаца, на чијем челу је Достојевски. Чувени су његови ставови који гласе: 1. Ако Бога нема, све је дозвољено; и 2. Лепота ће спасити свет. У смеру који је означио Достојевски деловао је читав низ руских мислилаца. То су: Константин Леонтијев, Лав Шестов, Николај Берђајев, Николај Лоски, Сергеј Булгаков, Вјачеслав Иванов, Георгије Флоровски. Њихова мисао, из историјско-политичких разлога, ни код Руса, ни другде, није била довољно позната. Она је добила третман уско религиозне мисли. Слично је било и код Срба. Мисао двојице највећих српских теолошких мислилаца, св. владике Николаја Велимировића и о. Јустина Поповића, која је у основи сагласна са мишљу поменутих руских мислилаца који су се надовезивали на Достојевског, такође је била маргинализована. Мисао и руских и српских православних мислилаца, међутим, постаје све релевантнија са становишта уверења да је ничеовска пројекција, односно пројекција његових следбеника, доспела у ћорсокак. Из такве дијагнозе стања природно следи став да пуну пажњу треба поклонити филозофском језгру мисли ових критичара ничеовске оријентације у филозофији.

Ниче и српски хеленисти

Сазнање да су Достојевски и Ниче антиподи настало је већ крајем 19. века. Код Срба је оно у пуном смислу испољено у зна-

чајном тексту Николаја Велимировића који је објављен 1910. под насловом *Достојевски и Ниче*.

Постоји, међутим, још једна значајна опозиција ничеанској оријентацији и пројекцији на коју није обраћена довољна пажња. То је оријентација коју чине српски хеленисти. Ту оријентацију представљају пре свега Лаза Костић и Аница Савић Ребац. Њу су, у извесном смислу, наставили и други: Милош Ђурић, Милан Будимир, Мирон Флашар.

Кључна личност међу овим хеленистима је Лаза Костић. Лаза Костић је у свести својих поштовалаца пре свега песник и драмски писац, па тек онда филозоф. Значајно је, међутим, да је он и у поезији испевавао своју филозофску мисао, односно да је и у филозофским списима филозофирао своју поезију. И у томе је супротан Ничеу, који је био и песник, али који је, у свести својих поштовалаца, остао пре свега филозоф.

Са ослонцем на најстарије тековине Старе Грчке и Лаза Костић је створио своја најзначајнија филозофска дела: *Основе лепоте са особитим освртом на српске народне песме* (1880) и *Основно начело* (1884). Костић је у њима изложио своју дијалектичку мисао позивајући се пре свега на Јераклита и Емпедокла. Он је по речима једнога српскога филозофа, Предрага Вукадиновића (који је, са својим предговором, поново објавио 1963. године *Основно начело*) „био скроз наскроз дијалектички дух“.

Ниче је, међутим, временом постао филозоф великог реномеа, био толико велик, а Лаза Костић толико непризнат као филозоф да се нико није усуђивао (чак ако је о томе и размишљао) да каже: како је баш у Ничеово време постојао један српски филозоф, по имену Лаза Костић, не мање образован од Ничеа, који је полазио од истих или сличних знања о Старим Грцима, а мислио је сасвим другачије, чак и супротно од Ничеа и имао је посве другачију филозофску судбину.

Настављајући се на мисао старих Грка, али и на актуелну мисао еволуционизма 19 века, Лаза Костић је сматрао да је у основи свега што јесте укрштај, а да се укрштај јавља у два основна вида: као симетрија или као хармонија. Истичући тај став, и Лаза Костић је, слично Ничеу, полазио од нечега што је у основи

бинарна или типолошка опозиција. Али он је ишао и корак даље па је симетрију и хармонију видео у јединству, као укрштај. Заправо, он је укрштај видео као начело које има два међусобно супротстављена под-начела. За сва три основна појма он је имао и графичке знакове. Симетрију је графички представљао овако: $> <$; хармонију овако: $>>$, а укрштај овако $+$.

Ма колико Лаза Костић, као филозоф, био неприметан у односу на Ничеа као филозофа, јасно је да је његова мисао сложенија и продуктивнија иако није довољно разрађена. Та мисао, једноставно има друге импликације него што их има Ничеова дионизијска филозофија.

Први велики српски хелениста Лаза Костић оставио је трага на мисаоном склопу троје великих српских хелениста који су се формирали између два светска рата: на Милоша Ђурића, Милана Будимира и на Аницу Савић Ребац. Сво троје имају светски ниво у својој области, иако немају и светску рецепцију и репутацију.

За Лазу Костића је посебно била везана Аница Савић Ребац. Она је била ћерка Лазиног личног пријатеља Милана Савића, секретара Матице српске и уредника Летописа Матице српске. Аница Савић је већ од малена била у ситуацији да се среће са Лазом Костићем у свом дому и да се упозна и са његовом поезијом и са његовим филозофским идејама. Њено дело показује да је веза са Костићем била плодна.

У својој докторској дисертацији, 38-осмогодишња Аница Савић нашла се на истраживачком терену на којем је већ истраживао млади Ниче. Али је она мисаоно већ била припремљена да види другачије од великог немачког филозофа. Под утицајем Лазе Костића, на основу његове дијалектичке мисли, и Аница Савић је на проблеме гледала дијалектички. А изабрала је и прави предмет за потврду своје идеје: проблем ероса и еротологије уопште код старих Грка.

Природа ероса и порекло Хераклитовог логоса

И Ниче и Лаза Костић, кад су се бавили темама предсократовске Грчке, прилазили су им као филозофи који су филолошки

образовани. Аница Савић Ребац је истим тим темама прилазила превасходно као филолог. Она је до филозофских решења досезала импликацијама и резултатима својих истраживања. Тако је чинила и у обема својим поменутих књигама. Није отуда ни чудо што је мало ко третира као филозофа. Овде ће се обраћати пажња превасходно на оно што је по природи филозофско у њеним истраживањима. На жалост, овај приказ мораће да се служи и поједностављењима. На поједностављен начин, открића Анице Савић Ребац могу да буду укратко овако представљена.

Грчка митологија обилује мноштвом богова. Њен је митолошки Пантеон један од најчвршће и најбоље структурираних. Сваки грчки бог је у грчким митовима представљан као личност, а обично је оличавао и неку снагу, особину или је био заштитник некога или нечега. Тако је било са Зевсом, Хером, Аполоном, Хестом, Посејдоном, Персефоном итд.

Постоји, међутим, један грчки бог, који од тих правила одступа. То је Ерос.

Ерос се, с једне стране, у грчким митовима појављује као личност, слично другим боговима. Али он истовремено оличава и једну особиту тежњу. У већем броју артефаката он се појављује и као појам, дакле као нешто што је супротно личности. Једно поглавље *Претплатонске еротологије* зове се *Двоструки Ерос*. Двострукост је уопште карактеристична за то божанско биће.

Има један мит на који Аница Савић Ребац није подсетила (вероватно зато што је остављен за касније) а који најбоље представља Еросову природу. То је онај мит из Платонове *Гозбе* у којем се прича како је настао Ерос. По томе миту на некој гозби Пор се примакао Пунији и тако је настало дете, Ерос. А Пор и Пунија су грчки изрази за српске речи Оскудица и Обиље. Из Еросове паренталне двострукости проистиче и његова природа. Ерос, у својој природи, садржи особине оба родитеља. Он је истовремено и обиље и оскудица, али и тежња да се разлике између оскудице и обиља превазиђу. Аница Савић Ребац наводи друге митове о постанку Ероса. По једном од њих Ерос је син Афродите, која оличава љубав двеју супротица: мушкарца и жене. По другом, он је

син Ноћи и Етера. По трећем, он је син Генезиса, дакле самог по-
стања. Сваки до тих митова потврђује његову двострукост.

У *Претплатонској еротологији* се на много места указује на
Еросову двоструку природу. Та указивања, расута током књиге,
побележена на једном месту, овако гласе.

Као бог Ерос је:

надличан – и - личан

неличан – и - личан

јавља се као појам – и - лик

јавља се као једно – и – све

јавља се као бог – и – свет

јавља се као носилац еманације - и – носилац враћања у
божанство

двострук је у јединству

јединство је двострукости

садржи јединство у двојству

представља диференцијацију једног

(представља) уједињење диферентног

(представља) јединство универзалног и индивидуалног

(представља) симбол општег значаја и лично божанство

(представља) надличну моћ и личну страст

(представља) божанску екстазу - и - личну манију

(представља) надличну – и – личну љубав

Сједињује појам - и – лик

сједињује спекулативно – и – афективно

спој је интелектуалног – и – афективног

Изражава:

космичко – и – човечанско

космичко – и – афективно

изражава тежњу

изражава чежњу

Јавља се као демон ветра (кад треба узбудити душу)

и као демон светлости (кад је треба просветлити)

У побројаним особинама овога бога није тешко увидети да је Ерос састављен од супротица, да је Ерос у себи противречан. Та његова противречност је изражена митским језиком. Аница је укупну еротолошку проблематику интерпретирала на начин Костићев. Она је у Еросу видела укрштај супротица («супротица» је Костићев израз).

Митска свест о еросу се, у овом погледу, јавља као праоснова дијалектике. Језик мита из *Претплатонске еротологије* у пуној мери кореспондира и са најизграђенијом дијалектиком, Хегеловом.

Дијалектички метод истраживања и Ерос

Оваквом подухвату испитивања еротологије, Аница Савић Ребац је примерила и свој истраживачки метод. О томе методу она говори у уводном делу своје књиге. Да би истакла *различност у једнакости*, односно *различност у јединству* онога што истражује, она се служила методом који такође подразумева јединство супротности. То јединство супротности она је представила следећим паровима израза:

детаљно испитивање – синтетско обухватање,
критичко разједињавање – синтетско амалгамисање,
принципско разједињавање – (принципско) амалгамисање,
дивергенција – конвергенција.

Отуда бисмо с правом за метод Анице Савић Ребац могли бисмо да кажемо да је дијалектички, јер има општа својства тога метода. Али је њен метод по стилу размишљања најближи схватањима Лазе Костића. Начин њеног размишљања и истраживања у великој мери кореспондира са дијалектичким (дијалогским) методом њеног савременика Михаила Бахтина.

Аница Савић Ребац се, међутим, није бавила само митом, већ и еротологијом као антрополошким проблемом. Њена истраживања су показала како је Ерос све више прерастао у појам.

Исто тако и да је митос добијао карактер логоса. Ево једног од значајних места у њеној књизи:

Јединство космичког и човечанског у Еросу приказује нам се као први облик свести о јединству индивидуалног и универзалног; код Хераклита је изведена »коинциденција једнога и свега« у логосу, који је логос психе, а опет општи, - како Нортроп парафразира Хераклита, одл. 50. Код Хераклита је дакле тежиште пренесено са Ероса на логос, но касније ћемо видети колико је његов логос битна једна Еросу врло блиска престава, престава трансценденталне хармоније. У Рапсодијама, односно у миту о фанесу је Ерос једно и све, и бог и свет, и онај развојни моменат који их спаја, дакле и носилац еменације, и носилац враћања у божанство. Платон, којега тако тесне везе спајају и са Хераклитом и са орфичарима, спојио је логос и Ероса, као чисто духовни пут психе ка трансцендентном добру. (51)

Овако у *Претплатонској еротологији* наговештена природа Ероса, разрађена је потпуније у *Античкој естетици*, у поглављу *Ерос и идеје или о метафизичкој позадини Платонове естетике*. У томе се поглављу највише говори о Платоновом дијалогу *Тимај*. То је онај чувени Платонов дијалог у којем се он поново вратио својој теорији идеја. У том дијалогу Бог се јавља као демијург, тј. као градитељ. То је онај Бог који ствара према идејама.

Ево још једног значајног места из Античке естетике и *Античке естетике и науке о књижевности*:

Одступање од безусловног спиритуализма довело је дакле у *Тимају* до једне нове конкретније дефиниције лепоте. Дакако, то одступање је само делимично, Идеје и Градитељ су најважнији, а они остају трансцендентни; али ипак је лепота о којој је реч у *Тимају* лепота видљивог света *као таквог*, склад душе и тела у њему, не само одраз Идеје којој води Ерос. *Ероса је овде заменио Градитељ* – оно што је Ерос у орфизму; и он је веза између два света, али он је принцип сасвим друге врсте него Ерос, не субјективно-психички већ објективно-космички, не симбол филозофског заноса већ »бог који се стално бави геометријом«. Зато је и лепота у *Тимају* најсавршенија кад је најближе лепоти геометријских тела; симетрија ве-

ликог и малог света, космоса и човека, има своје идеалне узоре у геометријским телима. (1985:146).

Лепо са добрим и истинитим чини, по Платону, ону његову највишу идеју, Калон. Достићи Калон, то треба да буде највиша човекова тежња. Та тежња се може евентуално постићи помоћу Ероса. Јер Ерос изражава (садржи) бит те тежње. Аница Савић Ребац је Платона сагледавала као филозофа у чијој је мисли имплициран Ерос. До дубље стварности, до идеја и идеала, може се евентуално доспети помоћу Ероса.

*Истраживање еротологије као незавршени пројект
Анице Савић Ребац*

Својом дисертацијом о Еросу Аница Савић Ребац је отворила једну велику тему: о ероцентричној природи наше цивилизације.

Уводно поглавље њене *Претплатонске еротологије* се завршава овако:

Примедба. Овај приступ написан је за целу расправу, која носи назив: Орфичко-платонсконеоплатонска учења о Еросу, и њихов утисај на Средњи век, поглавито на Дантеа. Према томе она се дели на три дела:

Покретач (од почетака до Платона)

Посредник (од Платона до Псеудо Дионисија - Ареопагите)

Бог – Љубав (од Дионисија до Дантеа).

Спољне прилике су нас приморале да изађемо само са овим делом; но како је и овај писан са сталним погледом на целину развоја, нека нас то извини што смо преда њ ставили приступ који се односи на целину. (1984:26)

Овај пројект Анице Савић Ребац никад није био довршен. На неки начин био је урађен само његов први део: у *Античкој естетици и науци о књижевности*. За остале делове Аница је стигла да напише само поједине есеје. Поједини њени есеји, поготово

они садржани у њеној књизи коју је приредио Предраг Вукадиновић под насловом *Хеленски видици* (1966), показују да она никад није одустајала од свога великог пројекта, али и да није имала снаге да га заврши. Аница Савић је, радећи на свом пројекту, ипак преценила своје властите снаге; посао који је започела тешко да би ико могао да оконча. Торзо који је иза себе оставила ипак има јасне обресе; он јасно показује како би такав пројект могао да изгледа кад би био стварно завршен. Сасвим јасно, Аница Савић Ребац је у свом недовршеном пројекту рекла нешто битно о нашој цивилизацији. Рекла је: да се та цивилизација мења, али да она у суштини остаје еротоцентрична. Еротоцентричност је бит цивилизације чији је главни представник Европа.

СМИСАО ИСТРАЖИВАЊА АНИЦЕ САВИЋ РЕБАЦ

Обимна и разноврсна истраживања Анице Савић Ребац могу да се сведу на неколико кључних закључака:

а) Она није истраживала еротолошке проблеме ради њих самих. Преко тих истраживања Аница Савић Ребац је дошла и до корена дијалектике и дијалектичког мишљења. Ти корени су у Еросу и у еротологији уопште.

б) Истражујући еротолошке проблеме у претплатонском периоду, Аница Савић Ребац је дошла и до открића природе Ероса, оног једног бога који стоји у основи свега што јесте. Тај бог се у Хераклитовој мисли идентификовао као логос. У Платоновом *Тимају* је идентификован као Демијург (градитељ), који гради према идејама. Тиме су откривене и саме основе логоцентризма. Бог, који је имплициран у тим истраживањима, сложене је природе. Он је и претеча пантеистичког бога, и претеча хришћанског бога.

в) Историја еротологије којој је Аница Савић Ребац посветила пажњу, показују и да је еротоцентризам у основи логоцентризма, односно у основи сваке метафизике. То је потребно да би се имала у виду природа деконструкције и да би се она спознала. Много људи нема ништа против деконструкције логоцентризма. Али, верујем да би их много више било који су, у суштини, против деконструкције еротоцентризма.

Деконструкција логоцентризма и Аница Савић Ребац

Проблемом Ероса бавио се, у раздобљу између Ничеа и Анице Савић Ребац још један велики мислилац: Зигмунт Фројд. Он је открио да у људском бићу постоје више енергија. Две међу њима су основне: Ерос и Танатос. Ерос је енергија живота, љубави, пријатељства, напредовања. Танатос је енергија смрти, разарања, деконструкције. Издвајајући те две енергије и Фројд је мислио на начин претходних немачких мислилаца који су у поезији и уметности уопште издвајали бинарне типове. Он их је нашао у унутрашњим човековим енергијама.

Ерос је, и пре Фројда, био спознат као енергија. Фројд је заслужан што је открио да постоји и супротна енергија, она коју је идентификовао под именом Танатоса и која са Еросом стоји у односу негације и кореспонденције: његов супротни пол по коме добија смисао.

Тек на фону еротологије какву је видела и осветлила Аница Савић Ребац, и на фону Фројдовог открића супротстављених енергија Ероса и Танатоса, може се сагледати и суштина филозофије деконструкције. То није, у ствари, само деконструкција логоцентризма, већ је и деконструкција еротоцентризма. Између Ероса и Танатоса та филозофија је изабрала Танатос. Та филозофија је танатоцентрична. Јер је изабрала смер разарања, негације, а не истовремено и смер афирмације. У томе је следила Ничеа.

Лаза Костић, на чију се мисао у основи ослањала Аница Савић Ребац, супротно од Ничеа, супротно од филозофије деконструкције, имао је у виду да су енергије резултат процеса. По Лази Костићу процеси се одвијају тако да су на делу разсклад-у-складу и склад-у-разскладу. Изразе којима је Лаза Костић означавао промене у свету, ја сам стотинак година после објављивања његових филозофских списа, идентификовао помоћу израза који су шире прихваћени; помоћу израза деструктуризација и структурализација. Те изразе је први почео да употребљава око Другог светског рата француски филозоф руског порекла Жорж Гурвич, а ја сам их прихватио од чешког филозофа Карела Косика. И ти изрази су резултат дијалектичког начина мишљења. Њих је, у свом начину

мишљења и истраживања, у основи имала и Аница Савић Ребац. Њена еротоцентрична мисао увек је рачунала са супротностима и са тежњом да се оне превладају. Такву еротоцентричну природу нема и филозофија деконструкције; она не говори (по правилу не говори) о супротном процесу, процесу реконструкције. Та филозофија је недијалектичка; рачуна са једностраним решењима и потезима. Она не види да се данашњим владајућим смером у филозофији не може да иде у бескрај. Она не види процесе који се јављају у њеној сенци, и који су супротни процесима деконструкције, деструктуризације; не види процесе конструкције и структурализације.

Подсећање на Аницу Савић Ребац у овом раду не потиче само из пијетета према једном великом раднику који је живео на нашим просторима. Она потиче и из потребе да се у овом тренутку снађемо у сфери идеја и идејних пројеката који нам одређују судбину.

Није свеједно да ли ће свет у којем живимо бити свет деконструкције, деструктуризације, свет владавине Танатоса. Такође, није свеједно да ли ће се мисаони обзор теоријске мисли о уметности задржати у тим оквирима, ако постоје и друге могућности. Аница Савић Ребац, својим делом указује на те друге могућности, подсећа да је на њима изграђена европска цивилизација и култура; да на њима треба обнављати и теоријску мисао нашег времена.

Кад је у питању филозофија деконструкције и теоријска мисао постмодернизма, порука која се може ишчитати из увида Анице Савић Ребац у вишемиленијумску филозофску мисао, гласи: и филозофија деконструкције и теоријска мисао постмодернизма временски су ограничене. Оне ће проћи, и морају да прођу, јер је људски свет саграђен на еротоцентризму и на логоцентризму. Неколико деценија доминација Танатоса не би требало да значи и смрт Ероса.

АНИЦА САВИЋ РЕБАЦ И ПРЕДСОКРАТОВСКА ФИЛОЗОФИЈА

Даме и господо, захваљујем Библиотеци “Светозар Марковић”, знаменитој у српском народу, што ми је указала част и прилику да нешто кажем о Аници Савић Ребац. Истовремено желим да подржим акцију Библиотеке усмерену ка подсећању на најзначајније ствараоце Београдског универзитета којима се поносимо.

Морам још да кажем да ја по струци нисам класични филолог. Већ тридесетак година на новосадском Филозофском факултету предајем један нов предмет који се зове Методологија проучавања књижевности. Управо тај предмет довео ме је у дубљу везу са делом Анице Савић Ребац. Десило се да она спада у ред мислилаца и истраживача на које сам се највише наслањао. Пошто је она рођена у Новом Саду, граду у којем већ скоро пет деценија живим, моја везаност за њу има и завичајну страну.

Из круга тема којима се бавила Аница Савић Ребац у последње време посебно је значајна књига *Mythos, physis, psyche* Богољуба Шијаковића, професора Филозофског факултета у Никшићу. Шијаковић предаје класичну грчку филозофију. Исти предмет предаје и на Теолошком факултету у Београду. Широј јавности је сигурно више познат као доскорашњи министар вера. Из другог издања његове поменуте књиге видео сам да је направио *Библиографију предсократоваца* (*Bibliographia Praesaocratica*), која је штампана 2001. у Паризу у издавачкој кући Belles Lettres. Пре неког времена боравио сам у Никшићу па сам на Филозофском факултету, на којем предајем на постипломским студијама, позајмио ту књигу. Видео сам ово: Шијаковићева *Библиографија* има око 700 страна великог формата и 17.644 библиографских јединица практично на свим европским и многим ваневропским језицима за које знамо. У приказу објављеном у никшићком филозофском

часопису *Луча*, који је он основао, прочитао сам како је један млади човек написао да је та библиографија „соларних димензија“. Са том констатацијом читалац мора да се сложи. Претходне библиографије имале по две-три хиљаде јединица.

У тој књизи мене је узбудила посвета која је дата на енглеском и српском језику. Она гласи:

“Ученим Србима –
Лази Костићу (1841-1910),
Браниславу Петронијевићу (1875-1954),
Милошу Н. Ђурићу (1892-1967),
Аници Савић Ребац (1983-1953),
Ксенији Атанасијевић (1894-1981),
Мирославу Марковићу (1919-2001) и
Бранку Павловићу (1928-1986) -
зналцима предсократовске филозофије”.

Кад неко од нас прочита ту посвету, охрабри се. Јер, преко ње дођете до сазнања, или просто осетите – да нисмо баш мала култура кад смо имали толико и таквих зналаца предсократовске филозофије. Погоотово што је та посвета упућена само оним најистакнутијим. Унутар библиографије има и много других наших имена и побележених њихових радова.

Међу именима које је поменуо Богољуб Шијаковић као учене Србе који су се бавили предсократовском филозофијом мени су два посебно значајна: Лаза Костић и Аница Савић Ребац. О њима сам више пута писао, а о Костићевој песми *Santa Maria della Salute* написао чак и целу једну књигу (1981). Не спорим да су ме Лаза Костић и Аница Савић Ребац могли привући и по завичајној линији. Они су учили гимназију у месту у којем сам и ја учио, ходали улицама којима ја ходам, били везани за Матицу српску за коју сам и ја био везан. По природи ствари многи Новосађанин је упућен да чује и понеку анегдоту из њиховог живота, да њихове портрете види у Матици. Још као ђак могао сам да видим канабе на којем се Аница убила. Стајало је дуго у једном Матицином салону испод познатог њеног портрета са шеширом (рад Уроша Предића из 1920).

Па ипак, мој однос према ова два мислиоца, посебно према Аници, мотивисан је превасходно професионалним разлозима. Још као млади асистент добио сам 1971-72. да предајем тада нови предмет: Методологију проучавања књижевности. Данас је он један од главних. Предаје се као обавезан на свим постдипломским студијама, понегде, као што је случај у Загребу и Новом Саду, и на редовним. Из мојих предавања настала је књига која се зове као и предмет: *Методологија проучавања књижевности*. Прво њено издање појавило се 1985; друго 2000. Колико знам, то је још увек први приручник из ове области који предмет представља као целину, и то не само на простору некадашње Југославије већ и шире. Ову књигу прати и обимна хрестоматија (око 650 страна) која доноси стотинак текстова најзначајнијих мислилаца од Хомера до Дерида. Она се зове *Теоријска мисао о књижевности* (1991). Ове две књиге (и још две друге из области теорије књижевности) као први универзитетски уџбеници ове врсте у Срба, представљају моје професионалне успехе, утемељене на резултатима мојих претходника у овој области. Међу њима можда сам највише дужан Аници Савић Ребац. Сматрам се и њеним наставаљачем.

А сада да то објасним. Када сам добио да предајем поменути предмет, главни уџбеник/приручник био је *Увод у књижевност* (1991), једна обимна књига која је састављена од радова загребачких аутора. Књигу су уредили професори Зденко Шкреб и Фран Петре. Зденко Шкреб, оснивач часописа *Умјетност ријечи* (1955), био је незванични шеф загребачке филолошке школе. Шкреб је по струци био германиста, по оријентацији близак немачкој школи феноменолошке интерпретације текста (Штајгер, Кајзер).

У *Уводу у књижевност* Шкреб је имао један од најзначајнијих текстова. Он се зове *Поетика*. У њему је Шкреб, у духу преовлађујуће традиције на коју се наслањао, представио настанак поетике као дисциплине и пратио њен развој до данашњих дана. Карактеристично је за његово схватање да је почетак поетике, као дисциплине, видео у Аристотеловој *Поетици*.

Пре него што сам добио да предајем поменути предмет, ја сам већ био формиран у једној другој традицији од оне коју је представљао професор Шкреб. Ова традиција има, као значајну компоненту, и оне учене Србе који су се бавили предсократовском филозофијом. Један од њих, Милош Ђурић, у предговору Аристотеловој *Поетици*, коју је превео (1955) каже да је Аристотелова поетика, у ствари, имплицитна полемика са Платоновим ставовима. А то, другим речима, значи: ако неко хоће да у правом смислу схвати Аристотелове ставове, он мора да се врати Платону, тј. да почне од Платона, а не од Аристотела, као што је учинио професор Шкреб. Да би се, дакле, разумела поетика, као целина, морају се имати у виду опречни ставови о поезији двојице највећих грчких и светских филозофа, Платона и Аристотела. Овакав приступ нуди и полазну позицију другачију од оне коју је нудио професор Шкреб.

Почаствован сам што на овом скупу, посвећеном Аници Савић Ребац, учествујем заједно са професорком Љиљаном Црепајац и академиком Николом Милошевићем. И они су део моје приче о Аници Савић Ребац. Једна од студенткиња Анице Савић Ребац која се звала Љиљана Станојевић, а Црепајац по мужу Љуби, класичном филологу, учинила је велику ствар после Аничине трагичне смрти (1953): објавила је 1955. њену главну, а недовршену књигу, *Античка естетика и наука о књижевности*. Професорки Црепајац треба да будемо захвални не само зато што је објавила ту књигу, него и што се старала и још увек се стара да се делу Анице Савић Ребац да одговарајући значај. Академик Никола Милошевић је педесетих година, као млад асистент, на београдској Катедри за светску књижевност држао часове о античкој поетици. Некадашња студенткиња Вера Милановић, која одавно носи моје презиме, слушала је на његовим часовима и о Аници Савић Ребац; у мираз ми је донела књигу *Античка естетика и наука о књижевности*. Та књига ми је била од велике помоћи кад сам дошао у ситуацију да одговарам студентима на питање: а шта је било пре Платона. Одговарајући, позивао сам се на књигу једне Новосађанке, Анице Савић, ћерке Милана Савића, секретара Матице српске, уредника Летописа Матице српске, пријатеља Лазе Кости-

ћа. Морао сам се позивати управо на ту књигу, јер не нађох неку другу која је о тим проблемима тако компетентно и јасно говорила. Аница Савић Ребац је направила, јединствени у свету науке, продор у сазнања о предплатонском периоду.

Да је то тачно, уверио сам се 1986. на симпозијуму о Аници Савић Ребац који је у Матици српској организовала давно већ покојна Дара Зличих, стручни сарадник Филозофског факултета у Новом Саду, уз активну помоћ професорке Црепајац. Даринка Зличих је такође била класични филолог. Она је још као 16-годишња девојчица ишла у Београд да се упозна са Аницом. На поклон је добила њену докторску дисертацију *Предплатонска еротологија*. Ауторки се одужила тако што је, већ пред крај свога живота, продала своја кола (још се сећам њеног фиће) и, о свом трошку, издала већину дела Анице Савић Ребац. Симпозијум је организовала поводом тога издања.

Још је постојала она велика Југославија, па је на симпозијуму било учесника и из Хрватске и из Словеније. Том приликом сам упознао словеначког професора, класичног филолога, Кајетана Гантара. Он је био прочитао моју *Методологију* и у њој му је посебну пажњу привукао део о предплатонском периоду. То је онај део књиге који је рађен на основу осветљења Анице Савић Ребац. Словеначки професор је на симпозијуму са великим поштовањем говорио о открићима београдске професорке. Признао је да за њих све доскора није знао. Поклонио ми је своју књигу *Антична поезика* која је претходне године изашла у Љубљани, истовремено када и моја *Методологија*. Његова осветљења су се у пуној мери поклапала са онима која сам ја дао на основу систематизованих истраживања Анице Савић Ребац.

На новосадском симпозијуму о Аничином делу мој реферат је био посвећен њеном истраживачком методу. Ту чињеницу морам посебно да нагласим. Не само што сам, на основу њених радова, настајање поезике померио у прошлост за више векова, у односу на виђење које је нудио професор Шкроб и немачко-хрватска школа, већ сам се сам од Анице учио и дијалектичком методу. На самом симпозијуму било је постављено питање порекла Аничиног метода. Истакнути новосадски германиста Томислав Бекић,

који је докторирао на односу Аница Савић Ребац – Томас Ман, тврдио је да је она тај метод усвојила у време својих класичних студија у Бечу. Помињао је и конкретна имена: Гундолфа и Радермахера; помињао је и европску и пронемачку оријентацију њене породице – нешто што није спорно; њен отац, Милан Савић, први је на српски превео Гетоевог *Фауста*. Из мог реферата ипак је произлазило је нешто сасвим другачије: Аница Савић је у Беч отишла са изграђеним схватањима и са изграђеним методом. Чини ми се да сам том приликом рекао и да је она одрасла на коленима Лазе Костића, који је био „скроз наскроз дијалектички дух“ како је његов метод окарактерисао Предраг Вукадиновић. Лаза Костић је био близак пријатељ Милана Савића, Аничиног оца. Зна се да је често боравио у кући Савићевих. Грех је помислити да се млада девојка није наслонила на znalца и мислиоца који јој је и касније импоновао и чију је мисао настављала. А кад се каже Лаза Костић, а у виду се има он као становник Новог Сада, Београда, Цетиња, Крушедола и Сомбора, не сме се о њему мислити као о неком провинцијалцу. Где год живео, он је био светски дух, неко ко је активно кореспондирао и са античком културом, са предсократовцима, и са европском и српском културом. И да је могла да бира, вероватно Аница Савић није могла да нађе бољег првог учитеља дијалектике.

Метод – то је велико помоћно средство у научном раду. Помоћу тога средства истраживач увећава своје моћи. Сведочим да су се моје скромне моћи увећале помоћу метода који који су изграђивали и Лаза Костић и Аница Савић Ребац. Тај метод је једна од варијаната дијалектичког метода; најсличнији је варијанти у интерпретацији Михаила Бахтина, руског мислиоца, а старији од њега. Управо служећи се тим методом ја сам постигао оно што неки други нису успели, па ни поштовани професор Шкреб. Зденко Шкреб је развој поезије представљао једнолинијски. Ослањајући се на поменути метод, ја сам тај развој сагледао као борбу двају принципа: дионизијске и аполонијске линије, Платонове ентузијастичке поезије и Аристотелове поезије вештине. У теоријској мисли о књижевности до данашњих дана видео сам борбу тих принципа. Показало се да се на тим виђењима може репроду-

ковати укупан развој књижевнотеоријске мисли. И то од Хомера до Дериде.

А кад су у питању Лаза Костић и Аница Савић Ребац, да додам још и ово. Недавно (2000) у Институту за књижевност и уметност у Београду био је организован научни симпозијум под насловом *Књижевне теорије двадесетог века*. Већ по наслову се види интенција организатора: да представи оно што се најзначајније десило у области ове мисли током 20. века. Последњи век се завршио доминацијом постмодернизма и филозофијом деконструкције логоцентризма Жака Дериде. Дobar део учесника, у природној намери да не заостаје за временом, говорио је у духу владајућег правца мишљења. А то значи: подржавао је Дериду, постмодернизам, деконструкцију свега и свачега па и деконструкцију логоцентризма.

На овом скупу ја сам имао реферат под насловом: *Аница Савић Ребац: ерос и логос*. Имао сам утисак да реферат са таквим насловом и садржајем није најбоље дочекан; одударао је од унисоног приказивања књижевних теорија 20. века (чији сам још увек најопширнији приказ већ био дао у поменутиим књигама). И од Лазе Костића и од Анице Савић Ребац нисам научио да треба ићи «низ длаку» да би се остварио неки тренутни успех. За судбину и једног и другог филозофа карактеристично је да су дуго и тешко били игнорисани. Управо у делу Анице Савић Ребац нашао сам једно од најтемељнијих упоришта за отпор према филозофији деконструкције логоцентризма, за превладавање те филозофске оријентације. Дело на које мислим је њена докторска дисертација *Предплатонска еротологија* која је 1932. одбрањена пред комисијом коју су чинили Никола Вулић, Веселин Чајкановић, Драгиша Ђурић, Милан Будимир. Ја сам ту књигу више пута читао. Мислим да је главни њен налаз од епохалног значаја. А то је овај: да је Хераклитова дијалектичка мисао имала претходника у грчкој митолошкој мисли. Хераклит је био први филозоф који је употребио израз логос да би њиме означио основни појам своје филозофије и да би, у складу са тим појмом, своју филозофију образложио. Хераклитов логос представља јединство супротица. Један Србин, Мирослав Марковић, као издавач и коментатор Херакли-

та, постао је светски ауторитет као издавач и коментатор родона-
челника дијалектичке мисли. Аница Савић Ребац, која је осветља-
вала саме претпочетке те мисли, у *Предплатонској еротологији*,
јасно је показала да је у грчкој митолошкој мисли постојао један
особити бог, Ерос, који, за разлику од свих других грчких богова,
није симболизовао или представљао једну особину или снагу, већ
је био јединство у двострукости, односно двострук у јединству.
Као син Пора и Пуније, тј. Обиља и Оскудице, он је представљао
јединство супротности, али и тежњу да се те противречности пре-
вазиђу. На мноштву примера, Аница Савић Ребац је сасвим јасно
показала да је извор дијалектичке мисли у Еросу, да је Херакли-
тов логос обликован у дискурзивном виду на митској причи о
Еросу. А то другим речима значи и да је дијалектичка мисао у са-
мој својој суштини еротоцентрична. Ово сазнање је од капиталног
значаја. Негирати логос у изворном значењу, значи негирати дија-
лектику, а то, такође, значи – негирати еротоцентричност. А то
даље значи негирати нешто што је везано за живот, за плодност,
за обнову. Главни смер сада преовлађујуће филозофске мисли, ко-
ји се означава изразима деконструкција логоцентризма, или само
деконструкција, усмерен је не само против логоса и логоцентри-
зма, већ и против Ероса и еротоцентризма.

На жалост, све оно што се дешавало на простору бивше Ју-
гославије има неке везе са доминантним смером у савременој фи-
лозофској мисли коју карактерише израз деконструкција. Ерото-
центричка филозофија води ка нечему другом: она отвара пут об-
нове.

Учитељ Анице Савић Ребац, утемељитељ дијалектичке ми-
сли у Срба, први човек «новосадске школе мишљења», Лаза Ко-
стић, био је вршњак и савременик Ничеа. Много славнији од ње-
га, немачки филозоф словенског порекла (тј. од пољских племи-
ћа) проповедао је мисао која је обележила 20. век. Дерида и фило-
зофија деконструкције никад није ни порицала своју везу са Ниче-
ом. Сада, пошто је тај 20. век минуо, можемо да кажемо да га цр-
ним словима треба убележити у људској историји. Одговорности
за оно што се у њему збило не може се лишити ни филозофија ко-

ја је тежила деконструкцији логоцентризма а самим тиме и еротоцентризма.

А кад смо се већ вратили до Ничеа, да кажем и ово: постојала је, од краја 19. века, и посве другачија пројекција, од оне коју је обележио Ниче. То је филозофска оријентација коју су обележили Достојевски и његови следбеници међу Русима: Соловјев, Лоски, Берђајев, Булгаков, Флоровски итд. Међу следбеницима Достојевског су и двојица великих Срба: владика Николај Велимировић и отац Јустин Поповић. Али постојала је и једна друга пројекција света од оне коју је нудио Ниче; то је пројекција коју представља Лаза Костић. Једна од варијанти мисли песника *Santa Maria della Salute* је и логоцентризам/еротоцентризам Анице Савић Ребац. Са оном претходном руских и српских боготражитеља она има и нешто заједничко: а то је еротоцентризам. У основи дијалектике је Ерос, говорила је Аница. Бог је љубав, говорили су следбеници и Христа и Достојевског.

Аница Савић Ребац ретко кад је посезала за питањима које се тичу наше савремености. Бавећи се оним најдубљим у прошлости, она се бавила, практично, и нашом савременошћу. Прошлост и савременост, за дијалетичара какав је била она, неодвојиви су.

ДЕФИНИСАЊЕ НЕПОЗНАТОГ

Михаило Петровић: *Метафоре и алегорије*, СКЗ, Београд, 1967.

Новине су недавно објавиле вест да је вирус рака откривен. Група амаричких научника којој је то пошло за руком није навела ниједан непосредан доказ о свом открићу. Сва четири њихова доказа о вирусној природи рака била су, по њиховом сопственом изразу „индиректна“; међу њима је свакако најзначајнији онај да се одређеним медицијским поступком рак може, слично другим вирусима, пренети са оболелог на здраво ткиво.

Такав индиректан начин откривања није у науци ни нов ни непознат; све док камере из васионских бродова нису снимиле Земљу, сви докази о њеном лоптастом облику били су, у ствари, индиректни. Шта је електрицитет, на пример, у својој најдубљој природи ми ни данас сасвим не знамо; оно што о њему највише знамо то су законитости његовог понашања под одређеним условима. А до утврђивања тих законитости није се дошло, није се ни могло доћи, непосредним испитивањем самог електрицитета већ типично околишним путем: на основу уочених сличности између електричних појава, с једне, и хидрауличних и топлотних појава, с друге стране. Закон спојених судова, преношење топлоте између два тела с неједнаким температурама, ротативни хидраулични смрк, понашање течности у протицању кроз цеви итд., узети су као модели за објашњавање појава тока струје, позитивног и негативног наелектрисања, напона и јачине струје, отпора проводника, индукције и самоиндукције. Електрицитет у том поступку није изједначен са топлотним и хидрауличним појавама, него је само из њиховог понашања апстрахован један низ карактеристичних појединости које им са једног посебног научног гледишта могу бити заједничке. И на основу тих заједничких појединости и било

је могуће да се непознато и неистражено у електричним појавама објасни и дефинише помоћу познатих и теоријски објашњених хидрауличних и топлотних појава.

Али не само у науци већ и у читавој људској пракси, од свакодневног живота до песничког изражавања, примењују се исти поступци, кроз које се непознато објашњава и дефинише помоћу познатог, неистражено помоћу истраженог, неоткривено помоћу откривеног. Кад су босоноги урођеници једног афричког племена први пут видели циплу, они су је у недостатку сопственог израза-појма назвали *штит ноге*; употребили су, дакле, два позната појма, довели су у везу две познате чињенице, створили један типично метафорички израз, да би њим означили нешто непознато. Кад данас употребљавамо изразе: *морални притисак*, *анемична страст*, *растегљив појам*, *изборна грозница*, *структура друштва*, *политички барометар*, *кључ тајне*, итд., ми исто као и они афрички урођеници тим метаформама обележавамо и истовремено конкретне чињенице или појаве за које немамо изграђене појмове; извесне такве метафоре, због њихове дуже употребе и јасног садржаја, доживљавамо још само као појмове: нога стола, грлић боце итд. И научни појам *језгро атома*, на пример, по свом пореклу није ништа друго него метафора, настала, разуме се, далеко раније него што су својства тог „језгра“ и скуп чињеница које га чине били познати и објашњени: метафоричном сликом била је антиципирана једна реалност коју је требало тек научно доказати. Између начина на који је метафором дефинисана једна реалност коју је требало тек научно доказати. Између начина на који је метафором дефинисана једна нова непозната појава и начина на који су дефинисане законитости понашања електрицитета, у основи нема битне разлике. У свим овим случајевима, аналогично са познатим, одредили смо, објаснили или дефинисали непознато, употребили метафору или применили поступак карактеристичан за метафоричан начин мишљења.

У књизи која носи наслов *Метафоре и алегорије*, наш познати научник, математичар, Михаило Петровић, Мика Алас, на сакупљеном огромно чињеничком материјалу из свих области људске праксе, од свакодневног живота и поезије до природних и

друштвених наука, покушао је да испита заједничке карактеристике метафора у свим тим областима, услове под којима се стварају, њихов однос према ономе што означавају и посебно њихов однос у научном мишљењу и испитивању. Написане пред саму његову смрт (1943), на врхунцу свођења сопствених научних резултата и искустава, *Метафоре и алегорије*, по обиљу разноврсних појава које испитују и по нивоу апстракције истраживачких резултата, јесу вероватно јединствен пример у светској научној литератури. Оне припадају групи његових радова из области математичке феноменологије, дисциплине чији је он творац и „где је потпуно оригиналан, са свим елементима фундаменталног стварања“. То је дисциплина где је он могао да се оствари као научник „конкретног духа“ и „природне универзалности“, како су га окarakterисали његови велики нострани савременици, али то је и дисциплина у којој је он, науучник светског гласа и оснивач некад веома цењене Београдске математичке школе, остао без наследника и ученика. Око 2200 његових страница из области математичке феноменологије, како у предговору каже Драган Трифуновић, остале су сасвим неистражене. Изузетно интересовање, које је, у последње време нарочито, научници из разних земаља показују за његове феноменолошке радове, потиче отуда што је у њима, далеко пре Норберта Винера и његових сатрадника, већ била антиципирана кибернетика, и што управо та област његовог рада, по свежини идеја и антиципација, припада највише савременој научној мисли.

Михаило Петровић у *Метафорама и алегоријама* није имао експлицитну намеру да се посебно бави значењем „стилских фигура“ у поезији, и мада је главнину својих истраживачких намера сконцентрисао ипак на науку, његове основне поставке тичу се поезије колико и науке. У односу на блиске дисциплине (семантику, лингвистику, теорију информације) које се превасходно баве проблемима инструменталне интерсубјективне комуникације, Петровићева математичка феноменологија, баш зато што се налази на вишем нивоу апстракције, може да буде од још већег значаја за саму поезију, коју у извесним границама инкорпорира и подразумева. Ако бављење оних трију дисциплина скупно означимо као

бављење „говором“, Петровићева феноменологија, добрим својим делом, бавила се оним што се може означити као „говор унутар говора“, комуникацијом унутар комуникације, дакле стварањем и примањем пренесених значења, што је једна од *diferentia specifica* поезике. То значи да се она не бави проблемима значења и контекста, него да их више третира у креативној а не у инструменталној функцији, да је више истраживачки усмерена на област мишљења а не ка инструменталној функцији, да је више истраживачки усмерена на област мишљења и ставралачке интуиције, него на проблеме интерсубјективе комуникације. Значења која она превасходно има у виду јесу значења другог степена.

„Нема тог појма, те представе, тог осећаја“, каже Михаило Петровић, „који у себи нема чега упоредљивог... Све се може схватити као веће или мање, јаче или слабије, осетније или неосетније“. У свакодневном животу и у литератури, пореде се воде на бујица и дивља хорда, лаж и снежна грудва, пешчани сат и тиха старачка смрт, еманација цветних мириса са плимом и осеком, појаве, дакле, које међу собом немају никакве сродности. Па ипак се оне не доводе у везу једна с другом произвољно и насумично: у њиховим конкретним природама постоје извесне заједничке појединости које може да запази или обична људска свест, или научна анализа, или песничка интуиција. И на основу тог заједничког у различитом, како би се рекло језиком дијалектике, и могућа су поређења међу њима, пресликавање једних појава или чињеница на друге, па чак и њихово међусобно замењивање.

„За лаж и снежну грудву, која се котрља низ снежно брдо“, каже Петровић, „налази се то као заједничко да све више расту што даље иду, док се не почне распадати и ишчезавати, тако да их напоследку нестане.“

„На великом човеку и орлу песник налази ту заједничку црту, да уколико се више уздижу, утолико их је теже сагледати, а за своју висину су кажњени усамљеношћу“

Не пореде се лаж и снежна грудва зато што припадају истој врсти појава; лаж чак припада апстрактном мисленом роду именица а снежна грудва је део материјалног света. Оне се пореде што је међу њима нађено нешто заједничко, нешто што је упркос

њихове разноликости за обе појаве истоветно: да све више расту што даље иду, док се не почну распадати и ишчезавати, тако да их напослетку нестане. Каже Михаило Петровић:

„За један скуп чињеница (S) каже се да су међу собом сличне са гледишта G, ако за њих постоји један скуп (F) заједничких појединости од интереса са тог гледишта; сличност се тада састоји у самој егзистенцији скупа (F). То чини да се скуп (F) може назвати да језгром сличности чињеница (S) са гледишта G. У језгро сличности улази само оно што се, кад буде апстраховано ослободивши се га његовог споног руха, различитог од једне чињенице до друге, покаже истоветно за све те чињенице. Језгро, дакле, своди сличност, ма како ова била површна или овлашна, на истоветност.“

То је, свакако, централно место књиге: у њему су садржани све елементи и појмови његове феноменологије: аналошка група, језгро сличности, феноменолошка редукција, гледиште (код других феноменолога – интенција), суштина и елементи чињеница. У аналошкој групи *водена бујица* и *дивља хорда*, које се, на пример, пореде, редукцијом свега што се, са гледишта механизма њихове појаве, може узети као спољашње и небитно, долази се до онога што је обема појавама заједничко, до њиховог језгра сличности. А то језгро састоји се у „деловању једног импулсивног фактора који јача са препонама што се стављају насупрот њиховој акцији“. Тако формулисано, то језгро се посебно односи и на бујицу и на хорду; спољног руха нема. Кад кажемо *бујица дивље хорде* или *дивља водена бујица*, ми помоћу прве чињенице истичемо једно (суштинско) својство друге; кад кажемо *лаж је снежна грудва*, ми те чињенице не идентификујемо потпуно, него само извесну карактеристичну особину друге чињенице „пресликавамо“ на прву и предукатом истичемо њену суштину; кажемо, у ствари, нешто далеко више него што буквални исказ садржи: да ће се и *лаж* као грудва снега најзад истопити. Уместо инструменталног значења употребили смо, дакле, преносно, не само да бисмо се изразили краће и сликовитије, него да бисмо изразили једну њену суштинску одлику.

Такав начин изражавања називан је још у класичној поезици метафоричним, а сам облик израженог метафором. Прихватајући и класични израз и сам његов основни смисао, Михаило Петровић је учинио ипак нешто битно: самим истраживањем примене метафоричног начина мишљења у науци, он је метафори дао далеко озбиљнији статус него што је као једна од „стилских фигура“ у контексту класичне поезике имала. Његов став да метафора, „ако иоле има смисла, ипак изражава какву било спону између диспаратних елемената и чињеница, која може бити и без интереса, али је ипак тачна“ у основи је адекватан схватању метафоре код двојице водећих англо-америчких нових критичара: Вилијема Емпсона, који сматра да између метафоре и онога што она означава, постоји „једна објективна релација“ и Т. С. Елиота које је својим „објективним корелативом“, још прецизније дефинисао место пренесених значења у поезији. „Метафоре и алагорије“, каже Михаило Петровић, „пружају један изврстан начин за кратко а сликовито изражавање чињеница, за које би без њих, често требало мноштво речи да би се изразило оно што се има у виду.“ „Али то није све“, додаје он. „Оне су спољни израз духовне потребе да се једне чињенице пресликавају на друге, бар привидно схватљивије и изразитије, у циљу да се учини разумљивијим, изразитијим или улепшаним“. Уколико и постоје неке разлике у њиховим схватањима, онда су оне у томе што их Петровић паралелно узима у поезији и науци, а Елиот и Емпсон само у поезији. Метафоре, у Петровићевом схватању, нису никакав спецификум песничког начина изражавања; оне су један од начина сазнавања и откривања непознатих видова стварности, непознатих релација међу чињеницама подерабилног и имподерабилног света. У стадијуму метафоричне или митске свести, оне су биле чак и примарни видови објашњавања и откривања: у недостатку појмова, елемената дискурзивног мишљења, људи су се служили оним што им још остаје да би објаснили и комуникативно обележили стварност са којом се сусрећу: сликама, метаформа, параболома, бајкама, баснама, алагоријама, митовима. За наш израз „смењивање дана и ноћи“, Ескимима су имали израз: „ноћ поједе дан, дан поједе ноћ“ и то за њих није била метафорична слика већ стварност коју су једино

знали. И та стварност није била, углавном, ни нетачно ни алогично перципирана. Иза чудесних метафоричних склопова, који да нас могу да изненаде и најмаштовитије псенике, стајала је најчешће објективна релација према означеном; у логици метафоре и мита има чудесног, невероватног, изненађујућег, али алогичног и дискурзивно необјашњивог ипак нема. Мит о Прометеју, мит о Антеју, мит о Сизифу, мит о златном руну, садрже „објективне корелативе“ једног начина перципирања стварности који је дискурзивно објашњив. Фројдова истраживања Едиповог компелса, на пример, нису разбила мит о Едипу, него су га само испунила рационалним садржајем; несрећном краљу Тебе пронађен је нови облик егзистенције, али је реалност мита остала. И Едип, и Антеј, и Прометеј, и Сизиф, постали су симболи апстрахованих и уопштених представа конкретних људских стварности; са променама људских ситуација, мењају се и њихови појавни видови, али језгро сличности са појавама ондашњих конкретних људских стварности пројектује се и на конкретне стварности данас; зато и јесу увек актуелни. „Шта је антитет регулатора и компензатора у разноврсним механичким, физичким, хемијским, биолошким, социолошким, правним и др. фактима, него митолошки антитет митске Немезе, која све своди на потребну меру и регулише претеривања како у материјалном, тако и у имподерабилном свету чињеница“, каже Михаило Петровић. Време метафоричног мишљења и правих митова је прошло: појмови су истргли сликовитој представности огроман део истражене стварности, претпоставили му дискурзивне облике истраживања, појам претпоставили метафори, сузили су поље дејства у свакодневном животу и уопште у домену чулних искустава. Али се са великим научним достигнућима домен непознатог и неизраженог у људском знању још више проширио. Научници који још више продиру у тајне космоса и у тајне људског мозга, принуђени су опет да мисле у митским сликама, алегорјама и метафорама: каже се за те слике да су антимитске, али се ни у самој речи мит не прећуткује: уместо примитивног („дивљега“) митског мишљења дошло је научно, али је метафорично-митско језгро остало: мисли се и даље о непознатом по аналогији са познатим. Слике у којима нам данашњи научници

предочавају свет атомске физике и космоса, дело су маште, иако научне. Тим метафоричним сликама научник надмаша песника јер мисли у оквиру (анти)мита који тражи од њега и интуитивно-сти и „видовитости“. Песник данашњи, лишен митске подлоге старог света и алегорије хришћанског принуђен је да се понаша ка „врховни научник“: да трагајући за новим метафоричним виђењима, открива и нове релације у неоткривеној и неидентификованој сварности нашег света, и да изражавајући те нове релације ствара и нове метафоре. Као ни научник, ни он аналогиче није избегао ни напустио; све се временом променило, па чак и главно његово изражајно средство метафора, али је оно инваријантно у њој: дефинисање новог помоћу познатог остало, па је и он морао да остане песник и заробљеник овог прастарог ставралачког принципа.

Изузетан значај који је Михаило Петровић придао изучавању метафоре није ни изолован ни случајан. Откако су се половином прошлог века почели да губе чвршћи системи версификације, престала је потреба за нормативном поетиком, па је класична поетика (односно реторика) изгубила значај и утицај; око 250 стилских фигура, колико је она успева да разликује, за нов начин структурирања песама, постале су умногоме беспредметне. Пажња истраживача почиње због тога да се устремљује према ономе што лежи у коренима поезије, без чега поезије такорећи и нема – према метафори. У још новије време, међутим, пажња испитивача усмерује се ка још једној фигури са пренесеним значењем, ка метонимији. Обе ове фигуре са пренесеним значењем доводе се у везу са „двема основним радњама сваког вербалног понашања“, селекцијом и комбинацијом, које већ стотинак година важе као трајна сазнања савремене лингвистике. Роман Јакобсон је, на испитивањима процеса енкодирања и декодирања код пацијената са афазичним обољењима, претпоставке поетичара да се постоје две основне фигуре са пренесеним значењем, и научно доказао: метафора се, по њему, заснива код вербалних радњи на селекцији по сличности, а метонимија код вербалних радњи на комбинације по контакту. Том новом поделом, он је свој систем бинарних опозиција у вербалном понашању само допунио и доградио. Каже Јакобсон у тексту *Лингвистика и поетика*: селекција се врши на

бази еквивалентности, сличности или несличности, синонимности и антионимности, док је комбинација која се односи на устројство секвенце заснована на близини. *Поетска функција пројектује принцип еквивалентности из осе селекције на осу комбинације.*“ Те две реченице, од којих је последња подвлачењем наглашена и често цитирана, вероватно представљају најкондензованији израз његовог схватања поезије. Но узалуд ћемо се трудити да га сасвим схватимо, чак ни уз помоћ његових других текстова, посебно оних где говори о „метафоријским и метонимијским половима“; у њима има бар са становишта поетике нечег необјашњивог.

Михаило Петровић, у целој својој књизи ниједном није употребио израз метонимија. У многобројним примерима из свих области људских знања које наводи, они не иснистира на јасном обележавању разлика чак ни између метафоре и и алегорије; по њему је алегорија само „продужена метафора, јер она изражава нешто што се збива, док метафора изражава нешто што „постоји“ Од три остале стилске фигуре које помиње, амблем и симбол су, по њему специјални облици метафоре, а параболо специјалан облик алегорије. Практично, међутим, његово испитивање се не зауставља на метафори и алегорији, него се односи на тропе у целини. (Тропи су, по дефиницији, онај део стилских фигура које имају пренесено значење: метафора, метонимија, синегдоха, алегорија, и итд.). Каже Михаило Петровић о истом проблему: „Пресликавање је основано на сличности између разноразних чињеница, које могу немати никакве међусобне везе, али имају нечега неоспорно сличнога у својој суштини, што чини да оне личе једне на другу, и да по таквој сличности једна чињеница не само подсећа на другу, већ се у обичном животу и у поезији и у науци једна замењује другом“. *Пресликавање* у том терминолошком контексту одговарало би Јакобсоновом изразу *селекција*, јер је и само оно, у основи, селекција; могућност замењивања једних израза другима одговарало би Јакобсоновој комбинацији вербалних феномена заснованих на остваривању контаката. И Јакобсон и Петровић имају у виду, дакле, исте појаве и исте процесе, само им прилазе са друге стране: први структурално-лингвистички, други феноменолошки. Разлика у њиховом објашњавању тих појава и процеса је

терминолошка и методолошка; изнутра је она у степену прецизности и конкретности. Феноменолошки метод Михаила Петровића има, изгледа, извесне предности над Јакобсоновим лингвистичким, зато што наш научник има у виду и селекцију и комбинацију међу самим чињеницама, а не само међу језичким сиболима. Јер шта је друго метонимија него замењивање чињеница и појмова према истоветности њихових функција заснованих на језгру сличности или са истоветности њихових типских улога, како би Петровић рекао. За метонимију се обично каже да је то такав облик тропа у којем се замењивање једног појма другим врши на основу њихове суседности, близине, контакта, или још најеластичније – на основу логичке везе међу њима. Сва та одређења метонимије нису довољно прецизна па ни јасна. Увек остане neodговорено како се то замењивање врши: на основу каквог контакта, какве близине, какве логичке везе! Кад уместо *плашљив човек* кажемо *кукавица* или уместо *стотину војника* кажемо *стотину пушака*, употребили смо метонимију, али на каквој близини, суседности или контакту је било могуће да се та замена изврши, можемо само приближно да претпоставимо, али не и да до краја објаснимо. Између њих збиља постоји некаква логичка веза, јер да те везе нема, не би могло да буде ни замене. Петровићева феноменолошка концепција пружа, чини се, више елемената за објашњење: Петровићева феноменолошка концепција пружа, чини се, више елемената за објашњење: замену је могуће извршити тамо где се *језгро сличности* може узети као суштинска истоветност између двеју чињеница под извесном интенцијом, са извесног гледишта: плашљивац и кукавица идентификују се на основу једне њихове заједничке особине, плашљивости, војник и пушка на основу истоветне њихове улоге, рецимо у рату. У основи саме могућности њихове замене стоји, дакле, језгро сличности као успостављена објективна релација међу њима. Појмови близине, суседности, контакта по себи по себи бар експлицитно не подразумевају постојање тог језгра, што значи да не подразумевају, експлицитно, ни постојање објективних релација међу чињеницама и појмовима који се замењују; због тога је њихово објашњење саме замене недовољно конкретно. Виктор Шкловски у *Повестима о прози*

наводи један веома илустративан пример за метонимију: „Када је римски оратор уопште позива грађане квиритима, он их је тиме издвајао као носиоце копаља, као пуноважне грађане. Када је за време побуна војски војске називао квиритима, он је употребљавао ту реч не зато што су војници увек наоружани, него зато што је то метонимијско значење карактерисало пре свега грађанина, али таквог који заштићује домовину“. Ти примери могу још пластичније да допуне представу о језгру сличности у Петровићевом концепту: метномијски израз *квиит* у првом и у другом случају немају исто значење: у идентификовању квирита и грађанина лежи интенција оратора, и одентификовању квирита и војника интенција вође побуне; та два језгра сличности међусобно су блиска, суседна, додирна, али не и истоветна; дистинкција међу њима заснована је на очигледно различитим интенцијама двојице говорника.

Метафора и метонимија су у основи два пола једног процеса: оне су обе и прсликавања и замене. Прва се, међутим, више уставља на „природном пресликавању“ извесних објективних релација у синтагматске склопове, друга природно пресликано замењује његовим корелатом; нема у тим процесима ни чисте селекције ни чисте комбинације; метафора антиципира у себи појам, метонимија полази од њега. И сам Јакобсон, вероватно најчувенији заговорник поделе тропа на метонимијске и метафоријске полове, каже: „У поезији, где се сличност надограђује на близину, свака метонимија је метафоријска, а свака метафора има метонимски привук.“ Погледајмо, на пример, нашу народну загонетку: *Крвав ћеко из пећине блеји (Језик)*. По својој сликовитој срочености она може да се узме узме као пример метафоре: као и свака метафора и она нешто у преносном смислу означава. Њено језгро сличности је, међутим, тако подешено да омогућава погађање одгонетке. И та метафора је онда сасвим заснована метонимијски; она врши замену једног појма, једне чињенице, а не означава неку објективну релацију према непознатом коју би било немогуће другачије изразити него управо тим синтактичким или синтагматским склопом, како би Емпсон рекао. „В. Пудовкин, каже Шкловски, монтирајући пролеће у филму „Мајка“, трудио се да изазове

у гледаоцима представу о пролећу, сједињујући кадрове који сликају птице, тиху воду и децу како се смеју“. У том случају комбинацијом слика (метафора) вршена је исто као и у нашој загонеси, метонимијска замена за пролеће. У суштини исти поступак примењен је и у Чеховљевој причи *Коњско презиме* где се цела прича одвија у присећању „коњског презимена“ једног лекара за кога се на крају сазна да се звао Овсов; или у Хомеровој *Одисеји* где је читав низ сликовитих доживљаја исприповедан да би се њима приказало Одисејево лутање; метафора је у свим тим случајевима присутна не само као стилска фигура, него проширено, као слика, али основни принцип дела јесте метонимијски.

Метафора и метонимија могу се, према томе, схватити у ужем смислу, као елементи фигуративног језика, као стилске фигуре, онако како их је схватала реторика; тада их је, релативно лако разлучити и претпоставити једну другој. Али се оне могу схватити, и тако се се више схватају, у ширем смислу, као конструктивни принципи у заснивању уметничких дела, и у том случају оне се не искључују него само суперпонирају. Или како то Ролан Барт каже: умерничка дела заснивају свој поредак или на доминацији система (метафора) или на доминацији синтагме (метонимија). На паралелном испитивању поезије Бориса Пастернака и поезије Мајаковског, Јакобсон је још 1936. доминације тих опозитних поредака јасно изразио: Мајаковски, који у поезију долази од сликарства заснива свој песнички израз на метафори, Пастернак, који долази од музике, заснива га на метонимији. Двадесет година касније, у тексту *Афазија: метонимијски и метафоријски полови* (Aphasia: The Metaphoric and Metonymic Poles) он повлачи још магистралније линије: руске народне лирске песме, дела романтизма и симболизма, надереалистичко сликарство, Чаплинови филмови, засновани су метафоријски; херојске епопеје, реалистичке приче и романи, кубистичко сликарство, Грифитови филмови (гро план, монтажа, разни углови снимања) засновани су метонимијски. Једна од основних дистинкција код формирања тих поредака, потиче од места субјекта у уметничкој структури: у доминацији метафоријског поретка присуство првог лица јаче је наглашено (нпр. лирска песма, романтизам), док је код доминације метонимијског

поретка прво лице углавном одсутно; приповедач и кад говори у првом лицу узима на себе улогу преносника приче, а место субјекта у таквој структури заузима по правилу неутрално, треће лице (еп, реализам).

То је, отприлике, крајна тачка доп које допире Јакобсонова поетика. Његова испитивања, интересантна сама по себи, значајна су и по томе што сигерирају извесне шире теоријске поставке до којих се долази и са других страна и од других аутора. Метафоријски метонимијски пол у његовим примерима и у његовом историјском концепту подударно су сагласни са биполарним концепцијама о развиту уметности кроз романтичарске и класицистичке периоде; његова одређења места субјекта и објекта у опозитним половима тропа подударна су са схватањима о „објективистичкој“ или „субјективистичкој“ заснованости поезије и уметности. Самим тим оне доприносе да се неколико сродних и перспективних концепција доведу у феноменолошки склад и да се вишеструко осветле и учврсте. Јер савремена теоријска мисао, и поред свих одступања, није се одрекла свог основног циља: да унесе више реда у наша знања о поезији и уметности, да надомести функцију некадашње поетике.

Сконцентрисано испитивање тропа, којем су велике прилоге дали и Јакобсон, а мислимо и Михаило Петровић, у непосредној је вези са самим променама у савременој поезији. Од средине прошлог века, скоро истовремено кад и реторика, губи свој значај, у поезији и са поезијом збива се нешто што ће за читаву њену даљу судбину бити пресудно: она губи дискурзивност и са њом губи и прави објект певања; нови песник изражава се не само на нов начин, него и на сасвим нов начин заснива структуру своје поезије. Ламартинова песма *Језеро*, н пример, била је збиља песма о језеру и о двоје заљубљених који су се на њему сретали; реч језеро и реч талас значиле су у њој збиља језеро и талас. Сличне песме писали су и Виктор Иго и Алфред Мисе; само су им предмети опевања и рукописи (l'écriture) били различити; оно што је у песми саопштио Ламартин, бар као мисао и слику, могао је саопштити и неки други романтичарски пеник. Ален Боске, који је недавно објавио антологију најславнијих француских песама од Ви-

јона до Рембоа, каже у књизи *Реч и понор*: „Довде је поезија преводила; сада она *јесте* и њу је немогуће преводити.“ Иза ранијих песника стајали су системи версификације; песма је била део тог система; сада више система нема и песник је препуштен сам себи, принуђен да ствара властити систем. Бодлер, који стоји на раскршћу старог и новог песништва, још се држи старог дискурзивног начина, и „преводи“ своје песничке поруке кроз устаљени систем версификације, али Маларме, симболисти, надреалисти, већ не пишу песме о нечему, већ поезију која *јесте*; нико тачно не би могао да каже о чему се пева у *Младој парци*. Док је поезија још „преводила“ поруке, док се још структурирала око неког предмета, метафора и метонимија употребљавале су се као као и друге стилске фигуре: као орнаменти на песничким грађевинама. У поезији модерног времена десило се нешто слично као и у модерној архитектури: орнамент са зграда је нестао, односно преселио се на масу објекта; тропи су у модерној поезији изгубили значај као „стилске фигуре“, као стилска изражајна средства, али су се пренели на масу целе песме. Коментарише Ален Боске чувени израз Рембоов *Ја је неко други!* па каже: песник није онај исти у моменту док осећа песму коју ће написати и у моменту кад је пише: између њих стоји језик као медијум који већ садржи игру појмова и концепата и који више не служи да перенесе поруку већ и да се сам претвори у поезију. Лишен митске подлоге, лишен алегоричке дискурзивности средњег века, песник је принуђен да се врати прапочетним облицима мишљења, метафори и метонимији; песма коју ствара, ослобођена система версификације постаје сама систем, сама органитује свор ритмички и семантички паралелизам. Од песме за уживање, за духовни комфор, она постаје естетски проблем, не толико начин да човек потврди своје стваралачке диспозиције, колико да их испита; због тога она и не служи толико да пренесе једну естетску поруку колико да испита начин њеног стварања и њеног примања и због тога је поезија нашег времена и толико експериментална и толико херметична и толико лишена непосредних хуманих функција. Али ни то није неки њен спецификум. Њена сестра наука све се више бави науком ради науке, истраживањем ради истраживања, открићима која су такође

лишена непосредних хуманих функција, и чија је сврха да испита саму човекову моћ, моћ те моћи, да доведе у питање и човека као историјског субјекта, који се сам себи, у руковању тим моћима, показује као објект, као неко други. Продори феноменолошких анализа у структуру књижевног дела слични су у суштини продорима модерних физичких наука: „разбијајући“ дело до његових микроструктура, они омогућују да се те мироструктуре доведу у везу са другим деловима егзистенције уметности и другим видовима појавног света у којима се стваралачка моћ стваралачког субјекта потврђује. Феноменолошко испитивање метафоре Михаила Петровића један је од тих продора; његова књига која се објављује четврт века пошто је написана, не делује нимало застарело, јер по идејама, по методу, по општој усмерености, припада савременој научној мисли и израз је општих пробелма наше савремености.

О МИХАИЛУ ПЕТРОВИЋУ АЛАСУ, ПОНОВО

Текст *Дефинисање непознатог* објављен је у јануарском броју Летописа Матице српске 1970. године. Спада међу прве моје текстове о теоријским проблемима. Тек после тога текста, исте године, пријавио сам докторску дисертацију под насловом *Поетика Момчила Настасијевића*. Дисертацију сам одбранио 4. марта 1974. године. На основу ње сам и стекао статус научног радника

Ова дисертација се може сматрати мојим „родним местом“ као научника и теоретичара. Да бих решио проблеме које је дисертација захтевала, морао сам да се ослоним и на неке од идеја претходника. Определио сам се да се у овом раду ослоним првенствено на три идеје: а) на идеју о дијалектици конкретног тоталитета чешког филозофа Карела Косика, б) на идеју Светозара Петровића о томе да дело има три димензије (димензију текста, димензију писца и димензију примаоца) и в) на феноменологију пресликавања Михаила Петровића која је представљена у књизи *Метафоре и алегорије*.

Након четрдесетак година од рада на тези о Настасијевићу могу да кажем да је мој однос према овим теоријским ослонцима имао различиту судбину.

Косиковој тези о дијалектици конкретног остао сам привржен и у каснијим истраживањима. Подразумева се и да сам ову филозофску тезу и дограђивао и прилагођавао истраживањима која се могу применити у истраживачкој пракси.

Тезу Светозара Петровића о томе да дело има три димензије, заменио сам и доградио већ у књизи *Живот песме Лазе Костића Живот песме „Santa Maria della Salute“* (1981) новом тезом по којој дело има, у ствари, само две димензије: текст и контекст. Димензија контекста у овој доградњи није негирала Петровићева сазнања. Али их је, категоријом контекста, надилазила: поред димензије писца и димензије примаоца, ова категорија је обухватала и много шта друго.

Аласове идеје, међутим, показале се као много продуктивније него што ми је у почетку изгледало. Мој будући рад показале да је Алас био мислилац на кога сам се највише ослањао, вероватно и кога сам највише цитирао.

Алас себе није сматрао филозофом нити су га други међу филозофе убрајали. Он је био познат као шеф Београдске математичке школе, чувене у свету. Пошто је био француски студент, објављивао је на француском и имао међународни углед у стручним круговима. Као математички феноменолог трудио се да даје што заснованије научне одговоре. Али ти његови научни одговори су такви да омогућавају да се проблеми којима се бавио схвате и као научно утемељени одговори на филозофска питања. Главно му је дело *Феноменологија пресликавања* у две књиге (1932-33). Посмртно објављена књига *Метафоре и алагорије* представља, у основи, синтезу његових научних резултата изнетих на начин прихватљив за ширу публику. Показале се да се на темељима Аласове мисли много шта се може другачије мислити и објашњавати него што се, иначе, чини. Признајем да сам, у свом поступку, ишао често и доследно његовим трагом.

Алас, такође, себе није сматрао ни књижевним теоретичарем. Темама из наслова своје књиге *Метафоре и алегорije* није се бавио да би превасходно допринео осветљавању ових стилских фигура. Имао је значајнији циљ: да преко осветљења природе ових стилских фигура, открије природу научних метафора и алегорija, односно научних модела. Десило се ипак да на Аласову књигу најпре скрену пажњу књижевни теоретичари. У њиховим текстовима Аласова књига је више пута помињана и цитирана, тако да је ушла у круг незаобилазне литературе.

Треба очекивати да ће временом доћи на ред и друге димензије Аласове идеје. О томе могу да судим пре свега по томе шта је сусрет са Аласом мени значио. За више од четрдесет година, откако је мој први текст о Аласу објављен, имао сам праву филолошко-научну, књижевнотеоријску и филозофску авантуру. Више ради других, него ради себе самога, природно је да се подсетим подстицаја које сам добио од овог аутентичног мислиоца и истраживача. Чиним то да би се јасно читовало да моји теоријски и методолошки доприноси нису без ослонаца и корена, између осталог и да се они налазе у домаћој традицији.

Чињенице и кореспонденција међу чињеницама

У раду на својој докторској тези ослањао сам се на Аласа пре свега због повезивања чињеница које спадају у категорију текста и оних које спадају у категорију писца и у категорију примаоца (дакле у категорију контекста). Испитивање веза између таквих чињеница, разуме се, и пре мене су чињена. Њихова успешност зависила је, у великој мери, од спретности и довитљивости испитивача. Аласова теорија пресликавања, давала је, међутим, теоријске основе да се те везе између чињеница разне природе рационално и научно објасне. Начин на који се то чини и како доследно треба чинити посебно је дефинисан у пасусу који је и у мом тексту из 1970. цитиран. То је онај пасус где се јасно идентификују елементи које треба имати у виду:

аналогна група чињеница (тј. чињеница које се пореде),
тачка гледишта са које се оне доводе у везу, најзад и
језгро сличности које се на основу поређења може уста-
новити.

Докторска теза коју сам одбранио, са теоријским ослон-
цем и на Аласову концепцију, показала је да се, у овом раду, ви-
ше нисам понашао као други довитљиви или спретни истражива-
чи. Иза мог поступка стајао је метод. Сваки од четири дела дисер-
тације био је посвећен по једној етапи у Настасијевићевом раду. У
мојој књизи сваки се од њих завршавао поглављем под насловом
Кореспонденције. У тим поглављима је систематски установљава-
на кореспонденција међу чињеницама текстова и чињеницама кон-
текста које сам испитивао у претходним поглављима.

Увођење Аласове концепције имало је још једну значајну
последицу. Да би се могло говорити о кореспонденцији међу чи-
њеницама, потребно је било дати и теоријске одговоре не питање
шта је то чињеница. У конкретној истраживачкој пракси то је зна-
чило ово: Целокупан опус Момчила Настасијевића требало је да
„разбијем“ на чињенице да бих осветлио кореспонденције међу
њима. Само осветљавање кореспонденције међу чињеницама био
је обратан поступак од чина „разбијања“ опуса на чињенице, на
све мање и мање, до речи и делова речи и нагласака. Увид у мо-
гућности таквог „разбијања“ подразумевало је и обратан поступак
или процес: подразумевало је поступак њиховог поновног „скла-
пања“. Овај поступак или процес успешног разбијања опуса, од-
носно његовог склапања, није био циљ по себи. Тај процес разби-
јања и склапања подразумевао је и процес њиховог осветљавања
изнутра. Функција тога поступка „разбијања“–„склапања“ може се
поредити са расклапањем механичких сатова да би се видело како
функционишу. Кад неко успе и да расклопи сат на делове и да га
поново склопи, вероватно ће спознати од којих је делова саста-
вљен и какву функцију има у сату као функционалној целини.

Поступак који сам ја применио у основи је поступак ана-
лизе и синтезе. Такав поступак је карактеристичан за истражива-
ња у опште, па и за филозофска истраживања. Растављање света

на чињенице је нешто чиме се, често имплицитно и околипно, баве многи мислиоци. Најдаље и најдоследније је у томе отишао је Лудвиг Витгенштајн, нешто млађи Аласов савременик. И он је свет растварао свет на чињенице. И Витгенштајнова размишљања имају додирне тачке са Аласовим размишљањима. И овај се мислилац, на пример, бавио проблемом сличности као и Алас. Он је те сличности представио изразом „породичне сличности“. Мислим да је у истом смеру размишљања више постигао Алас својим појмом „језгра сличности“. Увид у ова „језгра сличности“ тиче се и веза мимо породичних. О различитим дометима виђења ове двојице мислилаца више сам рекао у књизи *Обнова логоцентризма*.

Не помињем, овом приликом, Аласа и Витгенштајна случајно. Аласов и Витгенштајнов начин размишљања водили су у различитим смеровима. Витгенштајнова концепција растварања света на чињенице види се у томе што је његова мисао постала потпора филозофији деконструкције, а код мене је поступак водио у другом правцу: ка реконструкцији. Водио је (у другим терминима) од деструктуризације ка структуризацији. Другим речима, Витгенштајн у односу међу чињеницама није видео логос. Још сликовитије речено, Витгенштајн је могао да раствори свет, али није могао поново да га састави. Очигледно је да слично не умеју да учине ни данашњи филозофи деконструкције, његови следбеници. Моје бројне интерпретације литерарних текстова, с друге стране, сведоче другачије. Лако се може виодети да сам, као хермменеутичар, могао да раставим текстове, да осветлим њихову структуру, али и да их поново саставим. Није ми познато да је Витгенштајн нешто слично чинио, односно да је на сличан начин потврђивао своје тезе. Тако нешто као што сам ја чинио могуће је ако се сматра да у односу међу чињеницама постоји неки логос. Логос је нешто што постоји у свету у којем јесмо и што живи у мом мисаоном свету. Логоса, међутим, нема у виђењу света овог значајног мислиоца на кога се често позивају филозофи постмодернизма. Али логоса увек има међу мислицима оријентације на које сам се ја наслањао. Логоса има и код Аласа. Својом концепцијом и Алас је, у принципу, градио путеве да се приближавамо логосу, да идемо ка Логосу.

Чињенице као тоталитети

Иако ме је филозофија одувек привлачила, постојало је у њој и нешто што ме одбијало. Схватио сам рано да не желим да будем стручњак од оне врсте који су усмерени ка бављењу академским филозофским питањима. Али сам, с друге стране, желео да успешно решавам проблеме са којима се суочавам. Већина проблема са којима сам се сусретао били су литерарни, књижевнотеоријски или књижевноисторијски. Али је било и оних изнад литерарног обзора. Неки су, конкретно, били филозофске природе; неки посебно логичке, а неки посебно методолошке природе. Хтео не хтео, тако се десило да нисам могао да побегнем из филозофског дворишта. (Као ни Алас, уосталом, који се трудио да се задржи у границама строге науке). Тако је испало да је једна моја књига, посвећена методолошким темама, *Логос и парадигма*, превасходно филозофског карактера. Такође, и да баш она има главни ослонац у Аласовим истраживањима. Први њен део зове се *Чињенице* а овај део подељен је на два поглавља: *Чињеница као основна категорија* и *Кореспонденција међу чињеницама*. Морао сам дакле да одговарам на питања на која је Витгенштајн одговарао. А Витгенштајн је пре свега био филозоф.

Путеви истинског настојања да се проблеми реше имају и своју логику. Истраживачки поступак који сам следио тражио је дакле да се бавим и чињеницом као филозофском категоријом. А кад сам се упустио да одговарам на питање шта су то чињенице, морао сам да се упустим да одговарам и на питања о везама *чињеница* и *појмова о чињеницама*. То значи и да одговарам на питања која се тичу дисциплине која се појмовима бави, а то значи саме логике. А кад сам се већ упустио у решавање проблема из те области, морао сам да се бавим на претпоставкама које намеће ослањање на Аласову феноменологију пресликававања. Испало је да, самим тим, имам и и један од крупних ослонаца који обично логичари немају: а то је појам „језгро сличности“. Садржај појмова добија јасно обележје кад се гради са ослоном на Аласов појам „језгра сличности“. А кад се има у виду ово језгро може се конкретно знати и како се појмови могу међусобно доводити у везу.

Могу се доводити према заједничком језгру. И то сазнање спада у логику. Оно се у овој дисциплини обрађује у оквиру поступка који се зове закључивање (конклузија). Долази се тако, на посве природан начин, до сазнања да се читава једна оријентација у логици може градити на темељима овога Аласовог открића. Надам се да ће неко, у будућности, испитати и домашаје овог открића и сазнања.

Филозофија се, по дефиницији, бави апстракцијама. Једна од највећих апстракција јесте израз суштина. Не кријем: много пута сам се срео с појмом суштина, есенција, бит. Схватао сам и ја тај израз као што су га и други схватили. Што значи: умео сам да га правилно употребим у контексту. Али тај израз нисам могао да у пуном обиму појмим, као што нисам умео у пуном смислу на примим и друге изразе (као на пример израз метафора). Признајем да сам Хусерлов главни појам почео да схватам тек помоћу Аласа, па и саму природу дисциплине која га је прославила, феноменологије. Разлика између Хусерла, основача феноменологије, и математичког феноменолога Аласа, у томе је што је о истом Хусерл мислио као филозоф, дакле апстрактно, а математички феноменолог Алас, мислио је о истом као научник, дакле конкретно.

Аласов начин долажења до језгра сличности најдубље је објашњавао и друге проблеме који су предмет филозофских прекупација. Један од таквих проблема јесте веза која се представља као *јединство у различитом*, односно као *истоветно у различитом*. Тим проблемом се обично баве филозофи дијалектичке оријентације. Али се њиме такође баве и лингвисти. Лингвисти, на пример, одлично знају да разни људи један исти глас, на пример глас *e*, не изговарају на потпуно исти начин; изговарају га на различит начин. На основу Аласове концепције, у том различитом изговарању истог гласа, могуће је издвојити оно што спада у језгро сличности. На основу тог језгра сличности може се конкретно спознати и истоветност у различитом. На основу те истоветности и и могућа је комуникација међу људима. Она се одвија на спознавању језгра сличности а не на појавним феноменима.

Међу највеће филозофске проблеме спадају проблем општег, али и проблем субјект-објект релације. И ти се проблеми

могу успешно решавати на темељима Аласове концепције. На основу те концепције и упуштао сам се да говорим о проблему универзалија. Са ослоном на концепцију пресликавања једних чињеница на друге, решавао сам и проблем субјект-објект релације, не као двочлану, него као трочлану релацију: субјект-праксис-објект. Оно што чини основ за јединство тих различитих чињеница јесте логос: логос субјекта, логос праксиса и логос објекта. Њихово јединство, истоветност (са одређене тачке гледишта), садржано је у језгру сличности које омогућује појам логос.

Тврдим да се не може једнако добро мислити без ослонаца на Аласова истраживања и на основу склопа сазнања која се на основу увида у та сазнања стичу. Имао сам срећу да на првом кораку своје научне и теоријске каријере доведем у везу два крупна мислиоца нашег времена: Мику Аласа и Карела Косика, једног српског и једног чешког мислиоца. Верујем да нико није могао тако темељно да потврди Косикову идеју о конкретном тоталитету, односно о дијалектици конкретног, као Аласова истраживања. Косик је био по струци филозоф, и он се као филозоф бавио апстракцијама. Али он је настојао да буде и филозоф конкретног. Ослонац за ту димензију могао је да нађе превасходно у начину мишљења истраживача какав је био Алас. Између Косика и Аласа, разуме се, није могло да буде физичког сусрета. Надам се да су се на плодан начин срели тек у мом делу.

Парадигме, модели, идеје

Један од главних мислилаца у историји филозофије јесте Платон. Овај филозоф се налази у основи интелектуализма западног света. Платон је, укратко, сматрао да постоји свет привида у којем се људи крећу и стварни свет, свет идеја. До идеја могу да доспеју само појединци, филозофи, и то онда кад себе доведу у стање теорије, тј. у стање контемплирања (виђења) идеја.

Платонова филозофска концепција, већ почев од његовог главног наследника и опонента Аристотела, била је много негиграна, дограђивана, преформулисана. Али је све промене преживела кроз разне интерпретације и реинтерпретације. Остала је бар

као основни оријентир. Опстали су и главни његови појмови из његове теорије идеја: и идеја и теорија. У сличном значењу као и његов израз идеја, данас су у употреби други изрази: парадигме, модели, формуле. Али ови различити изрази, који потичу из различитих националних култура, упркос разним значењима које им се придаје, не мењају у основи оно што је Платон имао у виду. Кад Платон каже идеја коња или идеја кревета, под тим се мисли на модел коња или модел кревета.

Не сећам се да је Михаило Петровић, бар на релевантан начин, у својој књизи поменуо Платоново име. Али мислим да дубока веза између ова два мислиоца постоји. Платон се, као и други филозофи, очигледно бави апстракцијама. Идеје које је као филозоф, теоретичар идеја, настојао да сагледа, спадају у изразите примере апстракција. Али без таквих апстракција не може се сагледавати ни свет конкретности. Признајем да сам и Платоново и платоновско усмеравање ка сагледавању идеја (модела, парадигми) могао да сагледам у пуном смислу тек са ослоном на Аласову феноменологију пресликавања. Што значи да Аласов начин размишљања даје научну подлогу Платоновим филозофским спекулацијама; показује их утемељеним и ваљаним. Другим речима: тек кад Платона преведете на језик Аласових конкретности видите јасно да начин мишљења великог филозофа не виси у ваздуху, него да је чврсто постављен у стварности. Његовим идејама требала је научна потпора. Добио је највише од једног српског мислиоца, математичког феноменолога.

Мој вршњак, теоретичар, Новица Петковић, израстао је из школе руских семиотичара. Ови семиотичари бавили су се моделима и меделативним системима. За *Речник књижевних термина*, у редакцији Драгише Живковића (1985), Новица Петковић је написао и опширан и садржајан чланак под насловом *Модел*. У њему је поменуо и Михаила Петровића. тј. Мику Аласа, и сврстао га међу најбоље теоретичаре модела. Сагласан са овом оценом, ја међутим сматрам да је њу требало још више потенцирати. Алас је давао теоријске основе и за оно чиме се бавио Платон, али и за оно чиме су се бавили теоретичари медела и меделативних система, али и за много шта друго, што они нису чинили.

Модел – то је француски израз за оно што се на грчком означава изразом парадигма. Израз парадигма се у Платоновим текстовима понекад јавља и уместо израза идеја. У својим бројним текстовима који су настајали током четрдесетак и више година ја сам се бавио и идејама, и моделима и парадигмама. Дакле нечим што има исто језгро сличности, и што се често с правом може замењивати. У мојој књизи *Логос и парадигма* постоји и један део који се зове *Парадигма*. Тај део је теоријски, и платоновски, и аласовски. Из њега се може видети колико сам и како мноштво књижевнотеоријских питања решавао са ослонцем на Аласа. То су, пре свега питања из версологије, стилистике, историје књижевности. Не само метафора и алегорија, већ и све друге стилске фигуре сагледаване су са становишта Аласове феноменологије пресликавања.

Продуктивност теоријске мисли

О мом раду већ је написана једна докторска теза под насловом *Књижевнотеоријско и мотодолошко дело Петра Милосављевића*. У тези, чији је аутор Слађана Алексић, постоји и једно поглавље које се зове *Продуктивност мисли*. Признајем да заслужујем позитивну оцену за избор мислилаца на које сам се наслањао, пре свега за избор Косика и Аласа. Али морам да признам и да је ауторица тезе правилно показала да у основи те продуктивности стоји пре свега мисао Михаила Петровића. Дужан сам зато да нагласим да је Михаило Петровић, тј. Мика Алас, по мојој оцени, један од оних великих Срба попут Руђера Бошковића, Тесле, Миланковића, Јустина Поповића који сежу до светских врхова. Имамо и на ког нашег да се ослонимо у разним областима па и у овој где се говори о идејама, парадигмама и о начинима по повезивања чињеница.

ИСТОЧНИЦИ И СВЕТ

Милан Будимир: *Са балканских источника*, СКЗ, Београд, 1969.

Доселивши се у VI и VII веку на Балканско полуострво, Словени нису затекли празан простор, него и низ староседелаčkih племена: Бруге, Дарданце, Трачане, Мезе итд. На простору где је касније заснована средњовековна српска држава, на пример, наишли су Словени на остатке оног Дарданског племена које се у преткласично време одселило преко Босфора (остатак у топониму Дарданели) у Малу Азију према Хомеровој Троји; и само име српске престонице Рас настало је модеификацијом (метатезом ликвида) стародарданског назива Арса. Претопивши се у Словене, односно у Србе, стари Дарданци су кроз ту асимилацију унели и део своје традиције и културе и део своје племенске крви. „Како су словенски досељеници“, каже Милан Будимир у књизи *Са балканских источника*, „добрим делом пословенили многе старинце, од којих су многи били погрчени и полатињени, однос балканских или алпско-потиских Словена, према класичној просвећености сасвим је другачији него код осталих Европљана. Главни носиоци европске културе – преткласичне и класичне – су стога за нас Балканце донекле и физички а не само духовни родитељи наши. За Балканце је антика у неку руку национални предмет. То нарочито важи за грчки језик, културу и књижевност“. Ако је Ахил, као што Будимир пажљивом анализом *Илијаде* показује, морао да буде један од оних Дарданаца што су се одселили преко Дарданела у Анадолију, онда је он у неку руку наш „предак“. И онда је и само наше интересовање за Хомерову „божанствену песму осмрти и љубави“, и за целу грчку културу, утолико потребније и обавезније. Јер ни сама античка грчка култура, она која се

сматра основом и извориштем „европске културе и европског менталитета“, није, по њему, оригинарно само грчка: она је само грчка селекција и грчко доврхуњење културних процеса и прилога, у којима су сем Грка учествовала и друга старобалканска племена: „Сва ова племена“, каже Будимир, „оставила су трага у грчком речнику игрчкој религији“. Његова књига највећим својим делом и усмерена је ка испитивању тих трагова“. Он њих назива изворницима јер их веома прецизно разликује од „извора“: „извори“ су, по њему, историјска грађа, споменици материјалне културе, епиграфски споменици, нумизматичке легенде, а „изворници су извори вишега реда“, неписани „остаци културних речника“, заправо збирке речи које упорно путују од једног народа ка другоме“. Међу терминима које данас употребљавају сви европски народи: *филозофија, математика, граматика, физика, катедра, библиотека, архитектура, драма, трагедија, комедија, стих, лирика, еп, елесија, метрика, поетика, музика, тон, симфонија, хармонија* итд., који су у европску културу дошли непосредно или посредно из старе Грчке, пажљивим филолошким анализама могу се издвојити они који су пореклом са негрчког дела Балкана. Испитивањем израза „трагедија“ и „комедија“ на пример, Будимир долази до веома интересантне хипотезе о негрчком, старобалканском пореклу сценске уметности. У трагању за пореклом и изворима европске културе, он се скоро нигде не зауставља код њених (грчких) основа, него скоро увек иде још даље: у испитивање самих изворника те (грчке) основе. Хексаметар или херојски стих, којим су испевани Хомерови епови, по општем мишљењу стручњака, каже он, преузети су из неке старије негрчке епике. Али не сасмо то: нека Илијада постојала је на језику старих Бруга, што значи да ни она сама није оригиналан грчки еп; негрчког су порекла чак и Орфеј, орфичка религија и низ старогрчких митова.

Каква је вредност Будимирових филолошких анализа и колико су одрживе његове појединачне хипотезе, могли би поузданије да кажу стручњаци који се баве античком и новијом балканологијом. Оно чиме његова књига може да буде привлачна за нас лаике јесте литерарна артикулисаност његових есеја, есеја о *Илијад*и поготово, и једна интелектуална „игра“ решавања великих

историјских енигми на основу оскудних података. У матицу савременог интелектуалног живота, међутим, она улази јако израженим настојањем да „укаже на то шта стари и нови Балкан значи за нас Балканце и за остали свет“.

Зато он и Лутеров повик: „Ad fontes! („На изворе!“), којим јер антикатолички велики црквени реформатор својим ученицима хтео да каже да је и латински Рим добијао снагу од грчких извора на Балкану, формулише као позив: *На источнике!* И тај позив у његовој књизи има двоструко значење: као позив на враћање источницима европске културе и менталитета и као позив на враћање нашим сопственим источницима.

У нашој књижевној мисли тај позив није нов; од „Вукове буне“ и романтичара, преко међуратних писаца (Растко Петровић, Настасијевић) и хелениста (Милош Ђурић, Аница Савић Ребац), све до наших дана он је експлицитно или имплицитно избијао у први план и као теоријска концепција и као стваралачко настојање кад год су генерације писаца или појединци имали потребу да одреде идентитет и самосвојност наше културе и да се у њеним оквирина и сами остваре. Само у најпримитивној варијанти та настојања су се сводила на провинцијалну самодовољност и учауреност; као свесна потреба враћања домаћим источницима и изворима јављала су се по правилу код култивисаних трагача, оних који су имали дубље додире са светском културом. Три неискоришћена, неоплеменења, источника: народно ставралаштво, прекинути средњи век и просторна и духовна близина хеленске културе, одређивала су и различите смерове у њиховим настојањима. Самосвојност која се тражи, слутила се у оплеменењању неког од тих источника или негде између њих, у свима њима. Ако већ немамо у европском смислу једну однеговану литерарну традицију, имамо бар снажне источнике: они треба да надоместе неизражену и неучвршћену самобит наше литературе.

Али то није једини зов који избија, с времена на време, на површину наших књижевних трагања. Од Доситеја, а од краја прошлог века нарочито, са парнасовцима, надреалистима, међуратним и поратним модернистима, долазио је један други зов, зов: *У свет!*, у Европу, у европске и светске видике. И тај је зов по

правилу долазио од писаца који су дошли у додир са светском културом. И био је он снажно присутан у појединим периодима: кад год се осетило да наша култура и књижевност заостају иза европске. Највиши његов императив био је: прихватити европске књижевне норме и идеје и укључити се у европске књижевне токове. Малој младој нацији и култури, каква је наша, друго и не остаје већ да се окрене од Балкана и својих провинцијалних левантинских источника, регионалних менталитета и дуговних видика и да се отвори према свету: учећи од већих, снажнијих и напреднијих култура да им се што пре приближи и да стане међу њих.

Та два позива нису плод посебних амбиција појединих трагача већ израз реалне ситуације наше културе; између њих, у различитим видовима, асоцира и читава наша књижевна мисао. Она се код нас појављује у заостренијим видовима него код других (малих) народа, јер су и провуречности наше културе заостреније. Нису нам Турци у петнаестом веку уништили само државу; прекинули су тако рећи у корену и сам развој културе и књижевности. Кад смо у 19. веку са обновом државе, поново ступили на историјску сцену, ступили смо као „млад“ народ без културних традиција и интелигенције; кашњење за другим, великим и малим европским културама било нам је, дакле, историјски предодређено. Али ступајући поново у прошлом веку на историјску позорницу, ми нисмо ступили без икакве културе: данас се обично нема довољно на уму како је тада део интелектуалне Европе дочекао нашу народну поезију и колико је та поезија на нашу народну културу деловала не као источник већ као врело. У судбинама других европских култура не постоји слуђај сличан нашем: да у исто време имамо свог Хомера (Филип Вишњић) и свог Волтера (Доситеј Обрадовић), нити постоји нешто слично као што је Вукова револуција са свим компликованим узроцима и противречним последицама. Али не постоји, сигурно, ни тако уочљиво одсуство самосвести и о природи и димензијама сопствене културе и књижевности: тек последњих деценија ми се налазимо у стадијуму озбиљнијег откривања спорадичног ревалоризовања предвукског периода наше књижевности и културе, а још увек научно,

систематично и свестрано нису ни постављена питања о димензијама наше културе, о свему ономе што је чини и одређује. а све наше необављене културне и стваралачке неуспелости, не можемо кривити само историјске прилике.

Каже се обично да после Скерлића немамо написану историју српске књижевности зато што нема човека који би могао да је напише. Или још разложније: да је немамо зато што нису извршене извесне предрадње које би њено писање омогућиле: јер озбиљна историја књижевности не би могла да буде написана без појединачних књижевних осветљења, а нашој књижевној науци баш то и недостаје: студије или монографије о појединим писцима или књижевним периодима. Али да би се писале успешне студије и монографије нису довољни само воља и труд прегалаца, нужне су неке опште претпоставке: не могу се осветлити успешно ни писац, ни период ван контекста националне и опште књижевности. Оно што нашој науци о књижевности недостаје нису, дакле, само студије и монографије, већ и нешто што бисмо могли назвати филозофијом историје књижевности или још прикладније: критиком књижевности као целине. Скерлићева монументална (ипак) *Историја нове српске књижевности*, превазиђена је данас не само новим оценама, осветљењима и књижевно-историјским концепцијама, већ и све чвршћим убеђењем да она не може да представи историју целе наше књижевности, него само једног, „новог“, њеног периода. Из те *Историје* одсуствују, на пример, и два незаобилазна поглавља наше стварне, постојеће књижевне историје: период старе књижевности, чија се вредност и значај тек сад озбиљније испитују и утврђују и фонд народне књижевности без чијег присуства никакав целовит поглед на наша књижевна остварења, уз све методолошке ограде, није могућ. Ако апстрахујемо друга, мање значајна или мање проучена поглавља наше стварне књижевне историје, већ та два незаобилазна, дају општој слици о нашој књижевности нове димензије а нашој књижевној проблематици нове обресе и обележја. Укључивањем у општи књижевно-историјски концепт, оне руше бар два крупне заблуде: прво, да је наша књижевност „млада“ и „кратковека“, и друго, да је лишена живахних токова књижевне традиције. Милан Будимир подсећа у

својој књижи да су Словени, први од европских народа, добили писменост на несакралном (народном) старословенском језику, а то значи да се почеци наше могу мерити са почецима осталих европских књижевности. А што се традиција тиче, наша књижевност има их две: једну, уметничку, искидану и истањену, без дубљег присуства у савременом стваралаштву, и другу, народну, моћну и жилаву, која као и свака традиција не представља само благодет већ и удес једне културе: готово сваки уметник речи на нашим језичким просторима морао је да се са њом суочи и да се, као и од сваке друге традиције, од ње отрже да би уопште као уметник постојао.

Питање: колико је наша књижевност самосвојна, и колико је „наша“ а колико одјек страних идеја и литература, само по себи, није искључиво наше, нити искључиво питање малих литература. Оно се код нас наметљивије поставља због специфичности наше књижевне ситуације и због теоријски и критички нерешаваног њеног статуса у односу на општу (евроцентричну) књижевност. Новија компаративистичка испитивања показују да аутохтоних, у свом развоју затворених у себе, националних литература и нема; чак ни књижевност античке Грчке, која се често узима за пример аутохтоности, по Будимировим сведочењима, не може се схватити као оригинална и аутохтона: и скоро читава књижевност западноевропске цивилизацијске сфере од средњег века наовамо, а готово кад им је језик (латински) био заједнички, има тако рећи јединствену историју. Не селе се из једне књижевности у другу само фолклорни мотиви; селе се идеје и схватања често и без непосредних преносника; довољно је каткад да постоје само општи историјски и културни предуслови па да оне резонантно одјекну, прихвате се и развију. Симболизам, на пример, који се обично везује за француску књижевност, и теоријски стваралачки јавио се у Енглеској и то неколико деценија раније. И руски критички реализам, ваљда највећи домет реалистичке књижевности, јавио се закаснило и био је подстакнут са стране. А то значи да славу, самосвојност и специфичност једне националне књижевности не чине толико идеје и мотиви који су оригинарно „њени“ колико их чине домети дела и писаца који се у националним оквирима, на

националном језику, остваре. Ако се наша књижевност оствари као неспецифична или несамосвојна, онда је то зато што нема много великих писаца и више великих дела који би њој целој дали печат, а свакако не зато што се не јавља као зачетник нових идеја и путева. По својој историји и судбини, она се заправо може сматрати веома специфичном и отвореном: не постоји ниједна друга европска литература која би толико била на раскршћу утицајних сфера; за ових осам векова њеног постојања она се, наизменично или симултано развијала у духовним сферама византинске, латинско-талијанске и средњоевропске, затим готово свих великих модерних европских литература: немачке, руске, енглеске и француске. И у том развоју она није била само „вазална“, већ и аутентична литература; као што наше средњовековне фреске не представљају занемарљиви одјек византинског сликарства, већ спадају у највише домете византинског периода у сликарству, тако и поједина дела наше средњовековне књижевности спадају у највеће домете тог периода; у периоду европског романтизма Лаза Костић није привесак било чије књижевности, већ аутентичан песник нашег језуика и аутентичан европски дух; камо среће да смо више таквих духова имали.

Илузија је књижевног тржишта да је специфичност и самосвојност малих литература предуслов за њихов улазак у европску и светску књижевност. Ако се за Бору Станковића још може мислити да је међу првима пробио границе нашег језика због оријентално-словенског духа у свом делу, зна се да је за Лазу Лазаревића, једног од најпревођенијих наших писаца, свет европских књижевности био отворен без оријенталне егзотике. Оно чиме писац говори свету јесте дело, а не примарна оригиналност (специфичност) његова, која је, уосталом, откриће новијег времена, и чији је стварни значај увек секундаран. Остварујући се у делу, писац се остварује и као појединачно, али и као друштвено биће; самим тим посебност и специфичност обезбеђени су чином (аутентичног) оспољавања личног и друштвеног индивидуалитета; оне су иманентне чину стварања као што су иманентне и ствараочевом индивидуалном и друштвеном бићу. И што се који писац дубље и аутентичније остварује, остварује се истовремени и као индивиду-

алитет, и као друштвено биће и као светски дух. Због тога Бора Станковић, Врањанац, као специфичност свог дела не оспољава само српско-словенски већ и лавантинско-турски дух и менталитет; због тога и његов нешто млађи савременик, Банаћанин Милош Црњански, специфично оспољава и као српско-аустроугарско-средњоевропски дух; и због тога они у нашу националну књижевност уносе говор различитих друштвених средина, менталитета и култура. Између писца и светског духа постоји и та (друштвено-историјска) структура која га као биће одређује; у постојању те структуре и треба тражити оне посебности које писце ситуирају у књижевне периоде и у националне и регионалне књижевности: оне су знак друштвеног одређења бића писца. У историји наше књижевности те структуре имају посебан значај. Потичу из различитих друштвених (па дакле и друштвених и духовних и културних) средина историјски и политички раздељеног народа, наши писци су, и били предодређени да изражавају, често истовремено, различите друштвене, духовне и културне менталитете: отуда у нашој књижевности толико и толико регионалних књижевности, регионалних „језика“ и менталитета; отуда у њој има више разноврсности него јединства. Скерлић је својом *Историјом нове српске књижевности* направио својеврстан подвиг кад је бар један њен огроман део успео да окупи и систематизује, иако ни приближно адекватно није успео да постави и реши проблем њене самосвојности, целовитости и јединства у свим њеним (и необухваћеним) димензијама. Тек после његовог великог „јединитељског“ посла наша књижевна мисао добила је темељније претпоставке за суптилнија питања о природи идентитета властитог књижевног стваралаштва, његових источника и његових односа према светском духу.

У немогућности да прецизно одреде шта је то светска, регионална или национална књижевност, научници прибегавају моделу Малроовог *Имагинарног музеја* ликовних уметности који, би по замисли, требало да обухвати сва ликовна дела свих епоха и свих народа. Имагинарни музеј националне књижевности, њена схварна историја, требало би, према том моделу да обухвати сва дела једне националне књижевности. Али одмах се поставља пи-

тање: која дела? Свих припадника нације? Сва дела написана на националном језику? Дела свих писаца која су настала на националној (државној?) територији? Дела која су настала у духу националне књижевне традиције? Дела која говоре о личностима и проблемима националне књижевности? Итд. итд. При садашњим глобалним поделама, српској књижевности, на пример, не припадају дела која су створили само Срби, нити сва дела која су створили Срби припадају српској књижевности: на језику којим се ми изражавамо, изражавају се и други народи; по извесним духовним обележјима многа поглавља наше књижевности уклапају се у шире литерарне структуре и припадала би стваралачком духу других народа; чак је и наша књижевност у више махова оставила духа у другим књижевностима. Источници на које Милан Будимир најчешће мисли нису само наши, национални, него и општебалкански. Анализирајући, на пример, само име Вука Стефановића Караџића, „оца српске књижевности“, он указује на три језичка и културна и историјска слоја: особено име Вук је индоевропско-словенског порекла, патронимик Стефановић грчког (Стефанос), а породично Караџић – турског: у нашем данашњем језику оно би гласило Црнчевић.

Не постоје, дакле, источници кји би били само наши или они који би били ван стварне и целокупне историје; они су увек и „наши“ и „светски“ као што је и мисао коју мислимо и „наша“ и „светска“ и као што је и култура коју стварамо и „наша“ и „светска“. Јер не постоји ни европска, односно светска књижевност ван наше, од ње одељена и из ње одсутна: све што је вредно створено под овим поднебљем, што је плод наших стваралаца, створено је у спрегу „нашег“ са светским и светског са „нашим“: и утолико је више било „светско“ уколико је било „наше“ и обрнуто. Бити свестан конкретно нашег, израженог у делима појединих писаца или појединих периода, значи, истовремено бити свестан и „светског“ у њима; свест о књижевној историји, као пуна, стваралачка свест, може постојати само као конкретна свест; према томе, и дилеме око самосвојности, димензија и домета националне књижевности не могу се превазилазити без те конкретне свести и свести о конкретном; али ни успешна критика националне књижевности

и појединих њених делова (дела) не може да буде без конкретне утемељености. Отуда и позив: на источнике! који проговара с времена на време у Будимировој књизи, не потиче скоро никад из његове конкретне свести (његових конкретних испитивања) о источницима; он је плод његове балканске, чак би се рекло балканствујушче самосвести о томе шта смо ми Балканци дали свету: та неконкретна бивствујушча самосвест у неколико махова довела га је и до ивице компромитације научног рада: скоро у сваком другом тексту у књизи он као нашег „претка“ помиње Александра Македонског, „којег Гундулић по некој чудној традицији зове Лесандар Србљанин“, а књигу завршава текстом у којем старобалкански мит о Хиперборејцима проглашава „балканским прилогом Октобру“. Тиме и своје озбиљне прилоге у осветљавању прапоче-така европске и наше културе, своди до опасне разине самодовољности балканским оквирима: зато и крајњим својим настојањима не значи толико допринос критичком сазревању свести о нашој култури, колико изазов супротном, већ зову: у свет!

СУДБИНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Милан Кашанин: *Судбине и људи*, „Просвета“, Београд, 1968.

Дванаест писаца (Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Змај, Лаза Костић, Јаков Игњатовић, Лаза Лазаревић, Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Љубомир Недић, Богдан Поповић, Јован Скерлић, Јован Дучић), којима је Кашанин посвећује дванаест есеја у књизи *Судбине и људи*, јавили су се, живели и деловали у периоду који је за српску културу чворан и по последицама далекосежан. За седамдесетак година, колико тај период траје (од око 1840. до Првог светског рата) у напону драматичних покрета и почетака, праћених великим амплитудама одушевљења а и разочарења, створена је модерна српска држава, конституисана нација, обновила се и ушла у модерни период српска култура. Корени наших историјских опредељења у дилема су у том периоду. Људи који су у њему деловали могли су изгледати „мали у очима једни других, али они то пред историјом нису“. Јер су, на том размеђу епоха, управо они имали историјску обавезу да решавају судбинске проблеме наше нације и културе. Њима и њиховим савременицима пало је у део да обаве велике историске послове: да уведу нов књижевни језик и правопис; да прекину традицију старе и старије књижевности и да убрзо затим покушају да је поново открију и обнове; да се суочењем наше новије традиције засноване на народној књижевности и народном језику са европским књижевним традицијама обретну у специфичним искушењима која ни до данас нису сасвим превладана. Њима је исто тако пало у део да се сукцесивно или готово одједном нађу на отвореном пољу скоро свих утицаја које је наша литература уопште морала да прими и издржи, - не смо византијског и средњоевропског, као и пређашњим епохама, већ и немачког, руског, енглеског, латинског, италијанског и француског. И да се, уз све то, услед превирања која су за њихово

318

друштво била одвећ интензивна, нађу пред грађанском класом која се уздиже, закаснело, али полетно и пред либералним и социјалистичким друштвеним идејама. које, можда преурањено, продиру у друштвени и интелектуални живот. За ових дванаест писаца и за њихове савременике то нису били само дати историјски оквири, већ и сушта реалност њиховог бивствовања, - реалност која их не препушта њиховим уметничким пословима, него тражи опредељења и акције.

„У Костићевој младости (дакле у времену о коме Кашанин пише) када смо се још звали Славено-Срби, Раци, Ришћани, Бошњаци, требало је не само стварати свест о јединству српског народа, утврђивати његов понос и поуздање, откривати његову прошлост, говорни језик, песме и приповетке, него и тај фолклорни језик проширити и оплеменили, учинити га подесним и за израз рафинованих песничких осећања и научних мисли“. А у том времену, и много касније, скоро до самог Првог светског рата, српска књижевност је стремилa својој ренесанси, није се формирала ни у једном средишту, ни у једној духовној сфери, него паралелно у четири разне државе: у Аустро-Угарској, у Црној Гори и Турској, на просторима, дакле, где су различите историјске судбине значиле и различите сфере културног утицаја и различите путеве формирања духовних и старалачких менталитета. Београд и Србија тек средином тог периода почињу да преузимају вођство у српском културном и књижевном животу. Од пет најзначајнијих српских књижевних часописа који излазе око 1900. године, само један, *Српски књижевни гласник*, излази у Београду; сви остали штампају се ван Краљевине Србије: *Летопис Матице српске* у Новом Саду, *Зора* у Мостару, *Босанска вила* у Сарајеву, *Срђ* у Дубровнику. Јер се српска књижевност тог периода негује буквално свуда где живе Срби, расути по неколиким државама и измешани са многим другим народима. Само четворица од писаца о којима Кашанин пише родили су се у данашњој Србији: Лазаревић, Недић, Поповић и Скерлић; Бранко се родио у Савонском броду, Игњатовић у Сентандреји, у Мађарској, Матавуљ у Шибенику, на Приморју, Дучић у Херцеговини, Костић, Змај, Јакшић и Сремац у Војводини. И готово сви они имали су различите животне и

књижевне судбине, што је нормално и разумљиво, него и читаве предуслове за школовање и стваралачко израстање. Потичући од различитих средина, они су имали да се оформе и у различитим културним сферама, не само језичким, него и верским. Оно што их је спајало у том времену, није био јединствени дух националне културе, већ њихово национално осећање. „Народни дух и националне особине једног песника нису у његовим темама и речнику, него у његовим мислима и његовом осећању“, каже Кашанин. Симо Матавуљ, који се држао „латинских облика“, „бесмртних и српском народу прикладних“ и писао много о људима и срединама католичког света, и Јован Дучић који се „трајно заносио величином историје католичког света“, по мислима и осећању били су блиски оним писцима у којима дух православне књижевне традиције није никад сасвим угаснуо. У времену кад један историјски раздвојен народ обнавља своју књижевност, таква врста кохезивности је нормална и једино могућа; она сведочи само о природним путевима развоја, у веома неповољним условима, и не мора да значи само њену разбијеност већ и њену ширину и богатство. „крајем прошлог и почетком овога века, каже Кашанин, код нас се писало на толико много дијалеката да се чини, читајући Матавуљевог *Бакоњу Фра Брна*, *Сремчеву Зону Замфирову*, *Примјере чојства и јунаштва* Марка Миљанова и *Зулумћара* Светозара Ћоровића, да та дела не припадају једној књижевности већ неколиким.“ Тај „вашар дијалеката“ био је нормална фаза у израстању нашег књижевног језика и у комуницирању наших књижевних средина; он само показује да се разноликост ове књижевности у обнови и израстању није манифестовала само у у разноликости њених духовних сфера него и у њеном језику. И можда нешто још више, што је у том времену било јасно изражено: да се јединство српске књижевности не може идентификовати са књижевношћу српске државе, са књижевношћу једне српске покрајине, већ са књижевношћу целе српске нације.

После Скерлићеве *Историје српске књижевности*, стекло се овде, у *Судбинама и људима*, у једној књизи, довољно елемената да се израстање модерне српске књижевности обухвати у више слојева, у више смерова и значења и са многоструким проблеми-

ма које је то доба поставило и отворило. Дванаест Кашанинових есеја нису само богати портрети личних и књижевних судбина дванаесторице писаца из српске књижевне обнове, него, истовремено, и скица за поливалентно књижевно-историјск, културолошко и естетско осветљавање и преоцењивање тог периода. Али они доносе и нешто више од тога: један узгредан али и продоран поглед уназад, у оних седам векова пређашње српске књижевности, још увек ни цењене ни оцењене довољно. Користећи предности овог прекретничког периода наше литературе, Кашанин је отварао или дотицао проблеме њених континуитета и њених дисконтинуитета, њеног карактера и и самобитности и њених вредносних домета. Отуда његова књига, макар у идеји, у скици, пружа и један нов и потпунији поглед на нашу литературу од најстаријих времена до стварања Југославије и значи велики прилог коначнијем утврђивању њених вредности. Није Кашанин ни први ни једини који о појединим писцима и делима нашег средњег века и до-романтичарског периода има високо мишљење. Нарочито последње деценије, такве оцене се са више страна и од разних аутора поткрепљују и учвршћују. Али (сем Павловићеве *Антологије српског песништва*) он је први који их изриче на једном месту и у релацијама са нашом модерном и светском књижевномошћу. У нашој књижевноисторијској пракси, још од Скерлића навиклој да игнорише своју сопствену књижевну баштину, ни до данас нису недостајали појединачни парцијални ревалозаторски подухвати. Оно што је, међутим, изазвало нека оштра реаговања на Кашанинове тврдње да су Свети Сава, Доментијан, Теодосије, Данило писци светске вредности, или да имамо низ значајних, а мало познатих писаца 18. и 19. века, био је, у ствари, нов књижевно-историсјки концепт, и то, парадоксално, концепт по коме је „наша књижевност не само боља, већ и ширира, него што излази из Скерлићеве строге *Историје* и његових монографија и критика.

Јован Христић је у Кашаниновој књизи видео „темељну критику наше литерарне митологије“, критику мита о инфериорности наше литературе пред европском, мита о сељаштву и мита о националном и патриотском задатку писаца. У својим критичким портретима, међутим, Кашанин је најмање вршио „темељну“ критику

литерарних митова, јер ни један његов есеј није ни научно ни антимитски конципиран. Сва наша литерарна митологија, са којом се он суочава, садржана је у самим судбинама писаца и у свести средине о историјским путевима и одређењима наше литературе и о њеним уметничким дометима. „Нисмо ми, тражећи излаз на светску сцену, узалуд ишли од Студенице до Хиландара и од Хиландара до Сентандреје, ни сејали путем само кости; сејали смо и мисли.“ Вечите српске сеобе и вечите борбе за учвршћење наше вере, за подизање наше снаге и за само наше постојање, нису за собом остављале само трагове војничких и дипломатских успеха и пораза, већ и трагове наших творачких оваплоћења. То Кашанин хоће да каже и да подвуче. Ако је он озбиљно ударио по некој нашој митологији, онда је то та која зна само за нашу општу историју, за историју народа, а не и за историју његове културе, његових духовних остварења. „Срећан што може да каже да у Србији нема традиције“, вели он за Скерлића и то је један од најјеткијих прекора које му је упутио. Јер иза самог чина игнорисања наше културне прошлости следи и нешто још дубље: једнострана интерпретација и наше културне и наше опште историје.

Али основни Кашанинов проблем, који га највише преокупира, коме се из есеја у есеј враћа, није ни откривање ни утврђивање наше књижевне традиције, - он о њој пише само узгред, у интермецу, и поводом - него један далеко суптилнији, отворен Вуковом реформом и непревладан чак и у нашим данима. Не дели он Србе на „горштаке“ и „равничаре“ само да би као рођени пречанин супроставио та два менталитета и просуо доста супериорног једа на „горштаке“ преко Саве. Иза те ирационалне нетрпељивости, која се не може предвидети, јер често прелази меру доброг тона, стоји и један историјски, културни и духовни проблем који је Кашанину стално стајао напуто, али који није хтео или није могао да разреши на потребном нивоу. Уједињујући духовно српски народ на основама народног језика и народне књижевности, Вук, и још више његови следбеници, нису донели само нове мотивске сокове и нова језичка и духовна окрепљења: доносили су они и прекид са културом средњовековне Србије, чији је развој већ био угаснуо, али и кидање са живим стваралаштвом панонских Срба.

„Још око 1700“, каже он, „наш је свет у будућем Српском Војводству, прекинуо не само са нашом културном традицијом – нико је није боље чувао – него с нашом заосталошћу у доба Турака. Не тек Бранку Радичевићу и његовом нараштају, него већ њиховим дедовима, хајдучка народна поезија била је далека, као и недогледне беспутне планине у којима се певала“. Вуковом реформом није се кидало, дакле, са старом традицијом византијске већ се вршило насиље над духом једне танане али постојеће писане књижевности и у сфери средњоевропске културе. Тим историјским чином, није била обезбеђена само превласт једног новог и свежег књижевног тока, већ свега онога што је иза тог тока стајало: превласт менталитета, духовних видокруга, па и самог нижег цивилизацијског ступња оног дела српског народа који се сам ослободио и засновао своју државу и према коме су биле упрте очи целог Српства. Без племства, без развијене грађанске класе и бројније интелигенције, са самосвешћу због своје ослободилачке мисије и због своје већ афирмисане народне културе, тај део нашег народа и тај менталитет подупирали су и стварали оно што им је било могуће и тренутно најпотребније: култ оружане борбе великих самоука, националне историје и државе. Вукова реформа, међутим, историски неминовна и оправдана, најмање је крива за сва наличја оних менталитета који се „диве самоуцима од Карађорђа до Карацића“ и који не осећају потребу и не теже за вишом цивилизацијом и културом; прави проблеми наше раздвојености, историјске, цивилизацијске и културне, не потичу ни од Вука ни од његовог времена, него далеко раније. Али, у крајњој линији, превласт духа народне културе над уметничком, превласт нове традиције над старом, није остао само без негативних последица по успављујуће самозадовољство тог менталитета, већ и по дугорочније националне културне програме и амбиције. „Ко би се одушевљавао оним који не траже 'ООбилића на бојном пољу, него на духовном!'“, каже Кашанин за неподобан положај Лазе Костића у том времену и међу таквим духовним настојањима. И он у томе не претерује већ удара по сред проблема.

Његова јеткост, ослобођена усто обзира према нежељеним темама, наводио га је да судбину наше књижевности и наших

писаца потражили тамо где се они најмање траже: у карактерним особинама самог народа, у његовој психологији, у његовом менталитету. Чак и кад осећамо да није сасвим у праву, да говори са позиције једног менталитета о оном другом, да се није уздигао изнад и да не говори са прихватљивом објективношћу, осећамо ипак да проблем није измислио, и да га, штавише, није лоше поставио, него да му прилази одвећ субјективно и лично, а с књижевно-историјске тачке и једнострано. Подвлачећи одвећ наше књижевне доприносе настале у цивилизованим срединама и са обележјима цивилизованог духа, Кашанин је сасвим потценио или прећутао оне доприносе који најдубље у себи носе духовне клице народног стваралаштва и које су од Његоша до Андрића, до Настасијевића и Попе означили наше највише литерарне домете. Једно су наличја традиције и менталитета, друго су наши најдубљи духовни корени. Прави наш пут у велику културу није да бежимо Европи у загрљај, него да европаском културом оплодимо и одуховимо наше сопствене корене. Управо зато та два тока, те две велике традиције наше књижевности, не посматра у прожимању, већ у искључивању. Кашанин у својој књизи и не допире до оног што је за судбину наше књижевности најинтересантније, што остаје као њено духовно језгро кад се апстрахују спољни наноси утицаја страних култура и кад се апстрахује артизам који се у страним школама учи.

У књизи која носи наслов *Судбине и људи*, реч „судбина“ је и прва и далеко више подвучена. Један писац и један народ имају онаква дела и онакву културу какву им судбина одреди. „Разлика између Бајрона и Радичевића, то није разлика између два талента, већ разлика између Британске империје и Војводства Србије. По таленту, по божјем дару, по ономе што су обећавали између своје осамнаесте и двадест пете године, славни Сили Придоми и Хередије нису ни за шегрте Радичевићу и Лази Костићу“. Моћ судбине као оквира и као спољних сила дубље него икад раније или касније осведочила се песницима у том времену. Српски народ који се тек ослободио, или који је тек требало да се ослободи, уске је оквиру пружао својим песницима; не само због немања добрих школа и универзитета, невелике и непознате културне баштине,

него и као друштво са којим ће псници општити и из кога ће израстати. „Осуђен од судбине да се роди ван српских етничких граница, Јаков Игњатовић је био среће да се од првих дана нађе у орбити европске културе“, као и многи други његови саплеменици који су учили гимназије и универзитете не на српском и из српских књига, него на страним језицима и у иностраној средини. Али Јашина девиза: „Напред у широки свет!“ у то време борбе за националну културу, није била ни једина ни једино могућа баш због те распетости писаца између страних великих култура и наше мале и малог друштва којем је била потребна. Била је и једна и друга, у духу нашег народа можда још ближа, која није значила миреша са судбином, већ пркос њој, она Његошева: „Нека буде што бити не може!“ Лутао је Лаза Костић од Беча и Пеште до Београда, од Новог Сада до Цетиња и од Петрограда до Венеције, целог века тражећи орбиту, своје друштво и свој народ, мада је „атмосфера слободних српских земаља, које је хтео да воли, мање годила него атмосфера родног краја који је био поробљен“. Али у том лутању он није смо бежао од судбине него јој ишао у сусрет; његова лична драма била је исто што и драма његовог народа. Кад Кашанин каже: „Лаза Костић није волео српски народ у садашњости, већ у прошлости, није га волео онаквог какав јесте, већ какав би желео да буде“, онда даје и праве елементе за објашњење и његове личне судбине: оне за коју се каже да је сва била борба против очигледности, непризнавања очигледности. Судбине свих наших писаца тог периода нису трагедије него драме; не трагична скончања, него драме из неостварености, из немогућности да се остваре: због народа и друштва којима су припадали, због страних култура и иностраног света који су желели да достигну. Као таленти и образовани људи, они су се налазили распети између онога што је тражила Поезија, Књижевност, Култура и онога што је тражио њихов Народ, или још боље, - њихово осећање дуга према народу. Реч „народ“ фатално звучи у Кашаниновим есејима баш као и тај фатални народни дуг“. Чини се, ипак, да он тиме мање руши мит о националном и патриотском задатку песника, колико даје елементе да се драмска ситуација између песника и његовог народа објасни. Нису Бранку „одузели флауту и тутнули у руке

гусле“, као што Кашанин вели, и нису га спречавали да чини „враголије“, а за узврат терали да, у уобразиљи, сече турске главе; народ гусларских песама најмање је знао и хајао за Бранка, а ни Вук није био баш свемоћни „књижевни државник“ већ пре велики ратник; Бранка је на плаћање фаталног дуга гонила свест његова. Као што се он „мучи да буде национални песник, а не светски“, што „тера себе да служи не Поезији, него народу“ јесте његова реална драмска ситуација; могао је да нађе нешто боља решења за своју песничку судбину, али драму није могао да избегне; светски песник се не постаје, а да се не буде и национални. Бранково песнички трагично повиновање Вуковим идејама, његови стиховано агитовање за Вукове идеје, већ више није фатални национални дуг, већ само један вид књижевног утилитаризма. То није више тежња да се доспе до праоснове националног бића, до правог звука националне мелодије која га, међу осталим, и чини аутентичним песником, већ служба тренутним потребама и више обичан грађански дуг, или чин. Као што нема јасну дистанцу према нашој народној поезији, о којој, узгред да кажемо, није рекао ниједну лепу реч, Кашанин нема јасну дистанцу ни према европској и светској култури. Оне се у његовим контекстима појављују увек ако нешто што треба достићи, према чему се треба мерити или чиме се треба напајати, трансфузијом претакати у поднебље нашег језика, а не као нешто што често остаје само спољашња глазура, ако се на тлу родног језика не украсне при укрштају баш са том клицом народног што обитава у песницима.

У друштвеном погледу нескривено конзервативан, чак и под опсесијом величине и манира грађанског и племићског света, која је данас и у грађанским друштвима демодирана, Кашанин, у ствари, има само постојан антиутилитаристички став о књижевности. Његов основни књижевни став је доследно такав, антиутилитаристички, чак и кад, у превласти либералних грађанских и социјалистичких идеја види још један, по нашу културу и по наше стваралаштво, спутавајући моменат. „Уских хоризоната у књижевности, без увида у уметност, музику и филозофију, Змај се поносио ширином својих друштвених идеја“, каже он и јетко и подсмешљиво. Залажући се против социјалних идеја у књижевности, он се,

уистину, не залаже за неке друге; истичући значај племства и грађанске класе у обнови наше националне културе, он не велича њихову идеологију – о њој тако рећи нигде и не говори – него њихову улогу у стварању предудова да се култура и уметност уопште негују, да се таленти остваре. Каже он за Лазу Костића: „Његова велика култура, која му је, уз материјално благостање, омогућила да буде лишен комплекса инфериорности, од кога је патило и пати толико нашег света“, - и то је стварно разлика између ставралачке позиције Лазине и Змајеве. Кашанин цени господство и као манир и као друштвено обележје, господство ради самог господства, али још више због оног што оно доноси: могућност да се ствара. Између Милете Јакшића и Јована Дучића није разлика у талентима, него у томе како су их остварили и како су могли да их остваре: Јакшић у нашим паланкама, Дучић у европским престоницама. Сви који пишу о Кашаниној књизи, не пропусте да истакну његов неправедан однос према Скерлићу. Можда нико до данас, као он, није толико крупних и лепих речи рекао о Скерлићевом таленту, о његовим радним способностима, естетској вредности његових књижевних радова, посебно о грађевини његовог главног дела *Историји нове српске књижевности*. Али доследно себи и свом крајњем антиутилитаризму, он није могао да не примети да је Скерлић „књижевни државник“ и борац за социјалне и националне идеје, у одсудном историјском тренутку пригушио Скерлића-естету, нити пак да великом критичару опрости оно што се опростити не може: недостатак слуха за античку књижевност и игнорисање шест векова сопствене књижевне баштине. Ако Скерлићеву преданост националним и социјалним потребама може да правда историја, не може и литература.

Сведена на основно, скала Кашаниновог прилаза писцима и њиховим стваралачким судбинама, води ка уздицању култа интелектуалне спреме, духовности, култивисаности, знања, углађености, господства и она стоји насупрот једном другом култу који је код нас још више одомаћен: култу рођеног талента, природне бистрине, самоуштва и самониклости, храбрости и борбености. Пишући своје есеје у најкаснијим годинама у којима се уопште пише, кад је већ превалио седамдесету, он своје писце сагледава и

тумачи по мери своје велике личне културе, акумулисаних знања и животних искустава. Отуда његови есеји доносе један специфичан и код нас доста редак вид изразито духовног осветљавања људи и времена. Са дистанцом, усто, дужом од пола века према својим писцима и на већ обимној литератури која је о њима написана, његови критички портрети делују не само бриљантно него и сублимисано; кроз њих говори не само његово субјективно искуство, већ и време искуство генерација. По стилу, по интелектуалном набоју, по моћи да делују комплексно на читаоца, ти његови есеји спадају не само у врхунска дела наше есејистике, него и у врхунска дела наше уметничке прозе. Да критика и есеј исто тако могу да буду уметничка дела као и приповетка и роман, чак и да донесу нешто више, као литература другог степена, као литература која у себе укључује и поново транспоновану литературу, то најбоље могу да потврде Кашанинови есеји.

Међутим, као књижевно-критичка дисциплина, која се заснива на сопственим методама, идејама, схватањима и теоријским претпоставкама, Кашанинова критика не доноси ништа судбински ново; она је само последњи високи домет критике-портрета која је, од својих зачетника Недића и Скерлића, преко Милана Богдановића до Миролана Егерића, представљала доминантну струју наше књижевне критике и која се последњих деценија очито дегенерише у новинску критику и журналистику. И Кашанинов прилаз писцима и књижевности, у духу те критике, углавном је спољашњи: и он портретише писце, коментарише њихов менталитет и психологију, друштво у којем живе и идеје са којима се сусрећу, њихов дотицај и однос са научним дисциплинама и разним врстама уметности. Са сличним аподиктичким уверењем у исправност своје поезиције и свог критичког става и он, такође, казује импресије и изриче судове, али не продире у структуру дела и његове естетске чиниоце и анализом не доказује своје тврдње и претпоставке, не проверава теоријске основе своје критике. У целој његовој књизи нема анализе ниједног стиха, а кад и покушава да анализира приповетку или роман, он их, у ставри, само коментарише и чини то довољно невешто да се одмах може осетити да није на свом терену. Јер он у основи и не полази од дела него од

писца и његов превасходни критички циљ није дело, већ човек који га ствара. Његов есеј о Дучићу, на пример, разликује се од есеја Миодрага Павловића о истом песнику, не толико по оценама, субјективном присутпу и личним обележјима есејистичког рукописа, него пре свега по примењеном критичком методу. Миодраг Павловић, формиран као критичар на искуствима англосаксонске нове критике, подробном анализом Дучићевих песама, доводи, у коначном резултату, до новог виђења целе његове поезије и до установљења његовог новог места у нашој литератури. Кашанин, напротив, пише бриљантан есејистички портрет Дучићеве песничке личности, а његови судови о Дучићевој поезији држе се на снази речи а не на пруженим доказима. По ономе што у својим основама јесте, Кашанинова критика заснива се на обилним уметничким искуствима, али на искуствима времена у којима већ не живимо; она се зато и понаша као да се у ових последњих педесетак година у књижевно-критичкој мисли и пракси није ништа битно десило. Он констатује, на пример, скоро узгред, да је Јаков Игњатовић у нашој прозној књижевности први употребио прво лице једине у роману Милан Наерандић и увео унутрашњи монолог у нашу прозу, да је Ђура Јакшић први увео натуралистичке елементе у нашу приповетку, а Лаза Лазаревић извесна психолошка осветљења, али се на тим значајним моментима по унутрашњи развој нашег прозног израза не задржава и не покушава да их осветли у релацији са сличним развојним ступњевима у прози европске и светске књижевности. Кад говори о извесним елементима композиције Матавуљевог *Бакоње Фра Брне*, он даје да се наслути о примени, за оно време веома свеже филмске технике, а кад говори о Сремцу, он то директно и каже: да извесни momenti у његовим романима подсећају на телевизијску драму и филм. Али од тога не иде даље у унутрашње осветљење њихових дела, да високе оцене које им је дао и модерност њихове технике коју је уочио, поткрепи доказима који би пластичније и убједљивије потврдили његова поређења са светским вредностима. Само једна разрађенија поредба стваралачких поступака са Чеховим, њиховим вршњаком и савремеником, која се већ из његових опажања наслућује, значила би далеко више за хабилитацију наших писаца

од голих аподиктичких тврдњи. Ако је Кашанин допринео разбијању комплекса инфериорности наше литературе пред европском, он је то учинио само са спољашње стране, личним уверењима и сазнањима, у идеји и у скици; право преоцењивање наше литеартуре, утврђивање њеног духа, карактера и стварних домета, може се, изгледа, данас учинити само са нових духовних видика и применом савремених критичких метода, поготово ако се узме у целости, са судбином и делима која су настала у постскерлићевским временима, од формирања Југославије. Пред таквим строгим захтевима Кашанинова књига се доживљава више као значајно осветљење групе писаца и прекретничког периода у коме су деловали, него незаобилазна књижевноисторијска пројекција наше литеартуре и есејистичка проза, него ли као значајан прилог књижевнокритичкој мисли. Не зато што као књига није довољно мисаона у ширем смислу; његова опажања, осветљења, реаговања, бриљантна су баш као и његове реченице са којима чине наразлазно јединство, већ зато што су глобални мисаони систем на коме се заснива и њена имлицитна теоријска подлога остали везани за време о коме пише, у његовим хоризонтима, проблемима и преокупацијама. Отуда и делује као велика интересантна грађевина закаснелог старог стила.

„СИТНИЦЕ“ МЛАДЕНА ЛЕСКОВЦА

Младен Лесковац: *Из српске књижевности*, Матица српска 1968.

Године 1950. одржао је Младен Лесковац на Семинару за иностране слависте на Бледу предавање о Змају Јовану Јовановићу. То је први његов текст о Змају и уједно последњи целовити оглед о једном писцу. У две претходне године објавио је он три по облику слична текста: есеј-портре *Петефи* – поводом стогодишњице смрти, есеј-портре *Георгије Магарашевић*, *основач Летописа*. О истим писцима у нашој литератури боља од та три текста немамо: есеј о Петефију спада, сигурно, и међу наше најпотпуније портрете великих страних писаца, а есеј о Жарку Васиљевићу још увек међу најстудиозније текстове који су о нашим међуратним песницима уопште написани. После огледа о Георгију Магарашевићу сумњиво да ће још дуго бити потребе да се о њему поново пише: о том, минорном писцу, али значајном културном посленику, оснивачу „првог српског модерног часописа“ Лесковац је сачинио право есејистичко ремек-дело: слика о њему и о људима који су у трећој деценији прошлог века (1825. и 1826) утемељивали Летопис и Матицу српску, две најтрајније српске културне институције, може се допуњавати новим чињеницама, али је продорније осветљење, изгледа, немогуће дати: из обиља података на којима је заснован, тај есеј доноси само оно есенцијално што је нужно казати („податке треба обуздати“) и само део онога што аутор о њима зна (а зна, осећа се, далеко више него што каже); и реч му због тога делује „суво, шкрто, стварно“, пуним значењем: предмет је и свим суптилним видовима у његовим рукама до краја. Слично осећање код текста о Змају немате: на површини је, око површине, никако посред среде: чујете лепу реч (лепо срочену реч), али јој не осећате сву дубину: ни писац је, ваљда, не осе-

ћа довољно: песник му се измиче испод познатих ставова и уобичајених начина тумачења: то је, умногоме, неконкретан, нежив и клишетирани Змај. Лесковац тим текстом није могао да буде задовољан. Види се индиректно из једног другог текста, *Белешка у Црвеној свесци*, писаном, како библиографски подаци сугерирају, у исто време, или непосредно после њега. „Ја сам ноћас одједном решио да напишем књигу о Змају“, каже он у тој *Белешци*, која је, у ствари, нека врста исповедног унутрашњег монолога о делу и са делом које тек треба да се напише. У читавом Лесковчевом опусу тај текст је јединствен, али је јединствен и у читавој нашој литератури: сличног текста немамо. Он је прозни по начину излагања (унутрашњи монолог), а есејистички по предмету (проблем писања дела); њиме се не отварају само врата пишчеве радиоонице, него и врата ка унутрашњој пишчевој драми пре самог чина писања. Лесковчеве речи опет делују узбуђујуће стварно: такав се монолог није могао измислити само ради артистичких ефеката: и проблеми и атмосфера у њему аутентични су.

Види се из тог текста: Лесковац се не решава да напише књигу о Змају насумце, напречац: има прерд собом огромну хрпу докумената. „Добро знам“, каже, „да их до данас жив човек одједном и сва још није имао овако како их сада имам ја“. Али зна он (целог свог научно-писатељског аргатовања“ има посла с њима) и докле све иде њихова моћ и кад она престаје: „О најглавнијим истинама, о крвавим истинама, документа редовно ћуте. У њима, уосталом, таквих истина и нема. Истину ћеш ти тек морати наћи, у *себи*, пабирчећи по којекаквим ... по ето оваквим истиницама као што су ове овде“. По том односу према документима он се и издваја од књижевних историчара сличне оријентације: његов трагање за истином о писцу је и дубље и драматичније и некако „крвавије“ у исти мах. Змај је, каже он, „имао страшну реч: 'Вечерас ћу написати песму'“ Страшна Лесковчева реч је: „све знати“ о писцу, о Змају, о коме хоће не предавање, него Књигу да напише. „Не треба све знати, - закључујем. Не сме се све знати, мирим се“. Али ради ипак тако као да се све знати мора да би се оно најкрвавије о писцу рекло. Ево, већ у тексту *Из старих девојачких споменница* (1952) поново се, узгред, враћа Змају: требало би, каже,

„пратити човека у стопу, безмало из дана у дан, верно као неповерљиви љубавник драгану, као детектив злочинца...”

Сада је година 1970; двадесет година, дакле, од *Белешке у црвеној сфесци*: Лесковац књигу о Змају још није написао. Написао је два текста о двама скоро безначајним Змајевим песмама. Ових дана, на челу Змајевих *Сабраних дела*, појавила се његова *Хронологија Змајева живота*: око 120 страница непарелом. Али то није Књига о Змају: то је само концизно, телеграфски сажето праћење кроз живот, најпре Змајевих предака, затим и њега самог: из године у годину, па из дана у дан: нису ни сви подаци о песнику: само ваљда они најнужнији. У сва три текста, после *Црвене свеске*, написао је Лесковац о Змају укупно преко 200 страна, а још није доспео заправо да говори о ономе што је код Змаја ипак најважније: његова поезија. Али далеко од тога да су то излишне странице: у лектури о „једном од највећих Срба XIX века“ оне су сад већ незаобичлазне: из њих води пут ка „стварном“ Змају, његовој поезији и његовом времену. У тексту *Поезија и истина*, на пример, написао је Лесковац око седамдесетак страница, да би објаснио данас нека неразумљива места из само једне Змајеве сатиричне песме, *Видовдану*: и осветлио је тек делић Змајева дела, делић његова начина рада, делић његова живота и делић друштвених и политичких прилика међу Србима у Кнежевини Србији и у Аустро-угарској монархији. Али их је осветлио тако минуциозно и темељно, а литерано читљиво, да од њих пуца поглед ка целом песнику и његовом ондашњем свету. То није цела истина о песнику, али то је један од пресудних почетака одакле се клубе истине може одмотати: одатле почињу она дубока и крвава знања до којих се најтеже долази, до којих ретко који који историчар или есејист доспева. Скоро толико простора, колико о Змају, посветио је Лесковац и Лази Костићу у оних седам осам различитих текстова. Ни то није Књига: у њима је једва нешто мало више говора о уметности и поезији; али се ни без њих више о Лази Костићу мислите не може: документима оживљен и литерарно осветљен, колико се парцијално најдубље може, Лаза се у њима појављује као „најстварнији“ за којег у досадашњој лектури знамо.

Књига о Змају, међутим, није једино Лесковчево неиспуњено обећање: то је књига-избор српских писама: о њима је написао само есеј довољан да побуди радозналост. Има их још: да не запамтимо. Једно је од тих обећања ипак посебно интересно: налази се на челу књиге *На нашој постојбини* (1951); оно гласи: „НАМЕРАВАМ да под заједничким насловом *Н а н а ш о ј п о с т о ј б и н и* штампам низ књига о српским књижевним појавама и темама, савременим, старијим и старим, без неког унапред смишљеног плана и реда у скоро неисцрпном богатству ових питања, него онако како собом донесу дневни књижевни догађаји и поводи, али – надам се да ми се то неће замерити – још далеко више моје тренутно или трајније интересовање за њих, и онолико колико ми буду допустиле прилике и време које нам свима измиче.“ Ниједна се књига из тог обећања под најављеним насловом није појавила; тек седамнаест година касније (1968) појавиле су се одједном две, прва и друга, обе под заједничким насловом *Из српске књижевности*. Као и његове раније књиге, *Чланци и есеји* (1949), и *На нашој постојбини* (1951) и ове последње две су збирке есеја и чланака: ниједна, дакле, целовито компонована књига: у свима њима виде се трајна и тренутна Лесковчева интересовања, али се план и систем не виде. Страшну његову реч „све знати“ надопунила је овде за научника кобна реч: „без унапред смишљеног плана и реда“; ниједан велики историчар је не би тако олако, свима на видик рекао. Тог обећања се, на жалост, Лесковац трајно држао: читава његова научно-књижевна грађевина заснована је на његовим трајним и тренутним интересовањима, а не на плану и систему: није, дакле, себи ни стављао у задатак да обави неке неодложне књижевно-историографске послове које је он пре свих других у овом времену, могао да обави; и није их систематски ни обављао. Има у његовом делу књижевних тема од пре Велике сеобе Срба у панонске крајеве и тема сасвим данашњих; тема у које нико, или нико бар тако помно није улазио, и тема које су сваком доступне, али „синтетичнијих приказа епоха или ширих целина“ („опасних“ - каже Лесковац) много у њему нема. Само их је, заправо, четири: *Српска књижевност у Војводини пре Велике сеобе* (1939), *Српско грађанско песништво XVIII века* (1946), *Бећа-*

рац , предговор истоименој антологији (1958). Сем другог по реду, сва три остала су на антологијској висини нашег есеја. Михиз је, изгледа, нашао добар израз када је Лесковца назвао „есејистом наше књижевне историје“; ти његови најзначајнији есеји нису „опасне“ научне синтезе него књижевно-историјски есеји: више литература о лиртерарним проблемима него строга наука. Лесковцу више него иком другом припада заслуга што о тим темама данас мислимо озбиљније, а мислимо тако (уколико мислимо, и кад мислимо) захваљујући пре свега снази његових есеја; ти невелики доприноси нашег књижевног стваралаштва оживели су с њима и кроз њих. Па ипак, велике синтезе у правом смислу они нису и не могу да буду: немају за предмет ни праву велику тему, ни праву велику (та наше прилике) литературу. Од великих „синтетичких“ тема он је редовно зазирао или им приступао обазривије: писао је и о Његошу, и о Стерији, и о Бранку, о Змају и Лази, о Сремцу и Недићу, али и кад су изузетни, писани есејистички и са страшћу („како једино и вреди“), ти текстови спадају у категорију прилога за проучавање тих писаца: целине нису. Његово највеће дело и његов до сада највећи подухват јесте *Антологија старије српске поезије* (1953), књига која сем предговора и избора песама из предбранковског доба наше поезије, садржи обимне и исцрпне белешке, једно од чуда акрибије и обавештености. Кроз ту антологију, према мери књижевног постојања и историјског значаја („добре поезије, у данашњем смислу, било је“) проговорио је читав један век наше поезије. Не треба заборавити да је она први (послератни) велики корак ка ревалоризовању наше старије књижевне прошлости: тек после ње је дошла Радојичићева *Антологија старе српске књижевности* (1960); њеним постојањем у великој мери омогућена је и Павловићева *Антологија српског песништва* (1964) од 12. века до наших дана; њеним доприносом, естетским и научним, биће олакшано и писање историје наше поезије тог периода. И сам је Лесковац њеним другим издањем (1964) показао да није била коначна и без ограничења („Лажу антологије“, - његова је реч); место јој је ипак међу оних неколико антологија које се памте, цене и прештампавају.

И та *Антологија*, као и већи део онога што је Лесковац до сада написао, плод је његових трајних али и специфичних интересовања. Ако у њима нема много унапред смишљеног плана, има бар постојаних принципа; а они су: трагати за истинама о малим писцима и о малим делима великих писаца. „Мали писац је, каже он, појава веома сложена и жртва веома болна, и потребна, и неизбежна“. Потребно их је истраживати као и велике „да бисмо каткад баш у правом уметношћу оплемењеном делу лакше препознали и могуће подстицајне слутње а неостварене замисли малих“, да бисмо дошли, дакле, до оних најдубљих истина о којима документа и историје ћуте. Каже он у Предговору своје *Антологије*, да је та књига и без Бранка „и мимо њега, сва због њега, а у његову част жива, и њиме, а не само оним што у себи носи: он је, бар делимично, никао из ње“. Није Лесковац према својим малим писцима некритичан и заљубљенички попустљив; напротив („Они умиру: треба их, нашто крити, помало дизати из мртвих“); он само зна „величину малих“ у потпунијој истини о литератури и о великим и тој се величини одужује: њима, неправедно запостављеним, посвећује највише своје истраживачке снаге и своје огромно стрпљење. Отуда ваљда и потиче одсуство ширег интересовања за његове радове чак и кад су на самом врхунцу наших есејистичких домета: ко ће се још данас интересовати за Магарашевиће, Витковиће, Авакумовиће... Али, отуда – парадоксално - потиче и снага његових есеја: у рођењу по нашој занемареној књижевној прошлости, увек на границама поезије и поетичности, потврђује се најбоље и његова широка култура и однегован укус: јер баш за то дизање из мртвих малих и заборављених потребна је највећа могућа ерудиција: са мање опрезности и слухљивости не би се они ни могли дизати у свој крхки песнички живот. Па ипак, многи од тих послова којима се Лесковац бави не потичу из преке потребе, чак ни на његов начин схваћене; има их наша књижевна историографија и много пречих и много неодложнијих; потичу врло често и из опаке страсти да се продре у „невине чистоте непознатог“ и из неког инацијског расипништва да се зна оно што још нико није знао: „проблем“, каже он, најчешће може бити и јесте леп само дотле док је голи проблем и грдно непознато“. Њега читати, и код

тема које вас уопште не интересују, значи увек учествовати у решавању којекаких проблема: више него сами резултати, начин њиховог решавања привлачи.

Разлоге тој опсесији малим темама и „величином малих“ не треба, међутим, видети само у Лесковчевим личним склоностима, већ и у научној школи из које је поетекао. Тихомир Остојић, Павле Поповић, Васа Стајић књижевни су критичари које он најчешће спомиње; за све њуих има епитет „заслужани“; њихова је он школа. Кад је тридесетих година почео да се бави књижевном историјом („аргатовањем“), Јован Скерлић, књижевни историчар за кога једино има епитет „велики“, већ је био давно мртав, а његов синтетизаторски посао, *Историја нове српске књижевности*, обављен. Тај млади „генијални“ „аргатин“ улио је у своју *Историју* готово све претходна знања и искуства наше књижевно-историјске мисли: за дуго после њега није ни било могућности да се сличан чин понови: једним великим потезом он је свим савременицима и настављачима тај велики посао отео из руку: њима је остало само да га коригују, допуне, дограде. Позитивизам у нашој књижевној историографији имао је заправо тек да се зацари, можда још више прераним јављањем Скерлићеве *Историје*: та велика грађевина, тражила је да се судови и осветљења, њом успостављена, документованије поставе, да се њене празнине употпуне, грешке и заблуде отклоне. „Очајно спори темпо досадашњег научног рада код нас“ тражио је и од Лесковца исто оно што и од његових претходника: да „слутљиво, опрезно“ скупља и осветљава грађу и чињенице, да трага за дубљим аргументима и истинама о писцима и временима у којима су деловали: стотинак његових радова потврђују да нужна позитивистичка фаза у развоју наше историографије није била исцрпена: „сваки час,“ каже он (и с правом) „упадате у безваздушне просторе мрака и незнања, губите се у пустињи без стаза и путоказа“. Отуда ваљда и оно безрезервно поверење у „поуздани“ биографски, или „најпоузданији“ културно-историјски метод: Лесковац је у свом делу сумњао у све, и у себе самога, према свему био највише ооперезан, али у метод који се служио никад није посумњао: „Слаже се, и капље, загонетно и потмуло, податак на податак, па се тајна открије одједном, нагло,

чисто, јасна и природна у исти мах“. Ни један једини текст, ни један једини пасус, он није посветио проблему метода, као да других, сем оног његовог, и нема. Мада зна вероватно више језика него иједан његов савременик и колега по струци, никада се он још није бавио ни компаративистичким истраживањима ни самим проблемом компаратистике, нити је покушао да своје виђење наших писаца и наше клитературе поузданије уклопи у европска књижевна кретања. Поверење у свевладајући податак спречавало га је, такође, да се користи искуствима друштвених наука и филозофије, којима се модерни истраживачи обично користе; ако су та искуства каткад, веома ретко, и присутна у његовим текстовима, онда су оба више плод личне културе, него ли његовог метода. Свега једном у чланку *Проблеми око израде историје југословенских књижевности* (1964) изложио је Лесковац свој програм неодољивих виђења послова наше књижевне историографије; ти послови, углавном, су: 1) издавање библиографских студија; 2) критичка издања писаца; 3) издавање биографско-библиографских студија и речника славено-српског језика; и 4) сређивање научног фонда Народне библиотеке у Београду. Све је у том програму, дакле, сконцентрисано на олакшано долажење до грађе; о концепцијским проблемима науке о књижевности скоро ни речи. Та Лесковчева интервенција, као и она његова јавна иницијатива за припремање критичких издања српских писаца (1959), дошла је у последњи тренутак да нас опомене на послове које смо запоставили и које други (и мањи) народи одавно раде; без тих послова наука се озбиљно неговати не може. Али и кад бисмо их најбрже што је могуће посвршавали, опет бисмо били у грдном заостатку: не бисмо опет имали модерну историографију. У овом тренутку, међутим, потребна је исто толико не само радикална критика стања у нашој књижевно-историјској науци, него и њених научних хоризоната: макар да следеће генерације научника изађу из спорих, али и успоравајућих, вода наше садашње науке о књижевности. Продубљивање сазнања о животним и стваралачким околностима деловања писаца може да иде у бесконачност, а да се толико неопходна слика кардиналних проблема и егзистенцијалне ситуације наше литературе као целине, у свету и времену, не ство-

ри. Лесковчево дело пример је за то: његови прилози из историје књижевности покривају више од два века наше литеартуре: налазимо у њима најисцрпнија осветљења која су се такорећи могла дати, али срећемо се између њих са непрегледним морем неодговора, празнина, неосветљеног и немишљеног; као и цела наша пост-скерлићевска историографија, и то дело просто вапије за синтезом: никад се не може све знати, али се, ипак, може знати довољно да би се један општи поглед на веће целине тог периода бацио, да би се основна његова проблематика фиксирала. У једном од најскоријих Лесковчевих текстова, у *Белешци о Лази Костућу* (1968), сасвим на крају текста, стоји ово: „Ситнице су ствар озбиљна. Јер нам често само рпа разјашњених ситница, помаже да боље схватимо ствари крупне и сложене; ове, усосталом, каткад и нису друго до у систем и живо органско јединство сведен скуп ситница“. Метод којим се служи и који предлаже Лесковац очигледно је индуктивни; сам за себе, издвојен од комплементарног му дедуктивног метода, он располаже веома ограниченим моћима. Не помажу само „ситнице“ да се схвати систем, да се осветле и осмисле; чињеница као „шифра стварности“ тек у целини, у тоталитету, добија своје пуно значење. Грешни, и заслужни, и велики Скерлић, пошао је на још беднијем ступњу развоја наше науке, од „система“, тачније од модела Лансонове *Историје француске књижевности*, па је својим „системом“ многим откривеним и неоткривеним ситницама место и значење одредио. Сада, педесет и више година после њега, кад је наша наука, после претежног баљвања „ситницама“, историјском нужношћу све више нагнана да „своди своје активе и пасиве“, Скерлићев давни подвиг све више се поштује, а потреба за системом све више се наглашава. Том пост-скерлићевском периоду наше историографије дао је Младин Лесковац један од најнезаобилазних и најзначајнијих прилога и заслужио у њему једно од часних и високих места. Његов научни пут, условљен временом и околностима, смером научне мисли, није, међутим, и једини пут, и није нарочито за оне који не поседују његову ерудицију и његов уметнички дар: као и Скерлић, и он је готово све што је било могуће поцрпсти из својих научних и књижевних видокруга поцрпао сам; даље ићи за њим опасно је.

Светлана Велмар Јанковић, свој кратки надахнути текст о два последњим Лесковчевим књигама, назвала је *Историџар и уметник*. „Научник“, вели она, „има своје теме и своја интересовања; уметник своје осећање, своје искуство живота: искуство научника допуњава искуство уметника а искуство уметника искуство научника“. Није Лесковац изашао само из предратне школе наше књижевне историографије, изашао је и из есејистичке школе Исидорине: немамо другог есејисту који би јој по духу и по уметничком домету био ближи. Сем разумљивих личних обележја језика и стила (где највише и постоје сличности и утицаји), основна је разлика међу њима у предмету и интересовањима: Исидора је чисти есејист, Лесковац „есејист наше књижевне историје“. Есејистичким (уметничким) врлинама својих текстова он надраста научну школу из које је изашао: Павлу Поповићу, на пример, може вас привући данас превасходно научно интересовање, Лесковцу и научно и литерарно. „Писца не треба шптедети; треба штедети читаоца“, написао је једном: у тој максими је и тајна његовог писања. А то његово *писање* – сви који су писали о њему запазили су га – није само у владању језиком и стилем; оно је исто тако и у владању материјом: у томе је и од Исидоре поузданији. Једно од најпознатијих места о проблему превођења код Исидоре, на пример, јесте онај кратки коментар Његошевог стиха: *Крв је људска рана наопака*; сведен на основно, тај је коментар суптилно упозорење шта је све из контекста тог стиха немогуће превести. Лесковац у својим анализама превода *Горског вијенца* на неколико страних језика, има мање суптилан но конкретнији и практично проверљивији поступак: он узима први стих *Виђи врага су седам бињишах*, па показује онда шта при претачању у други језички медијум обично испадне. А испадне оно што најчешће испасти може кад кад се по смислу преведе. Испадне: *Види ђавола са седам кабаница*. – Ни трага од нашег великог песника! Тај поступак модернији је од Исидориног: он већ припада методу формалне анализе. На жалост, усамљен је: само у оних десетак својих критика, где и није сасвим на свом терену, Лесковац није бежао од („каћиперне“) естетске анализе: у најбољим својим текстовима застајао је скоро редовно на њиховим вратима; давао је тек да се наслути

којим би правцем те анализе требало наставити. Свега је неколико пута прекршио тај свој ничим оправдани узус: код анализе грађанске лирике, бећарца, *Besede* Лазе Костића и његове *Santa Maria della Salute*, можда још понегде и само узгред. Код ове последње, најклепше Лазине песме, упоређујући претходне верзије са оригиналом, и ту узгред, дао је ејдно од најдрагоценијих аналитеичких тумачељна које та месма данас има. То су, међутим, само дигресије: Лесковца, по правилу не привлаћи сама песма, него оно што стојииза ње: околности под којима је настала, оно што јојје претходило и шо је условило.

Ни о *Santa Maria della Salute* није пиасао непосредно; написао је два текста, везана за њу, који се зову *Ленка Дунђерска* и *Јулча Паланачка* по двома женама које су ушле уЛазин живот: Јулча, сомборска богаташица, са којом се Лаза касно оженио (1895) и најзад материхјално средио, и Ленка, млада девојка, која је убрзо после те женидбе умрла и која је ону најлепшу песму наше књижевности инспирисала. „Ја ништа не измишљам“, каже Лесковац, „заиста ништа: само покушавам да, врло неспретно, истакнем податак који и без моје интервенције живи, постоји и казује довољно“. Али организујући и истичући те податке, он ипак, колико они дозвољавају, сугерира и своју истину: о Ленки, о Јулчи, о Лази и о том сасвим небаналном троуглу Ленка-Лаза-Јулча, о његовом спољном привиду грађанског реда и о једној од најнеобичнијих скривених љубави за коју наша историја зна. „Није јадна Јулча ни слутила шта је Лази Костићу значила Ленка Дунђерска“ тврди Лесковац не по слућењу, него по документима које педесетак година после њене смрти објављује. А тврди то на основу оскудних података „детективски“ реконструишући сва три њихова живота и реконструишући чак и оно што се никоме, па ни најближем, не казује: Лаза се само свом дневнику, писаном на француском, поверавао. Четрнаест година након Ленкине смрти таложила се та песма у њему, поред „добре“ Јулче (и то „добра“ Лесковац аргументује), да се тек онда, у његовој предсмртној књизи (1909) објави. „Баш некако кад се а песма појавила умрла је, дакле, добра Јулча Паланачка: Ленка Дунђерска сасвим и заувек, међутим, није: од тада бесмртна је. Њих две, ту, на строгој међи

једне смрти и једног рађања, оштро су одвојене, заувек“. До успешног, можда још успешнијег естетског тумачења *Santa Marie* могло се доћи и другим путем, исто тако опробаним, структуралном или формалном анализом, посматрањем песме у њеном аутономном постојању. Лесковчева два текста о Лазиној последњој песми, међутим, могу да живе и као историографски прилог њеном осветљењу, али и као сасвим аутономна дела, независно од ње: по својој литерарности с којом су писани и по виђењу људских судбина; свеједно како – литература су. Слично њима и Лесковчева сећања на Ненада Митрова (1946) и на Жарка Васиљевића (1966) могу се узети као као прилози осветљењу њихових ликова. Али они су више него то: изузетна мемоарска литература какве мало имамо; случајно су предмети тих сећања људи од књижевног имена: оно што те текстове чини живим и литерарним јесте начин на који су саопштени и литерарна снага са којом су саопштени.

Није код Лесковца књижевно-историјски спис све што има тај вид. Ево његовог (можда најбољег) есеја *Вук и Мушицки* (1964); то је само у основи историски приказ скоро четрдесетогодишњих односа двају значајнијих српских књижевника из првих деценије XIX века; али по анализи њихових односа, њихових карактера, околности и ситуација, тај се спис може доживети и као узбудљива прича о два велика пријатеља који су се, због разлике у карактерима и друштвеним позицијама, ипак на крају морали разићи. Историја литературе зна за многе сличне приче и за приче у којима су проагонисти историјске личности; важно у њима нису личности него литерарно уобличено људско и списатељско искуство. А баш у овом есеју, чини се више него у другим, успео је Лесковац да преко објективних података дође и до оне истине пронађене у *себи*, да у туђим судбинама, историјским, види и део сопствених дилема, сумњи и ситуација. У овом есеју он као да наставља онај свој давно започети монолог из *Црвене свеске*, али га наставља на други начин: сад он не дијалогизира сам са собом, него у нашој књижевној историји налази две погодне личности које ће својим комплетним судбинама одиграти улогу „дијалошких опонената“. Ти опоненти, објективирани у Вуку и Мушицком, најбоље сад казују његову унутрашњу драму и утоли-

ко аутентичније што она има историјски оквир и историјско „знање“: као субјект са личним дилемама аутор се више не види, јер је раздељен, објективизиран, у две опречне личности, у два антоподна темперамента. Али, кад, на пример, каже: „Мушицки се начитао књига и нагуто знања, свакојаких: зна тушта и тма, па и онога што му не треба; и баш од тих непотребних, збуњујућих знања Лукијанових боји се Вук“, онда он то као да говори за самог себе, о самом себи: и он сам нагуто се знања свакојаких, па и онога што му не треба; зна ваљда исто толико језика колико је и Лукијан знао (а Мушицки је знао мађарски, немачки, француски, енглески, талијански, латински, руски) и зна о нашој литератури и писцима много, можда више него што је ико икад знао, али он нема „ону поуздано једну истину“ као Вук који дрешу руке за акцију, него чешће „бар по две истине истовремено“, као сумњичави, опрезни, пипави многозналац Мушицки; њему је он по образовању и темпераменту ближи него Вуку. За ових тридесетак-четрдесетак година свог јавног деловања Лесковац се није показао као велики рушитељ или градитељ. (Мада је, да и то кажемо, у првим послератним годинама умео да остане веран књижевном достојанству: чак 1947. пребацивао је *Зборнику југословенске поезије* што у њему нема Дучића!). Био је и остао човек књиге и радне собе, повучени истраживач у једном дозлабога пипавом послу пуном недоумица и „недоскутица“: „Волим ове књиге; ја ћу с њима“, рекао је једном опредељено; та љубав, та страст, никад га није напуштала. Али, волео је и воли, баш као и Мушицки, да „беседи“ „с амвона“ „у торжественост сјају“: бар једна петина свих његових текстова прочитана је на разним свечаним седницама, академијама, комеморацијама, - и ти су текстови по правилу за добру нијансу испод његовог нивоа; нарочито оних пет-шест о Вељку Петровићу, говорени увек у неприликама да се каже и *друга* критичка реч. Такав, слухтљиви и опрезни многозналац, Лесковац је антипод „плахом и преком“ Скерлићу, Вуковом правонаследнику и по темпераменту и по култури: није правио велике грађевине, нити је остављао за собом кобне потезе: све што је објавио са много страна је проверено и опрезно саопштено: и мисао и реч су му „хладнокови“ како би Лаза рекао. На срећу, није све у њега

баш као у Мушицког: његова знања нису остала спутана у оно никад дочекано Лукијановио да све уради „уједампут“. Кад се боље сагледају његових шест књига, има у њима и врхунске наше есејистике и има историографских списа без којих би знања о нашој књижевности била празнија и непоузданија. То нису само намере, него је то и дело, макар и без оне написане Књиге. Било је, на срећу, у њему доста и од Вука, од вуковске страсности у служењу чињеницама и истрајне постојаности у трагању за истинама. Зато, ваљда, и Вука и Мушицког, осећа и разуме подједнако, како се само антиподи сагледавати и разумети могу. Његива опрезна реч уме, као и Вукова, да буде „оштра као сабља“: бар о мртвима (а њима се углавном бавио) знао је Лдесмовац да говори с непопустљивом мдром и прецизно: није био сентименталан ни у сећањима о својим интимним пријатељима ни о писцима које „диже из мртвих“. Умео је, дакле, да у свему што пише буде и остане - писац.

О МАРИЋУ

Сретен Марић 1965. године, кад сам га упознао, ни близу ни је значао у нашој култури што и данас, мада је и тада био у годинама када се животна дела приводе крају: имао је 62 године. У Нолитовој едицији *Српска књижевност у књижевној критици*, његово име није било ни поменуто, а помињани су и неки моји вршњаци. Марић је до тада, на нашем језику, био објавио само једну књигу, *Огледи I*, (1963). Мада је била углавном лепо примљена (добао је за њу и Октобарску награду Новог Сада) та књига ипак није била у правом смислу „марићевска“ већ више професорска: доносила је есеје о темама које спадају у опште књижевно образовање: о Вијону, Свифту, Монтењу, Стендалу, Рембоу, Сартру, Фокнеру, метафизичком роману. Да одем Марићу мене је више привукао његов текст *Критика данас*, објављен на насловној страни *Поља*, док сам био у војсци. Поставши те јесени главни и одговорни уредник *Поља* хтео сам да му се представим и да наставим сарадњу коју су моји претходници већ били с њим успоставили.

Пре тога сам Марића видео свега једампут: на једном мањем скупу, посвећеном иницијативи за оснивање постдипломских студија на Филозофском факултету у Новом Саду. Скупу је присуствовало неколико професора, неколико политичких радника и нас неколико студената који смо завршили или завршавали студије. Професор који је само пушио и углавном ћутао, није на мене оставио дубљи утисак. Тада нисам пожелео да се с сретнем с њим.

До сусрета с Марићем већ сам био понешто о њему чуо и већину његових текстова, објављених тих година, прочитао. Чуо сам био да у Паризу постоји један наш човек, широке културе, велики зналац свега и свачега, који, на жалост, мало пише, али пише изванредно. Текстови потписани његовим именом, које сам читао, такав глас су потврђивали. У тим младићским годинама живео сам у уверењу да могу да пишем, или да ћу бар ускоро моћи, као и најбољи наши писци есеја и критика: већ сам сарађивао у часописима и листовима у којима и они. Нисам имао исто уверење и

кад сам читао Марићеве текстове: ширина његове информисаности и културе су ми измицали. Пре него што сам Марића и лично упознао саложило се у мени уверење да је са Марићевим појављивањем наша култура стекла неочекивани добитак. Постојао је а нисмо за њега знали: јавља се истовремено кад и ми млади а пише зрелије од свих. Крајем педесетих и почетком шездесетих код нас је откривана наша средњовековна поезија и откриван је Пишчевић. Откривање Сретена Марића ја сам на сличан начин доживео.

У старој згради Филозофског факултета, у Центру Новог Сада, Марић је имао кабинет на првом спрату. Тај његов кабинет у ствари је био једна собица, вњероватно 2,5 x 1,5 метара; тек да стане писаћи сто, столица, чивилук и једна ниска фотеља за посетиоца. На ту фотељу био сам посађен кад сам први пут ушао на разговор. Домаћин и ја били смо сасвим близу један другоме.

Рекао сам још једном професору Марићу ко сам и зашто долазим. Али даљи разговор се није кретао око ствари због које сам дошао. Мој саговорник је учинио да предмет разговора не буду ни *Поља*, ни његова евентуална даља сарадња; предмет разговора, некако, постао сам ја. Са свог вишег места за столом, он је мени, упалом у они ниску фотељу с дрвеним наслонима (као да сам при-теран уз зид) постављао бројна питања: Ко сте? Колико имате година? Одакле сте? Где сте учили гимназију? Шта сте студирали? Које стране језике знате? Које знате добро? Шта сад читате? Шта сте читали? Шта пишете? Због чега баш то? И тако даље.

И дотеле смо ми из *Поља* звали на сарадњу оне који су старији и које смо поштовали. При сусретима ти наши старији сарадници понашали си се као да смо равноправни. То су биле године кад су се између појединих часописа још водиле књижевне борбе: наши сарадници и ми понашали смо се једни према другима малтене као саборци.

Мој саговорник на Филозофском факултету, од почетка разговора, игнорисао је, то ми је постало све јасније, моју уредничку функцију (после војске, а и иначе, изгледала ми је јако важна); разговао је са мном, у ствари, само као са свршеним студентом (што сам до пре кратког времена стварно и био). Са сваким новим Марићевим питањем фотеља на којој сам седео постајала је нека-

ко све нижа. Све јасније сам, такође, губио наду да ће моја мисија бити успешна. Саговорник једнако ништа не обећава, решета ме питањима, не омогућава ми часпо повлачење: врата кабинета су затворена, он не одлази на час иако је време већ прошло, не примећује моје наговештаје да бих већ хтео да идем. Ознојен сам, а осећам се разголићеним. Што би он морао све то да зна? Шта се све то, на крају крајева, њега и тиче!

Никад више Марићу! *Поља* и нису лист за људе Марићевих година, па и кад су најавангарднији. Зажалио сам што и дођох на помисао да идем к њему. Преко тог сусрета требало је прећи као преко једне непријатне епизоде.

Убрзо, међутим, Марића сам ипак срео у фоајеу старе зграде Српског народног позоришта, за време паузе. Кроз гужву сам га угледао у друштву са једном младом, љупком, веома негованом женом. Схватио сама да је то *madame Nicole*, његова животна сапутница. Хтео сам да избегнем сусрет. Међутим они су надирали к мени. Марић је каже прочитао у *Пољима* мој текст о генерацији Бранка Миљковића: хтео је тим поводиом нешто да разговара са мном али, разуме се, не овде.

Од тада почели смо да се посећујемо, да се виђамо, чешће код њих него код нас, да доста често разговарамо. Моји редовнији контакти с Марићем трајали су негде око осам година, све до његовог пензионисања 1974. Док је радио, Марић је семестре проводио у Новом Саду, а зимски и летњи распуст у Паризу. После пензионисања он навраћа у Нови Сад једном годишње: виђам га понекад, али то више није оно.

Од оних разговора о постдипломским студијама, кад сам први пут видео Марића, за моју генерацију није било ништа. Судбина је, бар мени била наклоњена, дала ми је неочекивано далеко више: дала ми је могућност да током низа година имам за пријатеља, ментора, саговорника, једног од наших најобразованијих људи: да се у сусретима с њим обавештавам, проверавам, преиспитујем; да учим и „крадем“ занат. Да ли бих од Марића уопште бољег ментора могао да нађем? Не знам. Завидим ипак онима који су могли да се друже са Ивом Андрићем.

Шта је Марића привукло мени – не знам, не бих могао да кажем. Он је волео, изгледа, да се дружи с младима, с млађима од себе; воли то и сада. Нисам једини с којима је успоставио сличан однос.

Шта је мене привукло Марићу? Много тога: личност, судбина, култура, информисаност; готово све што је собом представљао. Марић је долазио са Запада који је нама, послератним, тада још био доста непознат и привлачан. Границе, духовне и друге, између наше земље и света, за њега нису постојале: двапут годишње, и то још почетком шездесетих, он је бивао у Паризу и у Новом Саду. Служио ми је, некако, као прозор у свет: преко њега, живог сведока, могао сам јасније да слутим како то тамо изгледа. Али је паралелан Марићев живот овде и тамо, у Југославији и Француској, значио много више: он је, објективно, био у положају да има једну посебну тачку гледишта и на наш и на њихов свет: припадао је и једноме и другоме свету. Могао је да види више од многих.

Сем тога, Марић је мени онда значио и живу везу са прошлошћу, и нашом и европском. Ни о послератним, ни о предратним годинама он није, као ја, знао само из новина и књига. Те године за њега нису биле историја, интерпретирана; биле су савременост коју је живео и властитим памћењем понео. Имао је, разним везама и приликама, додире са више значајних личности из наше историје. Као дечак, виђао је у својој кући Димитрија Туцовића; Недељко Дивац му је био теча; однекуд је, сећам се разговора познавао и „чика Стојана“ (Протића); муж његове сестре Лизе, сликарке, био је Пјер Крижанић, дружио се у Загребу, негде пред рат, са Огњеном Прицом и Звонком Рихтманом. Да не набрајам: наша прошлост, о којој сам понешто али једнострано знао, у Марићевим очима, и у његовим причама, била је конкретна и жива, далеко сложенја. Не једном ми се дешавало да се неке моје историјске претпоставке поруше. Претпостављам да се то дешавало и другим Марићевим саговорницима а међу њима је било и значајнијих личности.

Новосадска Трибина младих, па и *Поља*, у она времена, програмски су настојали да задовоље шаролика интересовања мла-

дих: за музику, ликовне уметности, књижевност, филозофију, за друштвене и природне науке. Свако од нас се за нешто више интересовао, сви смо се интересовали за све. Мене, који сам израстао из тих двеју институција, Марић је привукао и својом енциклопедијском ширином. Могао је да говори о историји, литератури, филозофији, социологији, позоришту, филму, ликовним уметностима: малтене једна једина личност могла је да задовољи сав шаролики хуманистички програмски репертоар Трибине младих. Па ипак, разговори с Марићем били су нешто друго од оних трибинских. Марић није монологизирао, водио је стално дијалог: поред њега нисам могао да избегнем учешће у разговору.

Откривао ми се Марић као богата личност и на другим плановима. Кад год помислим на њега излази ми пред очи његов стан. Марић се и одева укусно, оншалантно, у складу са својом природом. Његов стан треба видети, и то онај новосадски, простран и светао, а не онај мањи у улици Saint Louis, на острву, на Сени, иза Богородичине цркве, у Паризу. (Неку кућу, у којој живи у Прованси, нисам видео). Скроман а укусан намештај, леп сваки комад; књиге, слике, уметнички предмети. Дух који је те предмете одабрао, распоредио, довео у везу, навео их да проговоре, има нешто од класичне јасноће и осећања мере. Човек се исказује на разне начине, па и у уређењу стана, говорио је Марић. Другим речима: и ово што видите – ја сам. Чак и ако највећи део тог духа, оваплоћеног у стану, припишемо *madame Nicole*, која је сликар, остаје ипак много тога што је превасходно Марићево: књиге и полице, велики писаћи сто од трешњевог дрвета. Он је једнако умео да разликује шта је добро у старом свету из којег је потекао као и у модерним временима и просторима којима се кретао. Марићева библиотека је велико његово дело. Жалим што је ту библиотеку, са књигама из сва три његова пребивалишта, завештао Ужицу. Косјерићанин родом, Ера, смислио је да је тако најбоље. Кад буде отишао у Ужице да на миру ту библиотеку разгледам, желео бих да и тамо могу да доживим атмосферу његовог дома.

Између старог новосадског моста, и оног најновијег, дуж Дунава, има једна асфалтна стаза, шеталиште. (Названа је шаливо *Infarktstrasse* – мада се на њој спрећу, прстижу и мимоилазе и ста-

ри и млади људи). Кад дође у Нови Сад, Марић и сад, са женом, шета том стазом. Био је, међутим, један од ретких шетача на њој и кад је блатњава и цомбаста. Шетња је његова потреба. О њој је умео и да говори и да је упражњава: ради ваздуха, ради кондиције, мишљења и разговора. Ако би у Новом Саду, некад, кад Марића више не буде, неком објекту требало дати његово име његово име, ја бих га најрадије дао том шеталишту, том кеју: тај простор је, као шеталиште, пре свих открио љубитељ мудрости али и свакодневног живота, Сретен Марић.

Марићева библиографија није велика: досада је објавио шест књига. Прва од њих је његова докторска дисертација: *Histoire du mouvement social sous le second empire à Lion*, Paris 1930. (Историја друштвеног покрета у Лиону под Другим царством). Посвећена је, дакле, теми социолошкој и историјској; заснована на емпиријским истраживањима. Готово да и нема никакве везе са осталим Марићевим књигама. Само сам је једном имао у рукама; никад нисам ни желео да је прочитам. Тек тридесет и три године касније објавио је своју другу књигу, *Огледе*, а после, у размацама од по три-четири године, још четири књиге есеја. Оне се зову: *Гласници апокалипсе* (1968), *Протејска свест критике* (1972), *Раскрића* (1975), *Прошлаци есеја* (1979). Мало је текстова које је Марић последњих деценија објавио, а да нису ушли у те књиге. (Интервјуе, драгоцене, затим преводе с француског, немачког и енглеског, и преводе с нашег на француски, да не рачунамо). Написани Марићев текстови мали су део тема које су га преокупирале. А његови објављени текстови ипак су тако проблемски разумејени да захватају много више него што се по њиховим насловима може учинити. У њима се не говори само о појединим писцима и филозофима, већ се оквирне теме прекорачују и продубљују па се говори о Литератури и Филозофији, као и о животу у целини. Међу Марићевим есејима постоје и два о вануметничким темама: *Запис о смењу* и *Запис о машини*: оба су често хваљена. Штета је, каже се, што их нема више: могла би се од њих направити једна права књига есеја, као што су они класични, Беконови. Марић је, стварно, предамном више пута сличне есеје изговарао. Говорио је, на примр, веома интересантно о полицама за књиге; о укоричавању књига; о

хледбу; о једењу; о разговору као људској потреби; о страху; о могућностима човековог исказивања. Тема љубави, такође, била је једна од оних на које је често наводио разговор. Да ли ће икад о њој саткати текст? Није сигурно. Нисам стекао утисак да он мисли да све на свету постоји да би се о њему сачинио текст. Мислим да га је више од другог, преокупирао филозофија живљења. Живот није хтео да жртвује Литератури и Филозофији, али се трудио да и од њих што више заграби. Предао им се више под старост кад су и оне постале вид аутентичног живљења.

Марић воли да разговара и самих разговора ради. Али он често, разговарајући, заправо и ради. Његове беседе о темама на које спретно или отворено навлачи разговор имају улогу радних верзија: није ни крио да тако проверава своје ставове. Пре него што састави текст, хтео је себе да чује пред другима, да се коригује, да испуни шупљине. Кад читам неке његове есеје имам утисак као да сам их већ чуо; препознајем у њима живи Марићев глас. Разговорна интонација је једна од особености његовог текста: није случајно да се један од његових текстова о критици назива *Беседа о беседама*.

Мада је између Матрића и мене велика разлика у годинама, у неку руку ми смо књижевни вршњаци. Концем педесетих година истовремено смо почињали: ја први, а он други пут. Марића су личне склоности, услови, судбина итд. на неки начин спречили да се искаже кад му је време било за то. Почео се исказивати са задршком од неких тридесетак година кад је време исказивања за његову генерацију практично истекло и кад је долазило време њихових синова и унука. Сачувао је ипак младалачку свежину мишљења. Марић има богату биографију: учио је гимназију у Београду и Скопљу, прешао Албанију, наставио гимназију у Француској, а дипломирао гимназију у Скопљу после рата; студирао је филозофију и ликовне уметности у Минхену, затим у Паризу, па дипломирао на компаратистици у Београду; докторирао у Лиону, био професор гимназије у Вршцу, Скопљу и Загребу; професор на Позоришној академији у Београду; па после Другог светског рата био уредник, затим дуго година у дипломатској служби у Паризу, па тек најзад постао универзитетски професор. Све те животне

чињенице остављају трага на образовању и искуству. Дуго година је био сапутник у збивањима; било му је дато да много духовно лута, да чита, да гледа, слуша; да ћути; да трпи; да се у оном свом главном опредељењу исказује; да до старости, практично, ни у чему значајном не материјализује своје духовне снаге. Богдан Поповић, који је у образовању имао сличну ширину, формирао се негде око своје тридесете: није зато могао да се прилагоди временима која су долазила. Марић се, међутим, у процесима феоермирања није затварао: примао је новине с критичношћу човека од искуства али не и таквог чије је време прошло. Почињући наново у шестој деценији он је морао да буде савремен млађима ако је уопште хтео да буде. На то о чему ће и како писати утицала је његова предспрема, али и то шта се од њега тражило и очекивало. Колико знам, већи део његових текстова био је наручен од издавача и уредника часописа. Марић је писао о ономе што је могао, али је писао и о ономе што се од њега очекивало да може и да баш он треба да пише. Нисам стекао утисак да пише лако, нити да је стварно суверен у свим областима којима се бави. Стекао сам, напротив, утисак да се он дуго и озбиљно припрема за писање, и да остаје веома обавезан према коначности писане речи, него према роковима које је прихватао. Проблеми које је мој књижевни вршњак имао да савлада били су слични мојима (или нашим): само је он имао далеко поузданије претпоставке да то и учини. Стекао их је радећи и живећи, а одлажући исказивање до сасвим позних година. Они који су се сетили да га у последњем часу дозову у Нови Сад за професора светске књижевности, учинили су велику ствар за нашу културу: допринели су да се испровоцира за казивање наш најбоље припремљени есејиста,

Да ли је у свему било добро што је Марић тако касно почео? Разуме се да није. Време и акумулирано искуство учинили су своје: што може да чини млад човек, то не може стар и обратно. Марић пише особитим стилем, кажу с правом његови критичари и поштоваоци. Тај стил је стил старог али неистрпшеног човека, оног који је своју реченицу изградио у сасвим позним годинама: количина акумулираног, оног који је своју реченицу изградио у сасвимпозним годинама: количина акумулираног, одмереног, из-

брушеног, промишљеног осећа се у њеном трептању. Таква се реченица не може опонашати: иза ње стоји цео цео један човек који се деценијама спремао да дође до речи. Али дошавши до речи он је способан само да пише есеј. Есеј је књижевни облик, карактеристичан за модерно доба, посебно за наше. Хермафродитски је; најчешће настоји да споји и доведе до израза три амбиције: уметност, филозофију, науку. Све те три амбиције је, током живота, имао и Марић; ниједној се није сасвим предао; најзад се најбоље нашао у есеју јер је тај облик најбоље могао да задовољи његове енергије. И Марић је добро користио могућности тог облика: вероватно спада у највредније („чисте“) есејисте нашег времена. Не кажем ни „наше“, ни „српске“, ни „југословенске“ као ни „европске“, мада свака од тих одредница легитимно може да се стави уз његово име. Пишући за потребе наше публике, и то углавном о темама које су ван националне културне традиције, Марић својим деловањем показује да стварних граница међу националним културама нема. Интересују га ствараоци, дела, речи, мисли, вредности, значења, дакле оно што може да се јави на разним странама света који је за њега, космополиту, његов свет. Отуда се он може истаћи и као пример национално и државно најмаер ограниченог човека.

Али есеј, облик у којем се Марић изражава, има и неке постојане границе. Лукач, у чувеном *Есеју о есеју* каже, с правом: „Сваки есеј поред свог наслова дописује невидљивим словима рич: поводом“. Марић је писао досад, углавном, само есеје, то јест писао је само с поводом. Које су то Марићеве идеје? Који су то Марићеви погледи? Теорије, методи? Тога има код многих који немају оно што има Марић. Историја културе пуна је одживелих погледа и теорија које имају само историјски смисао. Досад се ниједна идеја не везује за Марићево име. Можемо се бојати да се и не веже. За причу је, на пример, како Марић виспрено полемише са Сартром у есеју њему посвећеном. Па ипак, Сартр остаје Сартр, човек од идеје и акције, који је један од мисаоних и идејних оријентира нашег доба, свеједно да ли је био у праву. Марић сличне вредности нема; има друге.

Готово сви Марићеви есеји имају филозофску димензију. Писао их је литерата, али и човек који је, међу иним (његова омиљена реч) и филозоф. Али која је Марићева филозофија? Не би било тачно кад бисмо рекли да је нема: њу је само тешко на позитиван начин изложити: то ни сам Марић није успео. Филозофи се изражавају теоријама, визијама, новим појмовима; критика других филозофа може притом да остане имплицитна. Марић не поступа тако; он критикује стално друге филозофе и друге филозофије. И то чини обично на два начина: доводећи у везу једну филозофију с другом, или противстављајући јој властите аргументе (тј. ослањајући се имплицитно на репертоар могућих аргумената из свог богатог искуства). Марић је за једностране али утицајне филозофске погледе и теорије закаснио. У младости, кад се они обично стварају, он то није учинио. У старости то више није могао: превише је већ знао о недовољности других.

У последњем Марићевом тексту којег сам прочитао, у његовом интервјуу са Душаном Бошковићем има и једно овакво место: „А због тог њиховог неизбежног аутократизма, филозофе увек ваља читати са извесном дистанцирајућом иронијом, сократовски. Ништа није ефикасније за отрежњење од једног система него неки други. Сваки је логично, а протувречно, тако убедљив“ (*Дело*, новембар-децембар 1983, стр46). Марић је по духу критичар, „скривени полемичар“, како га назива Петар Цацић), али није игнорант. Он каже: претпоставимо да је тако, али постоји и друга могућност виђења. И ту другу могућност аргументује тезама неког филозофа. Или каже: Није тако, јер ево тај и тај ауторите тврди другачије, види сасвим супротно. Са таквим начином мишљења може се веома плодно филозофски мислити, али се тешко могу градити властите филозофске концепције. То једноставно не дозвољава релативистичко становиште са којег мислилац посматра. Имајући много шта на уму, Марић зна да ће се филозофско јаје поломити ако би га, као Колумбо, треснуо о сто. Зато га и не удара него га по столу врти као чигру. Мислим да и то може да буде један од циљева филозофског мишљења: Марића управо таква игра привлачи.

Једном ми је Марић испричао овакав случај. Негде, у Француској, била је дискусија о Фројдовом тумачењу мита о Едипу. Референт је заступао тезу да је Едиоп убио оца Лаја; сви смо научили да мислимо тако. Није тако, упротивио се Косјерићанин: Лај је покушао да убије Едипа; његов грех је већи. Дискусија му је касније дала за право. Марић и дискутује тако што вам на сваку тврдњу каже: не! То је у структури његовог начина мишљења. Он је човек дијалога, каже се. Али он је и човек дијалектичког мишљења у античком смислу: из љубави за истином до ње ће настојати да дође укрштајући мишљење са сваким саговорником, живим или мртвим. Интервју са Бошковићем, који поменух, има карактеристичан наслов: *Мисао је увек у отпору*. У том интервјуу има и оваква реченица: „Филозофија ти ипак оставља да бираш, то јест да слободно мислиш својом главом“ (46). Мислити својом главом упркос познавања разних филозофских система, то је била главна амбиција овог Косјерићанина који се слободно креће по разним филозофским двориштима, са лакоћом им отварајући капије. Кад мислим на филозофе и филозофије, мислим да и Марића обавезно треба читати, посебно његове интервјуе: с њим у друштву човек се много лакше и слободније креће и по најтамнијим филозофским пропланцима и шумама.

У помињаном броју Дела Јован Христић је објавио есеј о Марићу под насловом *Човек разговора* у којем говори о својим дијалозима с Марићем, превасходно о филозофским темама. То је један од ретких туђих текстова које бих могао у целини да потпишем. Па ипак, чини ми се да је у Христићевом тексту Марић малчице регуширан: Христић је свог саговорника видео као академски углађеног љубитеља мудрости који виспрено разговара о озбиљним темама. Марић се мени указивао и другачије: некакав неукротиви нерв у њему помаљао је испод академске љуштуре. Крајем прошле године више новина је забележило Марићеву осамедестогодишњицу и објавио његове фотографије (први пут откако знам). Лице са тих фотографија не одражава само достојанство и мир једног мудрог човека: исписан је на њему и пркос, и подругљивост и лукавост: остао је несмирен иако је прешао осамдесету. Ја знам не само мудрог и обазривог, практичног и сталоженог Ма-

рића; знам и застрашеног и оног који је, пун незадовољства, оног који уме да буде неуздржан и неумерен. Посебно знам и Марића који воли да „чангриза“. Нарочито је, чини ми се, волео да тако чини против моје генерације, понекад и против мене лично. Са таквим Марићем, понесеним бесима, није могло да буде мирног разговора. Морао сам да се напрежем и да му враћам равном мером; друге није било. Одговарао сам му: да се он својом генерацијом не хвали, јер ће и моја али и млађе генерације с тешком муком надокнађивагти странпутице и пропусте његове; да ћемо ми, млађи, успети да се отргнемо од једностране духовне зависности од иностранства, баш као и од зачаурености у националне границе; да ће се у будућности други учити од нас као што се ми учимо од њих. Ми млађи хоћемо да равноправно учествујемо у културном схватању света. Разговор о односу ми - иностранство, разговор о историјској улози генерација, није, обично, могао да доведе до сагласности. Вероватно зато што Марић, ипак, није лако (ни интимно) пристајао да се одрекне своје позиције: оне која му нуди живот у једном афирмисаном културном центру; ја – зато што његовим путем не могу и нећу да идем. Свет није моноцентричан, већ полицентричан: један од његових центара је овде где стојимо. То су битни тренуци кад је мој саговорник, и противник, упркос неодмерених речи које један другом упућујемо, на неки начин желео да ја победим. Осећао сам, после, да је он, у стари, испод мојих речи, испод аргумента и агресивности, хтео да опипа има ли наде. Тај човек, који је увек помало остајао странац у напој средини, био је патриота.

Писци код нас, обично, углед стичу не само делима већ и позицијама које имају у друштву. Марић је, у том погледу, пролетер: цењен је и вреди само онолико колико су његове личне способности (дух, знање, умеће) биле цењене и тражене. Једаред, ваљда у време кад је био пензионисан, пожалио ми се да до тада није добио никакво одликовање. Јавна признања су га, све до пре неколико година, савим мимоилазила. За члана Војвођанске академије наука и уметности изабран је кад је имао 75 година. Није се, изгледа, по мом утиску, ни надао да то и њему може десити. Присуствовао сам његовој академској беседи. Био сам, међутим,

савим далеко да бих видео да ли је испод маске достојанственика (која му је, богами, сасвим пристајала) затитрао и онај нерв подругљивости на нову ситуацију у коју је доспео.

Одавно сам желео да пишем о Марићу; није ми се давало. Марића је тешко и у себи, камоли у тексту, савладати. Да би се то постигло треба изградити посебну стајну тачку. Моја стајна тачка, пре свега због различитог старта, морала је бити испод његове. Докле год је то тако не могу да му будем достојан критичар: показао сам само да нисам добро школе изучио. Зорану Стојановићу - који ме је подсетио да треба да се огласим поводом Марићевог јубилеја – одговорио сам нешто у том смислу: писати о Марићу значи хватати се у коштац са свиме о чему је равни мислио и писао; а то је стварно велики залогај; преко њега требало би савладати и све оне којима је он казао не. Обећао сам да ћу један текст ипак сачинити: ред је. Не зато што мислим да Марићу све људско није страно, па ни изрази цењења и поштовања. Више зато што га сада, када улази у девету деценију живота, када се и он, најзад!, почео освртати на своје дело, треба подсетити да се морални и интелектуални дугови не враћају и не исплаћују непоредно и одмах. Нека се у добром здрављу и у пуној снази стрпи још неку годину или деценију.

ЗАКОНИ РАЗВИТКА УМЕТНОСТИ

Драгутин Гостушки: *Време уметности*, „Просвета“, Београд 1968.

Време уметности Драгутина Гостушког је обимна расправа на близу четири стотине страна великог формата, са неколико стотина регистрованих библиографских јединица на енглеском, француском, немачком и италијанском језику и то не само из области теорије уметности и естетике него и из физике, медицине, психологије, математике, филозофије. У фокусу њеног расправљања суочили су се историјски и морфолошки готово све уметничке врсте од музике до филма, саме међу собом, али и са низом научних и филозофских проблема. Енциклопедијска ширина тог подухвата по својим чињеничким димензијама захтевала би рад екипе стручњака. Наша култура требало би да буде захвална човеку који нам је дао књигу што би чинила част и културама са већим естетичким традицијама.

Иван Фоxt је у свом осврту (Трећи програм Радио Београда) књигу Гостушког критиковао као „студију из области компаративне естетике“, аутономне естетичке дисциплине која се последњих година развила на Западу, нарочито у Француској. Та дисциплина, каже Фоxt, има једну „прећутну претпоставку коју бисмо могли експлицирати овако: ако упоређујући више умјетничких врста, по могућству свих, па чак и упоређујући што већи број конкретних дела разних умјетничких врста, наиђемо на нешто што им је без изнимке заједничко – тада смо открили шта је умјетност. Другим ријечима, претпоставља се да се у медијуму у којем се стичу компарирани моменти налази уједно и суштина умјетности“.

Тако експлицирана, ова претпоставка адекватно оцртава методе и циљеве компаративне естетике и она се пре свега може односити на најзначајније доло из те области, на Суриове *Односе међу уметностима*. Али за саму расправу Гостушког она је преуиска, па према томе и неадекватна. Оно што је, рецимо, за Суриоа

циљ: да пронађе медијум у којем се сустићу комприрани моменти свих уметничких врста, и у коме се и налази сама суштина уметности, то је за Гостушког само начин да се од уметничког повода оде још даље: до утврђивања општих законитости који делују у физичком, биолошком и естетском свету. Сам Гостушки сматра да „добар део ове књиге представља основу за једну компаративну естетичку морфологију“ и у том смислу његова расправа се може сматрати научним „прилогом за заснивање једне опште науке о облицима“ како гласи и њен поднаслов. Али добар њен део једноставно прераста те амбиције и представља прилог за заснивање једне опште (строго научно засноване) естетике или једне нове филозофије историје уметности, зависно од тога које научне резултате из њеног обима имамо у виду. Са исто толико права његову расправу могли бисмо назвати и теоријом о цикличком развоју уметности јер, у крајњој лионији, таква теорија произилази као њен завршни резултат. По својој комплексној природи, по обиљу чињеничког материјала који је употребила и по обиму идеја на које се позивала и до којих је дошла, расправа Гостушког представља својеврстан научно-естетички подухват, који упркос својих скромнијих амбиција прераста у читав један, истина не саввим дограђен, естетички систем.

Претежно компаративистички поступак у првом делу његове књиге не би требало да нас заведе. Истраживачки метод Гостушког колико је индуктивни, толико је дедуктивни: уместо историјског утврђивања стилских адекватности појединих уметничких врста, он је могао исто тако да пође и од историјских постулата изложених у другом делу књиге па да опет дође до истих закључака. Кохерентност његовог естетичког система и јесте у томе што је између појединих ставова као истраживачких резултата и естетичких претпоставки у целини постигнут пун теоријски склад.

„Показало се“, каже он још у предговору, „да извесни појмови позајмљени из модерне физике и других наука, могу бити савршено добро употребљени у анализи уметности. И, поново наглашавам, није уметност та која много добија овим поступком. Највише добија уверење да се сва хумана дела и све природне појаве

могу довести на исти ниво анализе, а затим на заједничке законе.“ А основни је појам, основни концепт позајмљен из физике: да је „природа пре скуп физичких закона, но слика света, то јест она има више енергетски а не материјални карактер“ или још прецизније речено: да маса и енергија могу да се претварају једна у другу. Истраживати природу, у најдубљем смислу значи истраживати њене законе, а не описивати њене појаве. Адекватно томе, истраживати уметност такође значи пре свега истраживати њене законе. Мада ти полазни ставови у његовој књизи нигде нису тако експлицитно истражени, они су у њој ипак јасно спроведени. Доследан својој терминологији, Гостушки нигде не употребљава ни спекулативан израз „суштина“ чак ни кад трага за најдубљим законима уметности. Али ми знамо да ти најдубљи закони нису ништа друго него суштина, и да трагајући за њима он, у стари, чини исто што и други естетичари, само другим путевима и другачијим терминиолошки ознакама.

А шта је, по њему, уметност? То је, каже он, „израз једне контра-природе“. И одмах затим додаје: „Нисам рекао анти-природа“, јер не можемо замислити живот против природе чак ни под претпоставком конкуренције уметника са физичким законима. „Један музички акорд мора а priori бити у комплиментарној сагласности са структуром организма који га опажа. Када тог реципроцитета нема, нема ни појаве; акорд који не одговара структури једноставно се не чује“. Уметност (контра-природа) не постоји у природи, него тек у историји, дакле посредство човека. „Све је у уметности „артифицијелно“, јер уметничко дело не долази у директан контакт са природом, већ само путем одређеног, претходно датог система. И све је у уметности „природно“ јер су системи сагласни са општим законима природе без којих нема људске егзистенције“. Обележавање уметности као контра-природе (*очовечене природе*, рекло би се марксистичком терминологијом), дозвољно је да истакне њену дистинкцију од физичког и биолошког света, али и да подвуче њихове заједничке биолошке основе, под претпоставком да постоји један заједнички медијум на коме се успоставља узајамна зависност физичких чињеница, биолошких функција и естетских принципа. Али који је тај медијум? Идеја о

уметности као контра-природи остаје празна претпоставка све док се он не открије и не докаже. И Гостушки онда предузима опсежне анализе уметничких феномена уз паралелан увид у научна сазнања о природи физичког и биолошког света, да би дошао на крају до веома простог резултата, до *ритма* као основног “појма конститутивних елеманата сваког појединачног феномена, биолошког, физичког или естетског“. И парадоксално: у том поступку није требало посебно доказивати да је ритам суштинска одлика физичког, биолошког света и само једне врсте уметности – музике, „те физике у служби психологије“. Јер су на тој релацији теоријски проблеми већ превладани: зна се да је музичка природа садржана у људској психофизичкој природи и да је она по способности кретања, пулсирања и трансформације у систему уметности типичан представник биолошког, органског дела природе. Проблеми, међутим, настају тек при покушају да се естетски принципи музичке уметности, засновани на природи ритма, доведу у феноменолошки склад са другим уметностима, пре свега ликовним, које свет репрезентују првенствено као материју, дакле у простору, а не као механизам, дакле у времену. Ритам који би евентуално постојао у тим уметностима, био би или скривен, или би се другачије приказивао него у музици. То значи: ако се Време и Простор у естетици јављају као две неопозиво супротне категорије, према којима се и све уметности деле на тзв. „просторне“ и тзв. „времесне“, онда се очигледно ни сви феномени не могу наћи на истом нивоу анализе, а ни сама уметност посматрати у оквиру једног монистичког система у коме је ритам супстанцијални елемент свих уметничких врста.

Целокупна уметничка концепција Гостушког била је концентрисана на ту тежишну тачку а са намером да се таква двојност „опипљиве реалности“ уметничког света теоријски превлада. И он је то учинио слично модерним физичарима, подицавши своја истраживања на теоријски ниво кад природа престаје да се идентификује са опипљивом реалношћу: кад Простор и Време почињу да се схватају као продукти једног истог реда материјалних података из којих је немогуће да се издвоје као две посебне супстанције, него само као две њихове различне форме, јер је у тој најду-

бљој анализи њихова разлика само морфолошка, а не и квантитативна: „време и простор су“, каже он, „две међусобно замењиве категорије у којима се свет може посматрати независно; скуп ставова о простору одговара скупу ставова о времену“. Дефиниција по којој је „ритам представа статичког у динамичном“ или по којој је „ритмичка форма она форма која остаје константна у променама стања“ временски је неутрална: она се може подједнако односити на просторне и временске феномене. Јер „ритам конципиран као форма, то јест однос, то јест пропорција временских величина, може увек бити замењен својом геометријском представом у којој трајања постају просторне величине“. А кад смо дотле дошли, јасно је да оно што чини јединство физичког, биолошког света није материјална супстанца по себи него материјална супстанца дата као форма, а то значи и као однос и као број (пропорција). И у том моменту идентификација најразличитијих феномена који садрже елементе или форму ритма није само могућа него и посве природна:

„Једна тачка – један тон. Једна права линија један протегнути тон. Једна мелодијска линија – контура цртежа у једном правцу. Комплекс симултаних мелодија – систем контура. Систем тачака и линија – једна раван.“ Или још шире, обухватајући и литературу: музички тон – геометријска тачка – сликарски потез – фонема (слог); линија – мелодија – звучна форма стиха; метричка структура језика – ритмички принципи који важи за сваку сукцесију“ итд.

Читава ова операција довођења у феноменолошки склад, мињуциозно изведена и потврђена огромним чињеничким материјалом, није била краји циљ Гостушког. Она је требало да омогући идентификовање различитих стилских феномена у уметничким периодима од антике до данас и да апстрактне аналогije до којих се долази интуитивним путем објасни сасвим конкретним језиком. Прва тешкоћа на том путу била је можда и највећа: показала се одмах при покушају утврђивања граничних зона и репрезентативних форми стилова. Његове конкретне анализе сукобљавале су се са постојећим периодизацијама; зато је исцрпним аргументима морао да доказује да као један стилски комплекс треба сматрати

хеленистички римски период, каролинску ренесансу и романику, барок и маниризам; а с друге стране, да барок и тзв. барокни периоди (римски, готички, романички) нису нове стилске етапе већ завршни периоди сваког стила. Те анализе су још више дошле у колизију са уверењима да се у стилским периодима стилске одлике свих уметничких врста јављају скоро истовремено. Оне су показале, на пример, да музика, коју би по својим феноменолошким ознакама требало сматрати романском – дубоко сеже у време готичке архитектуре, да готичка музика цвета у време ликовне ренесансе, а музичка ренесанса скоро у време највиших домета ликовног барока. Тачније, да се све стилске значајне једног периода јављају једновременно по извесном редоследу: најпре у литератури, затим у архитектури и ликовним уметностима, најзад у музици, која у најранијем средишњем веку касни за другим уметностима око 200 година, да би се тај размак из периода у период скраћивао и у нашем времену изгубио. Саме по себи те анализе су од огромног значаја за историју уметности и компаративну естетику, јер су унеле више реда у тумачењу развијања стилова и граница уметничког периода. Али оне су још битније за функционисање самог његовог система. Уклањањем чињеничких препрека и предубеђења, он је омогућио да постану уочљиве извесне појаве које се јављају законито и да се сами уметнички периоди покажу као стилски комплекси са својим унутрашњим законима и принципима који се са извесном правилношћу јављају, делају и гасе се, да би се у другом времену и другом месту, у новом виду, поново јавили.

Укупно узев, он је тим анализама показао да се у досадашњем развоју уметности могу констатовати три основне законитости. Прва је, да све уметничке врсте, пролазе у историји кроз исте стилске периоде, али да се не јављају и не трају истовремено. Ту правилност је назвао *законом десинхронизованог јављања уметничких форми*, а њен корелат нашао је у биологији у закону о десиметрији као услову опстанка основних облика живота.

Друга је: да ранији стилски периоди трају дуже од новијих. На његовом графичком приказу то се јасно види: од антике до романике протекло је 1300 година, од романике до ренесансе 600, од ренесансе до класицизма око 350 и од класицизма до кубизма

око 150. Ту појаву скраћивања уметничких периода Гостушки је довео у везу са једним општим законом природе који се дефинише као закон убрзања времена, а који би адекватно могао да се изрази као закон убрзања историјских догађаја или као *закон скраћивања ритмичких интервала*.

Трећа је за његов систем најбитнија, јер га завршава и оправдава: романика, ренесанса и класицизам, једноставношћу и чврстином својих форми, образују са антиком посебан стилски ток према „завршним периодима сваког стила“: римском, готском, барокном, романтичком. Та биполарност је одавно уочена; Гостушки јој је дао само нов садржај и смисао: „У оквиру европске историје можемо уочити правилну смену приближавања и удаљавања у односу на антички модел. Ова наизменичност обележена је са своје стране једном другом правилношћу: „удаљавања напредују постепено и трају дуго, док су враћања релативно нагла“. И трећа је правилност: „сваки повратак показује слабије осећање повезаности са полазном тачком, а материјалне форме све мање сличне са оригиналним моделом и све мање разумевања за његов прави смисао“. Ту загонетност цикличног (ритмичког) кретања Гостушки је назвао *законом периодичног повратка на класицизам*; њен корелат у физичком и биолошком свету је циклично кретање ритма; на подударним етапама циклички ритам се никад потпуно не понови, јер би се у том случају круг затворио и кретање стало.

Обиљем чињеница и детаља, диспропорцијама у организму књиже, Гостушки често пригушује сопствену мисао или је не изриче довољно јасно и довољно прегледно. Читалац зато мора да је лови или чак да је из разних огранака реконструише. Њему се могу стављати замерке на метод излагања, понекад на неусклађену терминологију, па и на стил који његову књигу чини тешко читљивом. Али му се мање може пребацити да је свој систем оставио без потпорних ослонаца и покретачких импулса, бар кад се они односе на основне законе развоја уметности.

Уметност је, каже он, кумулативна исто као и наука, из простог разлога што има *своју* науку и *своју* технику. До Њутна су била акумулирана многа знања у области физике, па ипак их је он

занемарио и вратио се једноставним архимеовим законима. Готика је на сличан начин била била накупила многа уметничка искуства, па ипак се ренесанасна музика враћа простим структурама мадригала и народног мелоса, а архитектура једноставним линијама античких узора. Питање: да ли уметност еволуира, може се поставити и као питање: да ли човек еволуира? Јер кад год се нешто десило у уметности, можемо претпоставити да се нешто десило и у човеку и обратно. Еволуција се у уметности дешава исто као и у науци, у природи и у човеку: процес њеног развоја може исто тако да се прекине насилним путем, али не може да се обрне; а то значи да ни она не може да буде акумулативно једносмерна, јер зна и за периоде повратка једноставним моделима. Према томе ни концепт еволуције „као опште тенденције према растућој комплексности“ који заступа Теодор Манро (*Еволуција и уметност*) не би могао да се односи на прогрес у целини, већ само на једну врсту појава; јер прогрес, рекло би се, иде пре линијом упрошћавања а не компликовања. Његов став да се *прогрес поклапа са еволуцијом уколико се морфолошка комплексност поклапа са функционалном*, садржи у себи једну општу дистинкцију која се на концепцији о цикличном развоју уметности пластично потврђује: природа барока, романтичарски периоди, типично су еволутивни – са тенденцијом према растућој комплексности: у њима се врши дезинтеграција класичних облика и акумулирају искуства за нов квалитативни скок опет ка једноставнијим облицима класицизма који су само привидан повратак на старо: еволуција и привидно регрес у том контексту постају само различити видови уметничког напретка.

Једноставни антички облици настали су као квалитативан скок према упрошћавању, захваљујући пре свага великој способности старих Грка за селекцију. Том истом селективном моћи и европска култура реагује на токове свог развоја кад се морфолошка комплексност не поклапа са функционалном: отуда повраци селектованом античком прамоделу. „Геометрији је, каже Гостушки, увек припадала морфолошка арматура, уметничкој интуицији немерљива супраструктура. Када услед истрошености прва почиње да пуца, друга је испуњава сувишком своје импровизоване

фантазије; то су периоди романтизма. Када се друга исцрпи, прва јој мора израчунати нове типове ослонаца: тада наступа час класицизма.“ А у бити тог осциларорног кретања налази се један прост психофизиолошки разлог: да би деловала на примаоце, да би са њима успостављала дијалог, уметност тражи начине, канале, средства. Основна преокупација ренесансних и барокних уметника је увек проблем: како остварити *ефекат*. И једни и други га постижу, али на различите начине: први смиреним и једноставним формама, после компликованих облика готике, други, реакцијом на њих – облицима који могу да изазову „запрепашћење“. Јер облици који се стално понављају не могу стално да изазивају ефекте; једна потпуна историја би могла да буде написана као историја засићења. И у таквој историји би се образовала нова биполарност, изведена из проблема ефекта, биполарност на *етос* и *патос* периоде, која би се сасвим поклапала са биполарношћу: класицизам-романтизам.

Ако се закон циклочног развоја уметности узме не као лепа конструкција, него са свим импликацијима које један закон подразумева, то јест да се под одређеним општим условима понови, онда је нормално очекивати да се у нашем времену, у двадесетом веку, појави и један типично класицистички период, једна нова ренесанса. Гостушки је и то показао. Галерија личности као што су Електра, Клитемнестра, Орфеј, Антигона, Орест, краљ Едип, пуни европско позориште нашег века; античким темама и митовима враћају се и музичари и романсијери; неки видови модерне музике, модерне архитектуре, ликовне уметности и кад тематски не асоцирају једноставношћу линија и чистотом облика; доба грча, општих превирања, ратова макијавелизма, уздицања нижих социјалних слојева, великих продора научне мисли и хуманистичких идеја, нису само карактеристике нашег втрмена већ и ренесансе и класицизма; неке нове уметничке појаве и нека научна открића, за које обично мислимо да су без преседана у ранијој историји могу се лако уклопити у систем циклочног развоја: поплава лаке музике и аматеризма имају већ адекватне претходнике у аматеризму и присуству народног мелоса у ренесанси; појава филма има свог претходника у ренесансној опери; Њутново откриће тре-

ће димензије простора има свој адекват у Ајнштајновом открићу четврте, итд.

У овој тачки цео систем је доведен у неку врсту провере. И сам Гостушки је изразио низ резерви да ће време ове нове прото-ренесансе прерасти у једну савремену ренесансу. Али сами елементи које је дао, историјски идентификују уметност нашег втрена и донекле оцртавају њене перспетиве: ни у нашем времену не догађа се нешто сасвим ново и људском искуству сасвим непознато, па према томе ни њена будућност није сасвим неизвесна: живимо у доба великог прелома, каква су и некад постојала; прекупирани су више својим сутра него својим данас, као и људи у свим класичним епохама; потреси и судари, какве доживљавамо, историјски су предвидљива појава; краја уметности неће бити као што је ни после других преломних периода није било. Та логика озакоњене историје, макар се и не остварила, способна је да бар импресионира.

Закупљен одвише законима бића уметности, Гостушки није доградио свој систем. У расправи се нигде не говорио ускловима за конституисање уметничког дела, о разлици између уметничких дела и других видова људског ставралаштва; о односу субјект-објект релације и тих општих закона уметности; о односу тих општих закона уметности и специфичних закона појдиних уметности; па ни о самом проблему естетског и његовим границама. Отуда је и Фохтово запажање да студији Гостушког не претходи једна општа естетика врло инструктивно. *Времену уметности* недостају извесни елементи и аспекти које би требало да има естетика схваћена као скуп теоријских принципа којима се систем контра-природе оправдава, како је Гостушки дефинише. Управо да би могла да оправда систем уметности, она мора да буде заснована као целина. Кад естетичку концепцију Гостушког називано системом, сматрамо онда да је она тако утемељена да бар имплицитно садржи одговоре и на класична естетичка питања; рекли бисмо, ипак, да њој није могла да претходи нека општа естетика (која?) већ да би таква естетика пре из ње могла да произађе. Једна реченица из средине књиге која каже да извешан орнамент, статуета из Танагре или Роденов *Мислилац* не представљају ни-

шта, него да једноставно *јесу* и само полазно схватање уметности као контра-природе приближавају је онтолошкој естетици; основни дух ове књиге, међутим, из такве естетике излази. Ако истраживачкој усмерености Гостушког претходи неки Логос, онда га треба тражити најпре у самим егзактним наукама: одатле потиче његово уверење да се све појаве нашег света могу подвести под исте законе, па и само монистичко заснивање његовог система на категорији ритма. А кад то кажемо, рекли смо једну поуистину: ретке су књиге у којима је тако жилаво присутна мисао предсократовских филозофа као у овој. Основни закони до којих је дошао асоцирају, опет, на једну филозофску теорију на коју се није много позивао: на дијалектику. Закон о периодичном повратку на класицизам или принцип биполарних осцилација уметности, умногоме су идентични са дијалектичким законом преласка квантитета у квалитет; а закон јединства супротности имплицитно је присутан скоро у целом његовом мисаоном систему. Није ли онда најближа истини тврдња да је Гостушки дао добре основе за заснивање једне дијалектичке теорије уметности, поготово што његов систем има извесне дубоке подударности с Хегеловим? У сваком случају, *Време уметности* ће своје праве домете открити само кроз нова теоријска и критичка суочавања и провере.

СУШТИНА И СЛОЈЕВИТОСТ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА

Зоран Константиновић: *Феноменолошки приступ књижевном делу*, Просвета, Београд 1969.

Шта је песма, у ствари? – Скуп словних знакова на неком материјалном објекту, на хартији, цигли, пергаменту, папирусу? Глас рецитаторов којим је песма изговорена? Доживљај читаоца или слушаоца који је песмом изазван? Или пак доживљај самог песника који је песму, односно књижевно дело, сачинио?

На двадесетак страница своје *Теорије књижевности*, Рене Велек и Остин Ворен, у одељку *Начин постојања књижевнога уметничкога дела*, подробно су разатрали сваки од четири начина постојања песме. Једна иста песма, кажу оби, показиваће се увек у нешто другачијем виду у свакој другој гласовној интерпретацији; чак је ни један исти интерпретатор не може двапут исто изговорити. У нешто другачијем виду једна иста песма приказиваће се у различитим облицима писане и штампане презентације. Сваки други читалац или слушалац ће, сем тога, исту песму нешто другачије доживети, па чак и један исти читалац и слушалац у различитим временима и околностима. А шта је прави доживљај ауторов, то је и за саме ауторе проблем: изјаве које су разни међу њима давали о својим доживљајима оспољеним у песни, најчешће су без дубље теоријске важности. То значи, све у свему, да се једна иста песма јавља јавља у више појавних видова и да су и сами ти видови променљиви. Па ипак, постоји и нешто на основу чега једну песму, ма у ком виду се јављала, можемо препознати, нешто што чини њен лични *идентитет*.

Пример који се често среће у феноменолошким радовима, и који је, отуда, постао класичан, још је упечатљивији: Једна симфонија може се одзвиждати, извести на клавиру у четири руке, са потпуним или редуцираним оркестром па да се њен идентитет не

изгуби. Оно што остане од једног уметничког дела кад се сви ти појавни видови редукују на његов идентитет, јесте у ствари, његова суштина. Немачки естетичар Конрад, Хусерлов ученик, назвао је (1913) тај редуковани „остатак“ уметничког дела његовиом *естетичким предметом*. Уметничко дело је, по његовом концепту, који су касније феноменолози углавном прихватили, „конкретизација естетичког предмета“.

Поступак који су Велек и Ворен применили у редуковању песме на њен идентитет у основи је феноменолошки. Међутим, они нису нигде дубље залазили у чисто теоријска разматрања о заснованости свог метода; проблем „естетичког предмета“ нису ни поменули, нити су се јасно критички одредили о примени феноменолошког метода у књижевности и естетици; једино су прихватили Ингарденову идеју о слојевитости уметничког дела и у целом другом делу књиге је на свој начин разрадили. Али ипак, тај кратки, методолошки недорађен и теоријски недовољно утемељен одељак, у склопу целе њихове *Теорије* и као њен средишњи део, има значај који превазилази оквире саме књиге и постаје крупна историјска чињеница у развоју књижевно-теоријске мисли. Делећи проучавање књижевности на „спољашње“ и „унутрашње“, Велек и Ворен су остварили један преломан и инструктиван момент у теорији књижевности: прихватавши обе стране проучавања, они су, у ствари, спојили две методолошке традиције: традицију позитивистичке, постромантичарске поетике, које је тумачењу књижевности прилазила споља, биографски, историјски, , психолошки, социолошки, идејно, и – традицији класичне поетике, која се бавила претежно делом, али овога пута реинтерпретирану преко феноменолошког метода. Тако се и сам феноменолошки метод, који су они при анализи начина постојања књижевног дела применили, нашао у истој књизи суочен са применом метода који су му антиподни, и отуда стекао и нова осветљења.

Исти проблем начина постојања књижевног уметничког дела, обрадио је у књизи *Феноменолошки приступ књижевном делу* и наш познати германиста Зоран Константиновић. Али се он у својој књизи одвећ стриктно држао самог предмета, феноменолошког метода, и по правилу се више трудио да представи његов

развој, почев од филозофских поставки класичне феноменологије, до њихових референци у теорији књижевности и естетици, него ли да га критички суочи са другим, њему савременим књижевно-критичким методама и теоријским решењима онтолошког статуса уметничког дела. Кад је и чинио таква суочавања, она су углавном била са позитивистичким и културно-историјским методом, који су феноменолошком претходили; из осветљења његове књиге изостало је оно што би за њене теоријске домете било још битније: критичко суочавање са најзначајнијим струјама савремене мисли, егзистенцијализмом, структурализмом и марксизмом. Због тога је и његова књига, поред обимне и систематично савладне грађа, што је и чини значајним прилогом науци о књижевности, остала у границама и у хоризонтима феноменолошке мисли.

Константиновићева књига се не зове „Феноменолошки приступ књижевности“, већ дословно онако како то феноменолошки метод захтева – „Феноменолошки приступ књижевном делу“. Јер је преваходно дело, а не књижевност, оно што феноменолошки метод истражује; у том промењеном објекту његовог истраживања је и историјски значај његовог преокрета. Хусерлова девиза: Натраг самим стварима! у естетици, теорији књижевности и књижевној критици, нашла је корелат у новој оријентацији, у оријентацији ка испитивању самих књижевних дела. После низа деценија превласти релативистичке романтичарске естетике, позитивистичког и културно-историјског метода, највећи део онога што се у савременој књижевној мисли може назвати „новом критиком“ (руски формалисти, англо-америчка нова критика, метод формалне анализе и књижевне интерпретације у Немачкој) непосредно, а још чешће посредно, с том девизом, довело је до обиља „практичних критика“, структуралистичких и семантичких анализа, и продора у суштину, структуру, слојевитост књижевних дела. Последица те опште усмерености ка делу била је да се оно „разбије“ и посматра „изнутра“, апстраховањем појединих његових елемената и посматрањем његових функција и веза. Једна нова поетика, једно ново виђење књижевности, проистицало је из тих приступа.

Оријентација на дело, међутим, није била само плод доминације једног новог основног метода: у времену кад се он развијао и потврђивао и само књижевно дело доживљавало је битне промене. У одељку *Ескурс: феноменологија у књижевности*, посвећеном експресионизму и Рилкеу, Зоран Константиновић је указао на једну симптоматичну појаву, на „стапање експресионистичког песника са објектом о коме пева“. „Експресионист“, каже он, „не жели да нам ствари прикаже као појаве, већ у најдубљем значењу њихове суштине, што се за раније схватање уметности сматрало неизрецивим“. Међутим, оно што он приписује једино експресионизму и Рилкеу, јесте једна од општих карактеристика модерне поезије. Две оосновне оријентације феноменолошког метода: усмереност на испитивање самог језика, и усмереност на испитивање предмета наше свести, имал су и две адекватне појаве у модерној књижевности, посебно у поезији, које представљају и два њена најизразитија пола. С једне стране су то језички експерименти и тежња да се поезија стоји с језиком, да се заснује на крајњем интензивирању изражајних могућности језика (као код Сен Цон Перса, на пример), а с друге, да се заснује на продубљивању представа и њихових веза у предметном свету (као код Ани Мишоа). У оба случаја субјект је „стопљен“ са објектом: с језиком као медијумом изражавања или с представама о предметном свету. Категорија психолошког уживљавања Липсове естетике, пред најизразитијим остварењима модерне психологије не остаје отуд беспредметна, јер песма и не служи да се њоме пренесе један доживљај: она тежи да се одвоји од свог спољног руха и да се идентификује са „естетичким предметом“, са својом суштином. И у тој тежњи губи оно што јер поезија раније имала: губи свој предмет, оно о чему пева, и губи значење о томе предмету, свој денотатум, како каже Макс Бензе; она сад не преноси и не саопштава поруку, она сад једноставно *јесте* и она означава саму себе. Роман тока свести и нови роман, с друге стране, следе или су бар подударни с једном исто тако битном оријентацијом феноменолошког метода: с оријентацијом на „чисту дескрипцију“ наших интенционалних доживљаја у додиру с појавним светом; тим дескрипцијама се путем непосредне интенције долази до суштине и до веза међу су-

штинама појавног света. И ту, опет, као и у поезији, на плану микро и макроструктура, имамо сличну појаву: интендирано стапање субјекта с објектом, уметничког дела с „естетичким предметом“. Спољни оквири друштвеног и психолошког романа опадају и до њих се долази још само преко описаних предмета и непосредних доживљаја.

Еклектичари Велек и Ворен, баш због нашироко постављене концепције своје *Теорије*, у напору да дају што је могуће шире и обухватније одговоре, морали су повремено да напуштају оквири феноменолошке естетике и да помоћне одговоре траже на другој страни. Став да је уметничко дело само „могући узрок доживљаја“ и да „оно поседује нешто што се може назвати животом“, и покушаји да се он објасни, већ води ка домену интересовања формалистичке и онтолошке естетике. За њихове основне претпоставке, за саму естетичку и теорјску мисао, па наравно и за критику феноменолошког метода, битно је отуда да се да одговор на питање: шта је дело? Од тог одговора зависи и кохерентност концепције и моћ критичких антиципација.

За сада је у разним естетичким концепцијама бар једна ствар изван озбиљнијег спора, ма колико јој се са разних страна прилазило: да је уметничко дело спој материјалног и духовног, или спој Земље и Света, како сликовито каже Хајдегер, или да има предњи и задњи план како га одређује Хартман. Разлике у схватањима, и права естетичка проблематика настаје тек кад треба објаснити шта се то у делу спаја и како спаја. У доста нејасној Хајдегеровој естетичкој концепцији, основни мисаони смерови су бар јасни: уметност је, по њему, „себе-у-дело-постављање-истине“, уметничко дело је „оно што се дешава, *Диктат* истине бића, откривање бивајућег које нам се намеће као такво“, а песник је „слуга, пастир бића“. У сва та три његова одређења: одређења уметности, уметничког дела и уметника, доследно је и видљиво спроведен став о пасивној улози стгаралачкг субјекта, који је само слуга, пастир бића; због тако одређеног његовог места, Хајдегерова естетика и не омогућује методолошки (аналитички) прилаз уметничким делима: усмерена ка онтолошком статусу дела, она превиђа ставралачку људску праксу. Формалистичка француска естетика,

насупротив томе, обрађивала је највише управо ту формалну страну стваралачке праксе, начине изграђивања и и уобличавања уметничких дела; са те стране она је најближа оним могућим марсистичким интерпретацијама уметности која би полазила од праксе као његове основне категорије. А све три естетичке концепције, подударне су бар у једном моменту: у схватању уметничког дела као материјалног објекта који поседује извесну самосвојну егзистенцију и коме је сврха та егзистенција. И оно што, изгледа пре свега треба објаснити, јесте: на који начин се постиже естетска егзистенција („могући узрок доживљаја“) извесног материјалног објекта. И друго: чега је то егзистенција, шта егзистира у тој егзистенцији?

Уметничко дело постоји само на релацији стваралац-дело-прималац: за ствараоца је то објект на који делује, за примаоца који на њега делује. Или још тачније (јер ни објект ни субјект нису на тим релацијама пасивни): између ствараоца и објекта његовог деловања постоји дијалог, интеракцијски однос, као и између дела и примаоца. Човек који ствара уметничко дело, успоставља интеракцијски дијалог са објектима материјалног света: са звуком, платном, каменом. И ти објекти, услед његовог деловања, услед интеракцијског дијалога међу њима, престају да бивају „мртви“ природни предмети и постају очовечени предмети. Човек је својим деловањем нешто унео у њих. Земљи придодео Свет, предњем плану задњи, материјалном духовни, опредметио се, унео нешто своје, људско, у предмет. А то што је он унео у материјални објект јесу његове „суштинске субјективне снаге“, његова људска диспозициона својства. Предмет је постао очовечен, јер је кроз човеково опредмећење стекао нека његова диспозициона својства: та његова својства су постала саставни део предмета. Како се то могло десити? Руски формалисти су вероватно најпрецизније одредили уметничко дело као јединство „грађе“ и „форме“. У том њиховом одређењу лако је препознати принципе деобе уметничког дела на предњи и задњи план, Земљу и Свет, материјално и духовно. Њихова полазна позиција је дакле иста, само што су термини које употребљавају експликативнији. У експликативности се, међутим, може отићи још даље ако се уместо термина

„форма“ употреби њен нешто јаснији синоним „организација“, па уметничко дело одреди као јединство грађе и организације. Књижевно дело би, према томе, требало схватити као организацију језичког, звуковог материјала на микро и макро плану по извесним општим принципима. То је организација еуфонијска, метричка, тонска, ритмичка, контекстуална, композицијска; организација језичких функција (значења) и организација интендираних појава из предметног света (ликова, аспеката, перспектива, виђења, представа). У спровођењу и остваривању те организације, у стварању језичких структура, односно књижевних дела, човек опредмеђује своје суштинске субјективне снаге, своја диспозициона својства, искуства и знања. Оно што је његово у материјалномобјекту, уметничком делу, оно што је очовечено и материји придодато, јесте, дакле, организација, структура.

На релацији стваралац-дело-прималац, дело је, према томе, онај материјални чинилац који има способност да потенцијалну егзистенцију опредмеђених суштинских субјективних снага једног ловека у дотицају, интеракцији, са другим човеком, претвори у њихову актуелну егзистенцију. А да би се та интересубјективна комуникација могла да одвије на трочланој релацији, од којих је дело само посредник змеђу два субјекта, оно мора да задовољи извесне законе или „норме“, како кажу Велек и Ворен. „Норме које имамо на уму“, кажу они, „јесу скривене норме, норме које се морају извести из сваког појединачног доживљаја уметничког дела и које скупа сачињавају уметничко дело у целини“. Али то је готово све што они кажу о тим нормама, сем што нешто касније, тај став доводе и до дефиниције уметничког дела као „система норми идеалних појмова, који су интересубјективни“. Та дефиниција уметничког дела, коју су они преузели, у основи, од Ингардена, разликује се од његове само у једној појединости: Ингарден употребљава синтагму „идеалне појаве“ уместо „идеални појмови“. Ма колико могле да буду случајне, те разлике у дефинисању уметничког дела нису само стилске: појам означава увек нешто опште, појава појединачно. а кад се те разлике тако строго узму, онда се оне уклапају у две појединачне концепције, од којих прва изражава нешто опште (Платон, Аристотел) а друга нешто поје-

диначно (Кјеркегор). У наше време, међутим, посредством семантике и струиктурализма, нарочито, та дихотомија је дијалектички превладана, па си систем тих најопштијих норми, може формулисати овако: да би било егзистентно, уметничко дело мора да представља: 1) *јединство општег и појединачног*, 2) *јединство апстрактног и конкретног* и 3) *јединство инваријантног и варијабилног*. Велек и Ворен су у праву кад те норме назицају „скривеним“; то су норме које важе за дела свих уметничких врста и жанрова, те отуда и не могу ни бити уочљиве при сваком сусрету са појединачним делом. Оне су „скривене“ као што је и „естетички предмет“, по феноменолошкој интерпретацији, скривен, јер систем тих норми изражава не само појаве већ и суштину уметничког дела. Кад феноменолози, на пример, кажу да је уметничко дело „конкретизација естетичког предмета“ а да је естетички предмет „биће које се испољава у чулним ликовима“, онда они, у ствари, говоре о појави и суштини самог уметничког дела, а тај проблем је већ дијалектички, марксистички, јер оба имају исто порекло, хегеловско. Та два метода почињу да се разликују тек код конкретних анализа појаве и суштине: у феноменолошкој, као и онтолошкој интерпретацији, дело се посматра скоро по правилу из релације стварлац-делопрималац, дакле изван његове интересубјективне егзистенције, како оно једино и постоји. У тој интерпретацији, затим, и кад се помињу норме његове егзистенције, оне се не дефинишу и не истражују; никад нам неће постати довољно јасно шта је то „естетички предмет“ је не знамо принципе на којима се он заснива и интерпретира. Уметничко дело у у дијалектичкој интерпретацији требало би схватити као тоталитет, као цело, као Једно, у себи противречно. По ономе што је у њему опште, апстрактно, инваријантно, оно је израз бића, могућност интересубјективе комуникације, и у томе је његов властити идентитет. Али оно се никад не може појавити као опште, апстрактно, инваријантно, већ само као опште у појединачном, апстрактно у конкретном, инваријантно у варијабилном. Не постоји језик опште, већ постоје само конкретне језичке појаве, написана дела, конкретни монолошки и или дијалошки језички искази; опште је оно што се из низа тих конкретних појединачних исказа може

апстраховати као заједничко; то заједничко је само идеја, еидос; категорија апстрактног, општег, инваријантног су само његова одређења. До њих долазимо мисаоним путем разлажући целину једне конкретне појединачне појаве да бисмо је боље схватили и анализирали, да бисмо схватили по чему је она бивајуће бића.

Зоран Константиновић је у својој књизи покушао да доведе феноменологију у везу с марксизмом преко једне њихове заједничке категорије, преко тоталитета. Категорија тоталитета је, међутим, уопште присутна у савременом мишљењу; Голдман ј, на пример по различитим терминолошким ознакама налази код Лукача (тоталитет) и Хајдегера (Биће и бивајуће). Оно што, међутим, експлицитне или имплицитне употребе те категорије међусобно разликује јесу њихове интерпретације. Кад Хагдегер одређује метничко дело као Диктат бића, нескривеност или отвореност бића у бивајућем, та одређења не противрече дијалектичком схватању уметничког дела, али се и не подударају с њим. Тоталитет који се оцртава из Хајдегерове онтологије, па и уметничко дело схваћено ако тоталитет, спадали би у ону групу тоталитета коју Карел Косик у *Дијалектици конкретног* назива празним тоталитетом, лишеним елемената унутрашње анализе. Уметничко дело схваћено као тоталитет у феноменолошкој мисли, по Косиковој систематизацији припало би *апстрактном* или *лошем* тоталитету, јер се посматра као затворена целина, ван генезе и развоја и ван структурализације и деструктуризације. Дијалектичко схватање тоталитета, насупрот томе, одликовало би се управо оним што другим схватањима тоталитета недостаје: конкретношћу. Кад кажемо да се уметничко дело јавља као јединство општег и појединачног, апстрактног и конкретног, инваријантног и варијабилног, ми смо тиме имплицитно рекли да се оно јавља и као нескривеност бића; као конкретизација појма уметности и њена конкретна појава; али рекли смо и да се она заснива на извесним општим законима и принципима интерсубјективне комуникације; да има своју структуру и своју судбину; да припада општијим структурама и судбинама тих структура у генези и развоју; омогућили смо и практичну његову анализу и критику.

Велек и Ворен се не заустављају, међутим, само на одређивању дела као „система норми“; они кажу да уметничко дело треба сматрати „не само системом норми, него и системом сасављеним од неколико слојева, од којих сваки подразумева подређену скупину“. Равноправну употребу термина „систем“ у овој формулацији требало би схватити као постојање два равноправна збира извесних константних релација у делу. Шта је систем норми, то смо покушали да објаснимо; шта онда треба разумети под слојевима или системима слојева?

Теорија слојевитости уметничког дела везује се обично за име пољског естетичара Романа Ингардена, мада сама идеја не потиче од њега и мада је он није једини заступао. Конрад и Пољак Јулиус Клајнер, заступали су је пре њега, а она се јавља и у посмртно објављеној *Естетици* његовог савременика Николаја Хартмана. Што је она постала најприхваћенија преко Ингардена зависило је, свакако, од селекције међу могућим слојевима које је он извршио и од утемељених теоријских образложења која им је дао. Слојеви које је он разликовао у књижевном уметничком делу су: 1) звуковни слој речи и спрегова вишег реда који се на њих надограђују; 2) слој значења речи или смисла виших језичких јединица; 3) слој предметности, у ствари, слој приказаних предмета (људи, ствари, збивања), у континуитету или у низовима, и 4) слој схематизованих аспеката, у којима нам се показује предмет приказивања. Књижевно дело не чини, по њему, лабав сноп случајно нанизаних елемената, већ органску целину у којој се ти слојеви налазе полифоно испреплетени и неодвојиви једни од других. Преузимајући од њега идеју о слојевитости књижевног дела, Велек и Ворен су га управо тачно интерпретирали: слојеви и по њему представљају збир константних релација, дакле систем.

Зоран Константиновић је у својој књизи проблему слојевитости дела посветио сразмерно највише простора. Сводећи, међутим, феноменолошка истраживања на „чисте облике који ће нам послужити у систематском посматрању књижевног дела“, он се није задржао само на четири Ингарденова слоја, већ је посебне методске јединице посветио разматрању пороблема *звучања, значења, ритма, предметности, аспекта, опализације, перспекти-*

ве и метафизичких квалитета дела, дакле дупло већем броју елемената који се из дела могу издвојити и подвргнути спектру феноменолошке анализе. При том није имао за циљ да утврди систем слојева, него да увек са нових гледишта, из посебних интенција, означи друге могућности феноменолошких приступа делу. Издвајајући, на пример, метафизичке квалитете дела (трагично, комично, узвишено итд.) он јасно наглашава да ти квалитети не присуствују у свим уметничким делима.

Али, свим књижевним делима, може се рећи, нису својствени, бар на релативно константан начин, ни сви други слојеви. У модерној поезији, као што смо раније видели, песма најчешће нема друго значење сем што означава саму себе, предмет (оно о чему се пева) стопљен је са субјектом, а схематизовани аспекти са композицијом, са структуром. Као што не може бити говора о истоветности једне ренесансне и једне ташистичке слике, тако не може бити говора ни о истоветној слојевитости једне класицистичке и једне надреалистичке песме. Систем Ингарденових слојева, примењљив на класичну књижевност, неприменљив је, углавном, на модерну. Њак ни у класицистичкој књижевности он не обухвата све књижевне родове: у великом делу народних умотворина, на пример, такве слојеве нема. Систем његових слојева, према томе, не само што не би важио за уметност у целини, него ни за књижевност у целини. Отуда, као систем, он не може да има исти статус важности као „систем норми“ (општих уметничких закона) који је подједнако присутан у свим уметничким врстама. Ако систем схватимо као збир константних релација које се скривено-нескривено јављају под одређеним условима, онда овај „систем слојева“ може постојати једино у књижевним системима (књижевни периоди, правци, школе), које скупно називамо класичном књижевношћу и то као систем посебних њихових функција. Пошто су ти системи сами променљиви, мења се у њима и сама функција слојева: они су другачије присутни у класицизму, него у романтизму и него у симболизму. Симболизам се може узети и као систем (период) у коме се тај систем слојева темељно нарушава; од симблизма наовамо може се говорити превасходно о његовој деструкцији.

Напуштајући практично теорију слојева, Зоран Константиновић је из феноменолошког метода преузео старо само оно што га је чинило и чини плодотворним: преузео је један низ фиксираних могућности приступа књижевном делу кроз његове функције, кроз његову звучну страну, значење, опализацију, прдметност итд. Али самим тим он није превладао и феноменолошки метод, него га је само отворио према другим методама; његова основна усмереност остала је и даље везана за дела као аутономни тоталитет. Историјски допринос феноменолошког метода (и критичких метода које је он подстакао и инспирисао), која се састоји у аутономизовању дела и његовом „разбијању“ и осветљењу „изнутра“, није, међутим, последња могућност теоријске мисли: марксиста (Косик) би рекли да уметничко дело не постоји као аутономан, него као конкретан тоталитет. Оно се као целина може разложити да би се конкретније и лакше анализирано, или се може издвојити као аутономно да би се лакше схватило, али у ставрности оно не постоји издвојено, само као појединачно које није и опште, или као бивајуће које није и биће. Према томе, и да би се схватило и анализирано, оно се мора посматрати као конкретни тоталитет: ни само „изнутра“, ни само „споља“, него у конкретној пуноћи његовог постојања: генетички, структурално, онтолошки, као јединство општих закона и посебних и појединачних функција које га конституишу као конкретан естетски тоталитет.

ТРАНСФОРМАЦИЈА КЊИЖЕВНИХ ОБЛИКА

Јован Христић: *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1968.

„Форма је до највеће могуће мере условљена и одређена ситуацијом у којој се један текст презентира публици; она није схема што се понаша из овог или оног разлога, већ настаје из ситуације у којој се налазе писац и његова публика“. Овај став из Христићеве књиге *Облици модерне књижевности* јесте њено полазишно мсто, теза из које се развијају остале његове тезе, кључ за разумевање покретачких мотива у трансформацији књижевних облика. Од начина на који се један текст презентира публици зависи и његова унутрашња организованост. Песничка драма, на пример, која је у класичним временима била упућена на говор са позорнице, дакле на орално презентовање, у новијим временима, када је пут до читаоца налазила првенствено преко књиге, преображавала се све више у прозну драму, у „драму за читање“, а драмски текстови у новим условима „већ нису писани ни за једно позориште које би могло постојати већ за имагинарно позориште наше маште“. На сличан начин, измењен облик комуникације између писца и његове публике деловао је и на трансформацију прозних и песничких облика. Имагинативна проза, роман и приповетка“, каже Христић, „касни је гост у књижевности и њен процват везан је за 'културу читања'; проза у класичним временима, која је до примоча допирала превасходно оралним путем и којом су се углавном бавили естетичари од Платона до Хегела, била је проповед, беседништво, историографија. И у самом песништву „догодило се нешто веома пресудно откако је престало да буде непосредно орално“: метричка организација стиха замењена је семантичком. Јер позија намењена читању, тражи другачију унутрашњу структурираност од поезије намењене оралном саоп-

штавању и примању: „За разлику од метричке, семантичка компактност (песничке целине – П. М.) ствара нови однос између целине и дела једног песничког текста, а апсолутну доминацију малих песничких облика коју налазимо у песништву од романтизма до данас, можемо приписати и чињеници што на штампаној страници песма постаје предмет који се може обухватити једним погледом; јединство утиска, о коме говоре критичари почев од Поа, у ствари је јединство погледа“.

У тумачењу преображаја књижевних облика Христић је тако дошао до релативно кохерентне теоријске подлоге: покретачке мотиве за суштинске промене у развоју књижевних форми ослободио је свих спољних, друштвено-историјских узрока, и, мада нигде експлицитно, свео их ипак на саму промену релација без које уметности и литературе нема, на релацију стваралац – дело - прималац. Колико се из његове књиге може закључити, глобалне промене у тим релацијама до сада су се у историји литературе десиле три пута и њих су обележиле три цивилизацијске сфере: *орална цивилизација*, у којој се „заједништво писца и публике заснивало на облицима оралне презентације“, затим: *цивилизација књиге*, у којој је читање постало „основни облик комуникације и заједништва између писца и његове публике“ и најзад, време у коме ми живимо, време двадесетог века, које Христић назива *аудиовизуелном цивилизацијом слике*.

Овако јасно разграничена подела на цивилизацијске сфере не постоји нигде у Христићевој књизи, која је, узгред буди казано, веома несистематична и фрагментарна; али се она тачно може реконструисати из тока његовог излагања. Христић је до ње дошао више релативном верношћу полазишној тези, него ли одређеним методолошким поступком. У свом есејистичком приступу проблемима модерне литературе он се није чак ни трудио да теоријски конзеквентно изложи своје основне ставове и да се критички одреди према сличним књижевним доктринама. Њему, на пример, ни руски формалисти, ни њихови наследници, структуралисти, нису непознати, напротив! – али се на њих осврће само узгредно, као и на друге присутне токове и појава савремене критичке мисли. Међутим, када говори о књижевним облицима оралне цивили-

лизације или о књижевним облицима цивилизације књиге, његови имплицитни теоријски ослонци изграђени су на искуствима структуралистичке мисли. Он те облике, и поред све недоречености, ипак посматра као два различита заједништва писца и његове публике. Његова објашњења трансформације једних облика у друге, или трансформације једног књижевног система у други, по духу сасвим одговара ономе што су руски формалисти називали сменом књижевних структура. Само још мало више методолошке доследности и имали бисмо чисту структуралну анализу књижевних облика и њиховог унутрашњег преображаја у оквирима смена она три цивилизацијска система. Али то „више“ он није учинио: одвећ дискурзивна структуралистичка мисао захтевала би поузданије анализе и довођење теза и закључака до краја. А то би већ за његов приступ било много, јер би тиме изневерио природу свог есејистичког поступка и довео у питање тезу коју је унапред имао намеру да брани: да је есеј доминантан облик модерне књижевности.

Рађање модерне књижевности Христић нигде изричито није везао за рађање цивилизације књиге, али је за њу ипак везао рађање модерних књижевних облика. Макар и имплицитно усвајање једне књижевне структуре, условљава стварање друге, њој адекватне. Зато настајање модерних књижевних облика он није ситуирао у временском распону од Поа, Бодлера, Флобера наовамо, који се, по општем схватању, сматра периодом модерне литературе, него доследно себи, од тренутка кад дејства цивилизације књиге постају уочљиво присутна по иманентан развој књижевности, даке од појаве Монтењевих *Есеја* (1580): „По први пут у историји књижевности један усамљени човек обраћа се исто тако усамљеном читаоцу, и међу њима се ствара нов и својеврстан облик заједништва који није ништа мање чврсто и хармонично и дубоко од ритуалног.“ Кроз унутрашњи развој тог заједништва, а то практично значи кроз промене које се дешавају на релацији стваралац-дело-прималац, испољава се природа књижевних облика и њихова трансформација. Што се цивилизација књиге ближи свом врхунцу – крају прошлог и почетку овог века – утолико су Христићева тумачења убедљивија и интересантнија: неколико реченица

или пасуса о симболизму, о дејствима прозе на поезију, о преласку са метричке и ритмичке организације стиха на семантичку, о преображају песничке драме у драму за читање, о унутрашњој организованости натуралистичког романа, пластично су и на широком плану показале шта је све презентирање књижевног дела у виду штампаног текста имало као последицу за његову структуру.

Дотле су Христићева тумачења углавном веома усклађена са концептом о чврстом и хармоничном заједништву писца и његове публике заснованом на књизи као на основном облику комуникације. Јер је време на које се та тумачења односе време симболизма и малих песничких облика, време бел епок и још увек благих друштвених и цивилизацијских промена. Оно још не зна за велике прекретничке потресе као што је Први свески рат, социјалистичка револуција и продор мас медија које ће ускоро преобратити лик нашег света и које ће у самој литератури довести до оног што Христић назива „експлозијом дискурзивних облика“ и „фрагментацијом естетске визије“. Од тог момента, од тог историјског чина, усклађеност његових теоријских претпоставки и есејистичких осветљења почиње да пуца, да бива натегнута па чак и произвољна. Он види да је за „естетску визију свет постао гомила фрагмената“, да средишта – које би могло да их окупи око себе – више нема и да се обухватнији књижевни облици могу стварати на више или мање вештачки начин“. Али се истовремено не усуђује да идентификује ту нову појаву према цивилизацији која је условљава, да се теоријски и критички одреди према једној новој природи заједништва писца и његове публике.

На неколико места у књизи он говори занимљиво и надахнуто о фрагменту као литерарној форми и као о литерарном проблему. Његова основна теза ипак се своди на ово: „Останемо ли у границама такозване „чисте књижевности“, фрагмент изгледа да је могућа литерарна форма; у њему видимо идеал естетичке кохеренције света онакав какав јесте: размрвљен“. Свет као затворена целина, престао је да постоји још са антиком, како то сматра Лукач у *Теорији романа*, па отуда и није искључиво одлика нашег доба. У нашем добу он је доспео, природно, до своје највише отворености и „отворено дело“ (Умберто Еко) постало је његов

најадекватнији еквивалент у уметности. Но та највећа могућа отвореност, та размрвљеност нашег света, није само неки фатум модерне литературе, чињеница без порекла. До ње се није дошло преко спољних разлога ни постепено, него опет путем једне „експлозије“ коју су произвела техничка средства аудио-визуелне цивилизације. Андре Малро, који се и сам доста бавио проблемом фрагмената, на примеру једног техничког проналаска – фотографије – у *Имагинарном музеју* показао је какве је све судбинске промене изазвао тај весник цивилизације у ликовним уметностима. Христић, међутим, као да није имао склоности да истражује по претпоставкама којима наша цивилизација условљава нове тенденције у литератури. Можда је чак и одвише допуштао себи да те претпоставке превиди или неадекватно протумачи.

Кад говори о надреализму, на пример, он се према њему још увек односи као према производу високог ступња цивилизације књиге који континуирано долази после симболизма и води как „коначном утврђивању једног новог типа песничког израза у коме семантичка компактност замењује ритмичку и метричку“. Тврдња да „права антологија надреализма не би била антологија текстова већ антологија метафора“ требало је претходну тезу само да пластично илуструје: од малих песничких целина симболизма надреализам стреми ка нечем још згуснутијем: ка метафори. Тако посматран надреализам збиља јесте крајни резултат сужавања песничких облика под дејством цивилизације књиге. Али ту се налази и једна граница, један рубикон, судбоносан по саму унутрашњу организованост модерних песничких облика. То је моменат кад се и мале песничке целине разбијају и атомизирају: уместо довршених и целих песничких творевина у класичном смислу, надреализам доноси још само фрагменте и ниједно велико дело достојно његове прекратничке улоге. То само с једне стране. А с друге, истовремено, тако доведен до крајне фрагментације, надреализам означава и моменат преокрета у начину организовања великих песничких облика. Проблем који се њему, или с њиме, наметнуо после разбијања малих целина, карактеристичан је за све аудиовизуелне цивилизације. То је проблем компоновања или монтаже фрагмената. Сви надреалисти у свом разбијачком бунту нису још доспе-

ли да стварају велике песничке облике. Њих, међутим, већ стварају други европски песници који долазе након симболизма и који су савременици надреалиста: Клодел, Сен Џон Перс, Елиот. Као и многе друге појаве у савременој литератури, Христић није пропустио да уочи да они велике песничке облике не стварају више органски већ „вештачки“ (што дакле значи компоновањем фрагментата). Али је пропустио да примети да то „вештачко“ стварање великих облика није самовласна литетарна појава већ нормалан ставралачки принцип у нашој цивилизацијској сфери коју Хаузер једноставно зове „филмско доба“. И пропустио је да примети медиј из кога се тај стваралачки принцип распростире: да у бити нова „философија композиције“ не долази више од литерарних теоретичара, него од једног изразитог представника аудио-визуелне цивилизације, од синеасте Сергеја Ејзенштајна. Јер је тек са филмом отворено свет, у фрагменту, у слици или секвенци, нашао прави медиј, помоћу кога, компоновањем, може да се докучи тоталитет, дакле део и целина, појединачно и опште истовремено. А проблем: како од фрагмента правити целину, како „монтирати“ фрагменте, постао је аксиом на коме се заснива егзистенција не само филма као најрепрезентативније уметности нашег доба, него и свих других уметности које су се нашле суочене са проблемом отворености нашег света. И није случајно што је недавно јдна група француских „нових нових“ критичара, израсла из структурализма и окупљених око публикације *Change*, своје истраживачке намере у литератури надовезала на радове синеасте Ејзенштајна и пост-структуралистичког лингвисте Чомског, да би из тих најрепрезентативнијих ванлитерарних области данас дошла до одгонетке креативних принципа саме (савремене) литературе.

Десио се отуда да Христић унеколико испусти свој главни циљ: настајање првих модерних облика, или бар оних који који се међу модерним могу сматрати најмодернијим. Јер је практично сконцентрисао пажњу на трансформацију књижевних облика само из оралне цивилизације у цивилизацију књиге, а стао управо тамо где је та трансформација по модерну књижевност најинтересантнија: на прелазу из цивилизације књиге у аудио-визуелну цивилизацију. Дејствима ове нове цивилизацијске сфере, он је по-

светио само један пасус који у целини гласи: Данас нам се већ чини да смо ушли у једну нову цивилизацију, аудиовизуелну цивилизацију слике. Али слика је још увек више инструмент духовног тероризма него што је средство духовног оплемењивања, и књига изгледа да је последње уточиште оно мало духовне слободе коју још можемо захтевати и имати у овом свету шаренила и галаме, безу тишине и без радосне усамљености.“

Тај пасуус не пориче умирање књижевне уметности али већ ламентира над њеном судбином. Он има нешто од призива оне чувене Хегелове тезе о нестајању уметности која је сабласно присутна у целој Христићевој књизи: једна велика смрт коју је прорицао велики филозоф романтизма, избегнута је, али као да јој сад прети друга. „На почетку ове књиге“, каже Христић у Поговору, „критикује се суморно Хегелово предвиђање о томе да за нас уметност постаје ствар прошлости; како се све више ближи њеном крају, читалац може стећи уверење да је Хегел ипак био у праву.“ И мада у естетичком домену своје књиге Христић није успео да теоријски превлада Хегелову тезу, он је ипак од Хегела, естетичара превасходно оралне цивилизације, успешно бранио литературу цивилизације књиге. Али је и њему самом оно исто „Хегелово осећање да са позорнице историје неко мора да оде да би неко други у њу могао да ступи“ наметнуло је песимистичку визију о будућој судбини књижевности. Као да се циклус поновио: у новој смени глобалних књижевних структура, којој присуствујемо и у којој учествујемо, осећање кризе и обезвређивања старих вредности, уз искуства са литерарним развојем после Хегела, могу да буду само поуздани симптоми да се ту нешто крупно, значајно и судбоносно дешава.

Рекли смо да је у присуству аудио-визуелне цивилизације по књижевност Христић посветио само један пасус. То није сасвим тачно. Кад говори о тенденцији „девалvacије вербалног израза“ код Јонеска и Бекета, о „најадекватнијем медијуму изражавања не у речима већ у слици“ код *Прошле године у Маријенбаду* Алена Роб-Гријеа, он се већ непосредно суочава са нескривеним присуством те нове цивилизације. Али као да више жели да остане приврженик „оно мало духовне слободе“ коју данас пружа књига, не-

голи да стварно испита, без обзира на коначне резултате, шта се дешава са литерарним облицима после појаве радио и телевизијске драме, екранизације књижевних дела, и песничке речи говорене са екрана и преко телефона. Јер се преко тих средстава масовних комуникација ствара ново заједништво између писца и његове публике које је опет на извешан начин орално: сада наравно не више као у класичним временима, него *посредно*, путем слике и преношених звукова. А изразитија могућност да се књижевни текст презентира опет на начин оралан и ритуалан, било посредно или непосредно већ открива присуство тенденција да се драма за читање преобрази у драму за извођење, а поезија писана за „радосну усамљеност“ у поезију за естраду и митинг. Што значи да поред старих услова које пружа књига, настају и нови услови које пружа наша цивилизација, за ново, комплексније, полиструктураније, заједништво писца и његове публике, и за нов, компликованији, противречнији преображај књижевних облика.

Превидевши симптоматичну важност тих феномена по егзистенцију садашње и будуће литературе, Христић је простор својих истраживања сузио на онај вид књижевне уметности која до примаоца долази искључиво путем књиге и која у књизи има своја последња упоришта: на књижевни и филозофски есеј, на критику и тзв. есејистичку прозу. Само тако донекле можемо објаснити порекло његове тезе о есеју као доминантном облику модерне литературе и уочљиву поједностављеност идеја којима се служи или до којих долази. У нашем времену, особито после Првог светског рата, дошло је збиља до „експлозије критике и дискурзивних облика“ и „вероватно су најоригиналнији текстови модерне литературе критички текстови“. Али је у нашем времену, скоро истовремено, дошло и до експлозије недискурзивних облика и вероватно се и ти недискурзивни текстови могу сматрати исто тако оригиналним. Кад сматра, дакле, да је „критика основни тип модерне литерарне делатности, као што је то некада био еп, или лирско песништво, или роман“, Христић се затвара, дакле у оквире само једног пола биполарних тенденција савремене литературе, па отуда и његови ставови и закључци морају да буду једностранни. Ако је „*Пуста земља* по својој инспирацији колико песничко толико и

критичко дело“, ако се у основи Џојсовог романа налази „критички подухват“, или ако у бројним прозним и драмским делима наше савремености „не пратимо саме догађаје већ начин на који су они коментарисани“, то још не значи да се дискурзивна критичност може уопштити до иманентне одлике свих основних тенденција модерне литературе. Читави књижевни токови (експресионизам, дадаизам, надреализам) или велике личности нашег доба (Жари, Кафка, Јонеско, Мишо), најмање доносе оно што би се у дискурзивном смислу могло назвати критиком или есејистичким коментаром. Пре би се рекло да су они добри примери за онтолошку бит модерне уметности, на чему посебно инсистира једна струја савремене естетичке мисли. Ако се тај пол у биполарностима савремених књижевних тенденција призна као постојећа, онда не постоје довољни разлози за уверење да модерна књижевност настаје из потребе да се „модерни свет у уметности прикаже у обом облику који највише одговара модерном сензибилитету. А тај облик је коментар, есеј, критички текст“. Поготово не да се у тој доследности оде још даље: да се историја литературе дели на „време такозваног стварања и време такозваног коментарисања“.

Теза да је „есеј постао карактеристична стилска одлика модерне литературе, облик садржан у свим њеним облицима“, представља, у ствари, Христићев истраживачки компромис. Она се заснива на чињеници да у модерној књижевности постоји „хаотична разноврсност облика“ али се та хаотична разноврсност не анализира да би се ухватила његова унутрашња структура, његов унутрашњи пордак, него се једноставно обухвата једним синкретичким обликом који није ни сасвим „чиста“ књижевност, ни сасвим „чиста“ критика, ни сасвим „чиста филозофија“. А то значи да се на ту књижевност гледа споља, ипак дакле, као на хаотичност, а не изнутра, у духу модерне критичке мисли, као на једну нову и не баш сасвим непознату динамичку структуру.

Од свих књига из области теорије литературе које су до нас код нас написане, *Облици модерне књижевности* Јована Христића замишљена је најамбициозније по обиму градива који је требало да савлада и по резултатима које је требало да саопшти. Она је редак синтетички подухват који је у шуми нагомиланих

књижевно-историјских проблема, у вртлогу контраверзних теоријских концепција, на лектури која је колико разноврсна толико и опсежана, имао за циљ да да властити теоријски допринос. Христићу није недостајало ни теоријске предспреме, ни критичке проницљивости, ни есејистичког духа, да тај подухват до краја изведе. Недостајао му је, чини нам се, пре свега изграђен критички метод којим би поузданије владао материјом и властитом мишљу. Због тога његова књига није успела да се заснује као научно дело – оно што бројним дисертацијама о мирним књижевним проблемима успева – А успела је да, на есејистичком нивоу, на начин компетентан и лиртерарно „артикулисан“ коментарише дубинска крутања у простору уметности речи. Она такође није постигла да буде нова теорија модерне књижевности, али је, с друге стране, успела да пружи један занимљив есејистички сублимат идеја о њеним проблемима које имају снагу аутентичног мишљења и „моћ да покрену друге идеје“.

ДУХ ПАЛАНКЕ И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ

Радомир Константиновић: *Филозофија паланке*. „Трећи програм“, бр. 2, Београд 1969.

„Искуство нам је паланачко. Понекад, опасно је и кажњиво рећи то на ухо паланачкој охолости; понекада ова реч иде до појма субинског: паланка је, каже се, наша судбина, наш зао удес. Нема нити може да буде промене. Историја нас је заборавила као у каквој великој расејаности“.

Тако почиње *Филозофија паланке*, најновији есеј Радомира Константиновића, објављен у истоименој публикацији Трећег програма Радио Београда на близу триста страна. Више но у својим ранијим есјима, Константиновић је у овоме испољио особине једног вида „нове критике“, коју Французи, насупрот „новој новој критици“, структуралистичкој, називају обично „старом новом критиком“, егзистенцијалистичком и чији је он код нас једини истакнути представник. У нашој критичкој мисли, одвећ сиромашној филозофском критиком, *Филозофија паланке* је први озбиљнији покушај филозофије (историје) домаће књижевности: у њој се први пут на теоријскофилозофском плану покушава да да одговор на питање зашто је наша литература таква каква јесте.

Шта је то паланка, кад се и где она јавља, које су јој историјске и социолошке одредбе, Константиновић не каже јасно и прецизно. „Између села и града, овако заборављен, свет паланке није ни село ни град. Дух његов, међутим, јесте дух између племенскога, као идеално-јединственог и светског духа као идеално-отвореног“. Из тих реченица, које следе одмах иза оних већ наведених, не види се мисли ли он само на нашу паланку или на паланку уопште. Ако се за паланку каже да настаје „између племенске културе и културе града (социологија би рекла ни село ни град)“, онда то, преведено на језик наше конкретне историјске стварности, може да значи да се паланка, па и њен дух, јављајупочев од распада патријархално-племенске цивилизације и траје до (још недосегнутих) развијених облика урбанизованог живота.

Потреба за превођењем његових разматрања о паланци на језик конкретне историјске стварности не јавља се, међутим, само због одсуства експликативних формулација, него и због саме структуре његовог дела. *Филозофије паланке* састављена је из две јасно издвојене целине: први део, на око 150 страница, штампан гармондом, требало је, изгледа, да представља филозофску расправу о духу паланке било кад и било де се он јављао. У њему, сем неколико наведених реченица, нема ничег што би непосредније асоцирало на нашу паланку и на дух паланке у нашој литератури. Други део, везан за први у виду дугачких фуснота и подфуснота, штампан петитом на око 120 страница под заједничким насловом *Белешке*, представља, у стварим, низ од 13 есеја о појавама и личностима искључиво из наше литературе. Мада имају заједнички предмет, ова два механички спојена дела сугерирају и два различита закључка: први (одвише апстрактан) да је паланка свуда у свету; други (одвише конкретан) да је она изузетно код нас, као наш зао удес, наша судбина. Због тако оштро методолошки раздвојена нивоа излагања и појам који стичемо о паланци је непотпун и непуздан: пошто не добијмо никакве конкретније представе о могућим паланкама ван наше границе, утолико несигурније можемо да расуђујемо и о самој нашој паланци, па и о паланци уопште.

Конастантиновић је, међутим, свесно избегао да дефинише паланку као социолошку и историјску категорију да би добио више могућности да у фокус својих разматрања стави не паланку, него сам њен дух: дух паланке. „Свет паланке“ каже он, „постоји само у духу, сам дух паланке је једна апсолутна паланка, за којом заостаје свака стварност паланке“. Али какав је то дух? Дух паланке, очигледно, није сваки сваки дух, самим тиме што је паланачки, што је тим придевом квалификован као посебан. Ако је дух паланке дух идеално-јединственог света у распаду, онда њему насупрот, као негативна одредница, мора да стоји „светски дух“, дух идеално отвореног света. Константиновић каже: „Основна претпоставка духа паланке негде је у томе: да је то дух који, заборављен од историје, покушава сада овај удес да преобрази у своју привилегију, тиме што ће и сам (онако као што се клин клином

вади) да заборави историју, овим забором да се овековечи у самом себи, заверен трајању, с ону страну времена. Време је с друге стране брда, тамо где почиње светски хаос или хаос апсолутно отвореног света“.

Само због специфичног предмета и специфичног језика излагања, може да изгледа да он говори о једном у бити новом филозофском проблему. Одређење духа паланке као духа заборављеног од историје, већ по формулацији асоцира на Хајдегеров проблем *заборава бића* или на марксистички проблем алијенације. Дух паланке, ако антипод светском духу, јесте, у ствари, алијениран дух, дух отуђен од своје људске и историјске суштине. Говорећи о духу паланке, Константиновић годвори, стварно, о једној специфичној врсти психо-социјалне алијенације: кад дух постаје „против-духован“ а субјект „ван-субјективан“ (то су његови термини), дакле сама немогућност аутентичног духа и аутентичног субјекта. На сличан начин као што се човек „отуђује“ од своје „суштине“, и дух паланке се отуђује од светског духа као своје недосегнуте суштине. Јер светски дух не егзистира нигде у свету као неки конкретан дух: он је „празнина“ која постоји у сваком појединачном субјекту као његова отворена могућност самоостваривања. За ту празнину марксисти би рекли да је то она људска суштина од које је човек отуђен; испуњавати ту празнину значи „разотуђивати се“, дезалијенирати се, односно реализовати своје суштинске субјективне снаге на нивоу својих људских и историјских могућности: али реализовати их у отворено: ка још новим и вишим могућностима остваривања.

Ако српску литературу у целини и поједине њене описце критикујемо са тог гледишта, онда се та критика не збива само споља (према критеријумима других литература), нити само изнутра (према њеним властитим критеријима), већ се заснива на једном посебном становишту: на критичком односу према остварености појединих писаца и литературе као целине са нивоа њихових људских и историјских могућности. Наша литература, очигледно, нијни могла да буде тако велика као литературе великих народа, и наши писци нису били, нити су сада, у ситуацији да користе преимућства које велике литеартуре пружају писцима. Али

уз другачију духовну климу, и другачију усмереност, дали би наши писци далеко више него до сада. Критика наше литературе „надахнуте духом паланке“ због тога има утолико више смисла, уколико се паланка (наша зла коб) показује као чинилац алијенације духа. Таква критика, наравно, не може аутоматски да укине паланку у духу, али може да допринесе да се она успешније превлада.

Константиновић нигде и ничим не сугерира да је дух паланке могао да постоји као обележје наше старе или народне књижевности, већ једино оне која је стварана од средине деветнаестог века наовамо. Његош је најстарији наш песник кога он у *Белешкама* спомиње; Драинац и Настасијевић, ако изузмемо поглавље о српском нацизму, су последњи. Дух паланке као „дух племена у агонији“, распада патриојархалне цивилизације, могао је, дакле, да царује у том међувремену. Његош, светски човек, и истовремено предаставник племенске културе, није још захваћен тим духом. Али је њим захваћен сав потоњи српски романтизам, „затворен у границама рода, национализован и тако онемогућен за стварну универзалност стварне, субјективно-творачке усамљености“. Између појединачног стваралачког субјекта и света отворености углавила се паланка као тежња ка завањању духа према нормама света паланке, као фактор онемогућавања кореспонденције између појединца и светског духа. Све до Првог светског рата овај „дуализам паланка – свет“, јесте, изгледа, трајна ситуација српске културе: судећи по именима које Константиновић наводи, скоро да и нема песника у том међувремену који га је избегао.

Милан Кашанин у књизи *Судбине и људи*, у есејима и писцима тог истог периода, дошао је на свој начин готово до истоветних гледишта: непосредно стављање поезије у службу Народу, одвлачило је песнике од службе Поезији, или како би то Константиновић рнекао, од кореспонденције са светским духом. Кашанинова кзултурно-историјска осветљења у духу традиционалне критике, пружила су, унеколико конкретизованију подлогу за објашњење реалне историјске ситуације стваралачког појединца у том периоду. Осећање угрожености појединца, испада по њему, није долазило само од распада племенске културе и патријархалне ци-

визације, него и из осећања стварне, историјске угрожености народа који се рађа. Кашанин је један од ретких критичара Скерлића, тишпичног „представника духа паланке“ који је уочио његов заокрет од службе Поезији ка служби Народу; и ако, са данашњих перспектива, није могао да га правда, покушао је бар да га објасни разлозима које је конкретан историјски тренутак налагао. Анализирајући дух паланке као један (психо-социјални) вид алијенације, Константиновић, нарочито у том периоду, нема на уму и јадан други, исто тако битан – политички; његове крајње оцене, мада у основи тачне, остају зато мотивисане само са једне стране: као да са светским духом појединац може да кореспондира једино ван заједнице којој припада и као да је ослобођење од духа паланке (разотуђење) проблем само појединачног субјекта, а не и заједнице као колективног субјекта.

У својој монографији о Змају, још пре седамдесетак година, Лаза Костић је исти тај проблем, коме различито приступају Кашанин и Константиновић, на свој начин пластично изразио: песник Змај се, по њему, показује у два различита вида: као аутентичан песник, „славуј“ (кад служи Поезији) и као „змај“ (кад служи Роду и политичким идејама): борба између „славуја“ и „змаја“ борба је између аутентичног и неаутентичног песника у једном истом ствараоцу: кад „змај прогута славуја“, песник се, како би Константиновић рекао, жртвује Роду, и више не говори као појединац, отворен свезском духу (својим креативним могућностима), Поезији, већ покушава да говори као сам Род, за њега и у његово име, да се изједначи са његовим стилем, односно да остане без свог сопственог стила. Друкчије казано, кад се „славуј“ појави, он говори као реализовани субјект (као субјект који се реализује), а „змај“ само као „ван-субјективни субјект“. Дијалектички засноване, Костићеве критичке анализе показују се и данас као трајне и модерне истовремено.

„Змај“, међутим, није гутао „славуја“ само код песника Змаја; иста симболика могла би да објасни и многе друге наше песничке судбине у процепу између Поезије и Народа, духа племена у агонији светског духа, Паланке и Света; све неостварености наших песничких талената на нивоу сопствених могућности у

свом времену, потицале су најчешће из тих процепа и биле утолико кобније уколико су они били дубљи и оштрији.

И сам Константиновић је, на свој начин, покушао да наше неостварене песничке судбине протумачи помоћу једне друге птице, Ћирил-филозофа. „У Србији приповедају“ – наводи он белешку из Вукова *Рјечника* под *Ћирил-филозоф* – „да тице на Ћирилов дан траже друга свака себи да гради гнијездо и да носе јаја: па која га не нађе она се објеси“. И ту птицу, Ћирил-филозофа, узима он као свеобухватни симбол српске културе противне сваком усамљивању: његово самоубиство је симбол „самоубиства универзалног духа филозофије и универзалног духа љубави“ и симбол „оваквих објављених и необјављених, гласних (и још чешће безгласних самоубистава као убиства у духу рода и по његовом императиву“. Јер самим чином усамљеништва и „отпадничтва“, појединац нарушава обоговљени ред колективизма рода: отуда и страх паланке од човека као „не-рода“, као отпадника и чудовишта и страх појединца од судбине Ћирил-филозофа. Из страха да се не „отпади“, да не постане објект духа паланке, појединац тежи да се поистовети с паланком, вршећи на тај начин самоубиство свог субјекта као своје појединачности: уместо упућивања у отвореност света, у реализацију својих суштинских субјективних снага, он тежи да се утопи у колективизму, да се уклопи у један општи стил, у стил рода или стих паланке, у заједништво уопштености и уједначености: отуда у духу паланке „све покушава да се спасе стилем зато што не може да се спасе духом“, јер „између субјекта и света је род, као и између субјекта и субјекта, у самом субјекту“.

У „историји“ духа паланке у нашој литератури, најдраматичнији период је зато морао да наступи у време кад је род од песника највише тражио и кад се и сам род највише ценио, дакле у време предкумановске Србије, у периоду „српске ренесансе“. Скерлић је, сетимо се, имао најжучније и најсаркастичније речи за Лазу Костића и Диса, најаутентичније песнике-савременике, као за нарушиоце обоговљеног реда „нормалности“, јасности свега и здравог разума. И сам „човек од реда“, он је као књижевни државник у томо отпадничком испољавању појединачности видео не са-

мо угрожавање поезије него и „здравља српске расе“, болест и разазу која угрожава и сам род. Трудећи се да говори у име рода и за његово добро, он је, дакле, говорио у име духа паланке; у томе је и био типичан носилац отуђеног духа. Његово разумевање за рационални (дозвољени) песимизам и аристократизам Ракића и Дучића, било је, у стари, разумевање за песнике „од реда“. Константиновић није први који тако сагледава Скерича и песнике-савременике, али је сигурно први који у исветљавању тог периода полази са једног вишег и јединственог теоријско-филозофског становишта; његове анализе су, зато, изузетне и драгоцене.

Ракић, „патријархалац, превасходни рационалист, човек утилитаран, домаћинског и здруженог реда, сав огрезао у *образац*“, сав „на линији култа форме, парнасизма, западњаштва“, а суштински у „рационализму српске патријархалне цивилизације“, показује се у тим анализама као пример алијенираности стваралачког субјекта који, у бежању од аутентичне појединачности, тежи да „безобличје 'варварског' бића затвори у реч, да се по-речи“. Покушавајући да непосредно превлада дух паланке око себе, он (као и Пандуровић, као и Дучић тог периода) настоји да се сакрије иза чврстих форми парнасовског стиха, али тим дубље проговара кроз њега дух српског патријархалног рационализма: „владајући собом“ његов дух је зато „истовремено *изнад и испод себе*, а никада са собом“; и управо то „владање“ собом (преузетим) стихом и доводи га до негативне афирмације духа паланке од кога жели да се спасе. Дис, напротив, „незналица“, „човек који није отишао даље од Земуна“, јесте прави паланчанин, али паланчанин који доводи своје паланаштво до краја доводи и паланачки дуух до своје немогућности, до самонегације; његов нерад и његово незнање постају тако јемство једног песничког знања и само то знање. Прекршивши границе реда и стила духа паланке, он долази до духа универзалне усамљености, до платонског Ероса и до отворености у непознато „незнаних даљина“. Парадоксално, тако се и десило, да тај „апсолутни паланчанин“ доспе до „светског става“ и до правог музичког симболизма, он, а не његови савременици, француски ђаци и „европејци“. Његов „учитељ“ Пандуровић, који такође тжи да побегне од паланке, остаје ипак у власти њеног ду-

ха; на једном карактеристичном примеру Константиновић је то упечатљиво показао. *Чари ужаса*, јединствени израз Бодлеровог искуства и сензибилитета, у његовој дегенерацији Бодлера на теме ужаса и ругобе, као појам се распада: за њега постоје или *чари* или *ругобе*, јер рационални дух паланке не може та два појма да схвати у њиховом обједињавајућем смислу: уместо остворне метафоре, уместо „*corresopondece* свега са свачим, живог са мртвим, ругобнога са лепотом, светаштва са злом“, он остаје ипак у оквиру стварности, која је стварност „чињеничког“ знања духа паланке, па према томе никаква више песничка стварност, већ стварност која је – сама баналност.

Симбол Ћирил-филозофа у Константиновићевој интерпретацији, показује се тако као много кобнији по нашу литературу него сиболи Лазе Костића. Дух паланке, осимболизован том птицом, зна само за самоубиства и убиства универзалног духа, за песничке трагедије, а не и за његове драме. Пошто смо у читавом том периоду (до 1914) имали мало истинских отпадништва од духа паланке, имали смо и веома мало стварних узлета до светскога духа поезије. То су, по Константиновићу, само заноси позног Лазе Костића, Дисова поезија, неки тренуци Милете Јакшића, апокалиптички космизам Душана Срезојевића и, ваљда, ништа више. Чак је и елегизам Војислава Илића плод духа паланке: ламент над рушевинама као посредни ламент над светом (патријархалним) који пропада. Константиновић, међутим, не прави критичко-антологичарску ревалоризацију поезије тога периода, он не суди, већ само тумачи. Због тога је и тешко знати шта би из њега он све могао да издвоји као поезију: тамо где су се десила убиства или самоубиства аутентичне појединачности не може, вероватно, да буде аутентичне поезије. Лаза Костић, међутим, зна не само за „змајево гутање славуја“, већ и за оновремена васкрсавања „славуја“ у песнику, зна, дакле, и за његова драмске сукобе а не само за трагична скончања, и зна, за једно посебно стање у борби „славуја“ и „змаја“, које и није и јесте смрт, које је тек „сусмртица“. Песник Змај (којим се Константиновић не бави) може се узети као типичан пример наше литературе „надахнуте духом паланке“: смрт песника у једном стиху или једној песми није и његова апсолут-

на смрт: тамо где има поезије, има свакако и светског духа: иначе би се тај светски дух изједначио са духом песимизма, што је само један вид песничког само-оспољавања.

Мада недовољно прецизан за књижевно-естетска вредновања, модел духа паланке као духа племена у агонији, показује се ипак довољно ефикасним за тумачење егзистенције ситуације песника у добу које карактерише распад племенско-паријархалне цивилизације. Уколико се тај распад ближи крају, уколико дух времена у агонији све више престаје да бива основни фактор психосоцијалне алијенације, и ефикасност тог модела малаксава. У једном од најзанимљивијих поглавља *Бележака*, у есеју о Драинцу, на пример. Константиновић више нема посла са „класичном“ манифестацијом духа паланке, већ са једним „мелодрамским позориштем лаковерних за лаковерне“ у коме „Драинац-публика покушава да достигне Драинца-глумца“ а Радојко Јовановић да постане Раде Драинац. У том новом позорју, ако стари дух паланке није ишчезао, он је свакако потиснут у други план: слично позориште, са овим нашим великим светом већ децениама прави Салвадор Дали, и било би крајње ризично видети у његово „светском вашару“ манифестацију паланке као духа племена у агонији: његове (и Драинчеве) манифестације пре су крајњи израз „расцепљености“ савременог субјекта у режији такозваног „отвореног“ света неголи у режији духа паланке; оне су и редовне појаве света рационализације, „отвореног“ света. Иза тих манифестација заиста стоји алијенирани човек, али не само човек света и духа паланке. Ако духом паланке обележавамо све могуће појаве алијенације, онда се на тај начин губи његова специфичност па тиме и могућност да се он дефинише и анализира. Зар враћање традицији, на пример, мора да буде само израз „рђаве свести немитотворне свести“, а не и начин кореспонденције са светом (светским духом) који као идеално отворен не егзистира само у будућности, како он каже, већ и у прошлости, у отворености ка свету као целини. Или, још пре, као облик развоја уметности (негација негације) који је у европској култури одавно уочен, а још давније присутан. Зато ни „упућивање немањићској традицији“, бар у принципу, не мора да буде вид духа паланке већ део једне опште светске појаве роман-

тичараског окретања средњем веку или савременог традиционализма у елиотовском смислу. Ако се при том „враћању“ дух паланке показује, показује се не у чину „враћања“, него у његовом начину. Самим тим што су то опште светске појаве, што их најчешће иницирају највећи светски духови, оне се не могу свести на једноставан вид показивања духа паланке. Тридесетак Константиновићевих страница о српском нацизму спадају сигурно међу најозбиљније прилоге који су о тој теми уопште написани. Али српски нацизам није само крајњи дериват духа (наше) паланке, него и део једне опште светске појаве; он заиста није само унесен са стране, него и самородан, али самородан због извесних општих услова алијенације човека, а не само производ оног духа паланке која је ни село ни град.

Модел духа паланке почиње, дакле, за Константиновића да буде претесан што се више ближимо нашим временима. Круг значајних међуратних песника којима се бави постаје отуда јако сужен (Драинац и Настасијевић) а о живим послератним у целим Белешкама нема ни помена. То свакако не значи да је дух паланке из наше литературе ишчекао, али значи да савремени песник другачије кореспондира са светским духом, па мора да буде и другачије тумачен. Песнички искази после парнасизма престају углавном да буду дискурзивни: није се распукао само свет затворене рационалности (свет духа паланке), него се распукао и свет затворених песничких система: песник, и у свету и код нас, не тежи више да се уклопи у неки општи стил или систем, него да их сам за себе створи; нове појаве, сличне парнасовским обрасцима у међуратној литератури више немамо: појединачност изражавања обезбеђена је једном општом историјском и светском појавом у поезији и уметности: уместо „затвореног“ дела успоставља се принцип „отвореног дела“ као симбол нашег „отвореног света“. Род (традиција, културна средина) стоји и даље између појединачног субјекта и светског духа као његове отворене могућности самоостваривања, али стоји и као његова шира, друштвено-историјска детерминанта, и, као могуће прибежиште, из старха од осамљивања у свет. Зов Рода се тек у овом отвореном свету, показује као зов „бегства од слободе“, у бекство од сваког субјекта, али не

више у „ван-субјективност“ већ у против-субјективност: то је прави зов на самоубиство духа појединачности и светског духа: али то више није њихова сусмртица, него стварна смрт. И Константиновић је зато у праву кад каже да српски нацизам није дао нити могао да да ниједног јединог песника.

Промене у песничкој пракси (прелазак са затвореног у отворено дело) преплићу се, негде око првог светског рата, и са променама у самом духу паланке. Момчило Настасијевић, чија појава представља најдоследнији израз тог песничког заокрета у нашој међуратној поезији, постаје зато и највећи Константиновићев проблем: њему је он експлицитно или имплицитно посветио највише пажње и највише страница, и пред њим је највише био у недоумици. По моделу духа паланке, Настасијевићево враћање архаичном језику и матерњој мелодији, могло је да се схвати само као зов рода трајност путем трајног језика. У заснивању тог „тамно-вилајетског“ језика он види тежњу Рода да успостави трајање кроз непроменљиви (именички) језик и кроз његову ирационалну, тамну страну: ако је основна тежња духа паланке тежња ка трајању, онда и тај језик мора да буде израз те тежње. Тако се модел духа паланке нашао у отвореном нескладу са конкретном песничком појавом и конкретном песничком праксом: бриљантни есеј о Настасијевићу у очигледној је несагласности са његовим разматрањима о „тамно-вилајетском“ језику, посебно из поглавља о српском нацизму. Тај „тамно-вилајетски“ Настасијевићев језик није самородна наша појава као што се обично мисли и, као што, изгледа, и Константоновић мисли: и сам Маларме (кога он уз Бодлера и Рембоа, од страних песника једино спомиње) свесно се трудио да у своје стихове „унесе што више таме“ и музичке симболике; враћање националној духовној традицији, продор у ирационално и „замумни“ (тамновилајетски) језик скоро су редовна појава у европској поезији нашега века: „именички језик“ (језик именица а не глагола) присутан је и код изразито револуционарног песника Гарсије Лорке. То не значи, наравно, да дух паланке и зов Рода нису вребел и Настасијевића (а кога нису?!); „змај“ је морао бити негативно присутан и кроз његове теме (у прози пре свега) и у његовом друштвениом бићу које још свеже осећа агонију племе-

на, јер је паланка свет из кога је потекао и чији је дух наследио; али то значи да је он баш кроз самоостваривање у свом језику досегао до светског врха поезије. Момчило Настасијевић је један од ређих наших песника који је био на нивоу књижевних идеја и старалаштва Европе свог времена.

Зато што је лишен компаративних пројекција и увида у структуралне промене самог бића поезије, Константиновићев модел филозофије паланке лишен је и свести о конкретним променама у самом духу паланке. Ако је тај дух рођен, он према томе није вечит и мора да умре. Онтолошко заснивање модерне поезије, као „по-свећивање појединачности у биће“, као стапање субјекта и објекта, стапа и дотад раздвојени дух појединачности и „светски дух“. Без-личност једног великог дела савремене поезије, превладава и саму дихотомију појединац – светски дух: он се као субјект више непосредно не види (јер је стопљен са објектом) па према томе не може се, као у дискурзивно организованој поезији, ни показати непосредно (класични) дух паланке; у песничком производу види се превасходно реализација његових суштинских субјективних снага. За изражене (људске, духовне) вредности у њој каже се да су „негативне“ (пошто више углавном „позитивних“ нема), али тај „нихилизам“ није исто што и нихилизам алијенираног духа паланке: то је нихилизам нултог степена.

На крају основног дела налази се поглавље: *Уместо закључка: нема краја крају*. Нема краја духу паланке и нема краја разговора о њему, то је, изгледа, оно што Константиновић хоће да каже. „Када би дух паланке имао заиста *своју* филозофију, он би био само један пролазни дух историје. затворен у историјске *облике* те филозофије. Али овако, без своје филозофије као стварно свог израз, он је изван ових облика, у једној претећој слободи која је слобода за његову трајну могућност“. Зато, каже он, „филозофија не може, чак, ни да га именује“, него једино „*може да га објашњава*“. Дух паланке је, дакле, неухватљив, јер се стално трансформише, и постојан, јер је жив у увек новим облицима. Ако се, међутим, вратимо његовим зачетничким обележјима, па га схватимо као дух „између племенскога, као идално-јединственог и светског духа, као идеално-отвореног“ онда он није и не може да буде

вечит: пошто не може лако да умре његов дух, може бар да нестане његово „царство“: а то значи да има краја паланци у свету отворености, али да нема краја човековој алијенацији. Са умирањем царства његове нужности нужно малаксава и тај дух. За српску литературу, која се ствара на тлу неурбанозоване цивилизације и наслеђеног паланачког менталитета, дух паланке је још увек болест која је нагриза, али више, изгледа, не и свевласт царства њене нужности: песник данашњи сигурно је мање у његовој власти него што је био пре сто или пре педесет година, али још увек далеко више него ли песник других народа код којих се процес урбанизације одвио раније.

Константиновићев филозофско-историјски поглед, није, на жалост, обухватио нашу литературу у целини, већ само један њен, стогодишњи, период, нити све књижевне облике, већ само део поезије и публицистике. Али је и тако сужен погодио у бит актуелне егзистенцијалне ситуације наше модерне литературе. Из те критике наша литература је изашла свакако осиромашенија него што стварно јесте, а њене перспективе далеко неизвесније него што савременио стваралаштво сведочи: више га је интересовао онај Костићев „змај“ него ли „славуј“ који му се отима. Али је уза све то, његова *Филозофија паланке* испољила код нас веома ретку или бар ретко високу критичку самосвест у приспитувању наших алијенацијских коби и наших стваралачких перспектива. Не полазећи од готових, датих, „објективних“ истина већ трагајући за њима, Константиновић изграђује један посебан, нов и еластичан стил мишљења: мишљење је за њега процес, а не „закључак мишљења“; по томе се и разликује од највећег дла наше књижевне критике. Али он изурађује и један посебан језик оспособљен као процес и као као тражење истине, а не само њено саопштавање: ако не довољно конкретно-апстрактан тај је језик у својој разрађеној еластичности толико функционалан да служи његовој крајњој амбицији: „*ставу обрачуна са самим собом*, једном обрачуну који је незавршив и који је, због тога, трајна обавеза и непресушно надахнуће“.

ОТКРИЋА РАДИВОЈА ПЕШИЋА

Године 1996. појавиле су се у Србији две значајне књиге из области палеографије: *Писмо* Ранка Бугарског и *Винчанско писмо* Радивоја Пешића.

Књига *Писмо* Бугарског објављена је у едицији *Свезнање Матице српске* која је прављена према познатој француској едицији *Que sais-je?* На преко стотину страна, ова књига је кратко, јасно, прегледно и систематично информисала о томе шта се данас зна о разним писмима која постоје у свету и о њиховим историјама. За природу знања које књига доноси карактеристична су два графичка приказа. На једном од њих представљен је део Европе, Африке и Азије са убележеним местима на којима су се прва писма појавила (Месопотамија, Египат, Индија, Крит, Мала Азија, Кина). На другој су приказане хронолошке таблице настанка ових и других писама. И једна и друга су сагласне да су прва писма настала ван Европе. Прво је настало сумерско (пре три хиљаде година), па египатско (пре две и по хиљаде година) и тако редом. Алфабетско писмо је прво настало код Грка 900 година пре Христа, а словенска ћирилица је настала 900 година после Христа на основу грчког алфабетског писма. Књига Бугарског је лексикографско-енциклопедијског карактера. Она је, према томе, тежила да општу суму знања о овој материји представи на што примеренији начин.

Пешићева књига *Винчанско писмо* је сасвим друге врсте. Она представља превасходно његова властита открића у области настанка и историје писма. Та открића су такве природе да су довела у питање ону општу суму знања о истој материји, на којој почива сума знања из књиге Бугарског. И Пешић се у својој књизи посебно бавио хронолошким редом настајања писама. Али по његовој хронологији – која је сачињена на основу властитих ис-

траживања – историја писмености не почиње са сумерским писмом. Пре сумерског писма (тачније протосумерског пиктографског, 3200 пре н. е.) он у својој књизи ставља два писма: протописмо Лепенског вира (8000-6000. год. пре н. е.) и винчанско азбучно (5500-3200. година пре нове ере). Новоуспостављена хронологија имала је за последицу неколико важних ставова. Један је од њих: да се писменост није јавила најпре у Азији већ у Европи, и то у српском Подунављу. Други је: да прво писмо није било пиктографско (како се мисли) већ алфабетско. Трећи је: да се више не може мислити да су Словени прву писменост примили од Грка у 9. веку, преко Тирила и Методија, већ да је она много старија. Пешић је показао да између винчанице (како се све чешће ово писмо назива) и словенске ћирилице, постоји још једно писмо, влесовица, којим је писана *Велесова књига*, забележена у 9. веку н. е. Пешићево откриће потврђује став о древности културе Словена, па и о томе да они нису дошљаци на Балкану већ његови староседеоци. После Пешићевих открића историја писма се мора посве другачије приказивати. Та открића, исто тако бацају другачија осветљења на најстарију прошлост Балканских народа, посебно Словена.

Књигу *Винчанско писмо* није саставио њен аутор, Радивоје Пешић (1931-1993). У облику у коме се појавила, она је настала после његове смрти, као резултат рада Редакције издавачке куће *Пешић и синови* у којој главну реч има његова ћерка Весна Пешић. Књига *Винчанско писмо* је састављена од Пешићевих објављених радова и од оних који су нађени у његовој рукописној заоставштини. Због тога је она нужно морала да остане торзо: недописана, недоречена, недомишљена; плод једног великог истраживачког пројекта који није окончан. Природно је што у тако насталој књизи нема система у излагању. Али је књига упркос томе конзистентна: у њој постоји систем и у истраживању и у мишљењу. Њена недовршеност се не мора доживети само као њена слабост. Управо зато што је недограђена, она максимално укључује читаоца у ауторов истраживачки процес. За мене – то је била једна од најузбудљивијих књига које сам икада прочитао.

Наслов књиге *Винчанско писмо* не одговара сасвим њеном стварном садржају. Књига је, у ствари, тематски много сложенија, јер не говори ни само ни превасходно о винчанском писму. Она, у ствари, говори о неколико повезаних тема: а) о настанку протолепенског писма, б) о винчанском писму, в) о етрурском писму, г) о системима разних писама и о њиховим међусобним односима, д) о најновијим открићима у овој области која могу и његову хронологију да доведу у питање.

Највише простора у књизи и није посвећено винчанском писму већ етрурском. Тим писмом се, пре Пешића, плодно бавио међу осталима и један други Србин, Светислав Билбија, који је после Другог светског рата живео у Чикагу као емигрант. Главна Билбијина књига из ове области зове се *Староевропски језик и писмо Етрураца* (Чикаго 1984, Београд 2001). У њој је кључ за решење етрурског језика и писма нађено у српском језику и српској ћирилици. Показало се да је етрурско писмо био и главни кључ за уношење новог реда у историју писама. Пре српских истраживача овог проблема доминирао је став да су Етрурци своје писмо преузели од Феничана, односно од Грка, што значи да оно спада у млађа писма: јавља се око 900. година пре Христа. Пешић је, међутим, поредио етрурску елементу (тј. азбуку, етрурчицу) са разним писмима и дошао до сазнања да сви словни знакови етрурчице већ постоје забележени на артефактима који потичу из винчанске цивилизације.

Винчанско писмо није открио Пешић. На постојање извесних знакова, који имају сличности са словима, указивао је још Милоје Васић, оснивач српске археологије, који је и открио винчанску цивилизацију почетком 20. века. Он је још 1910. указао да се на откривеним артефактима могу идентификовати извесни словни знакови; те ставове је потврђивао и касније. После њега до сличних ставова долазили су и други археолози који су се винчанском цивилизацијом бавили. Пешић међу њима посебно издваја руског емигранта М. А. Георгијевског (1940) и Јована Тодоровића (1961). Констатација о постојању појединих словних знакова, још увек није била констатација постојања писмености у винчанској цивилизацији. До такве констатације доћи ће тек Пешић. Поред-

ћи азбучни систем етрурчице, он је открио да исти такав систем постоји и у винчанским словним знаковима. Тако је он идентификовао винчаницу као азбучни систем. „Винчанским писмом су се бавили многи истраживачи, али је његов систем откривен и промовисан тек 1980, 1985. и 1987. године у Милану, када су идентификоване и његове фонетске вредности“ – пише у Пешићевој књизи (1999:126).

То откриће је, такође имало крупне последице. Оно је показало да је алфабетско писмо, какво је винчанско, старије од пиктографског (сумерског и египатског). Затим је показало да винчаница има изванредан број знакова који су идентични са другим писмима. Са англосаксонским рунским писмом и са критским линеарним винчаница има четири идентична знака, са писмом Брахми 5; са палестинским 7; са глагољцом 7; са западносемитским 8; са кипарским 9; са старогрчким 12, а са српском ћирилицом чак 20. (1999:23).

Пешићево откриће да су етруршчица и винчаница потпуно идентичне отворило је нову могућност осветљења порекла Етрураца које је остало нерешива историјска загатка. Етрурцима су то име дали други. Они су себе називали Расенима или Рашанима. У Србији има више топонима који у основи имају Рас; такви су: Рас, Расина, Рашка, Расна, Рашевац, Рашица и сви се они налазе на простору некадашње винчанске цивилизације. Идентичност винчанице и етрурчице, с једне стране, и мноштво топонима на нашем тлу који подсећају на стварно име Етрураца, упућују на закључак да они могу бити пореклом са нашег тла. Потребно је само наћи задовољавајући историјски одговор на питање да ли су на Апенинско полуострво стигли морским или копненим путем.

По Пешићевим открићима први словни знакови су настали далеко раније, у цивилизацији старијој од винчанске, у лепенској цивилизацији. Пешићева бављења самим настајањем лепенског писма превазилазе област граматологије и палеографије; она залазе у област антропологије, јер се тичу суштине човека, његових стваралачких способности, оних које га разликују од других живих бића.

О томе свом главном открићу, о писму човека Лепенског вира, Пешић нема много радова. Главни је, изгледа, релативно кратак чланак (6 страница) под насловом *Силабаријум Лепенски Вир*. Он се у књизи *Винчанско писмо* налази на њеном почетку, где му је и место. Текст је, као и други радови у књизи, пропраћен илустрацијама. Тих илустрација је три. Једна од њих представља жртвеник у једној од «кућа» Лепенског вира. Друга представља графизам културе човека Лепенског вира према књизи Драгослава Срејовића и Љиљане Бабовић *Уметност Лепенског Вира* (1983). Најзад, трећа је Пешићева реконструкција под насловом *Буквар Лепенског Вира*.

Од тих илустрација је најважнија прва, почетна, она која фотографски и графичким приказом представља један од многих жртвеника. Драгослав Срејовић, који је открио Лепенски Вир, и који је, највише на основу тога открића стекао глас једног од највећих археолога 20. века у свету, објавио је више сличних фотографија. На већини њих виде се, око правоугаоно обликованог огњишта, фризови знакова. Знакови су састављени од камених плоча у облику великог слова А, грчког великог слова делта (Δ) и окренутог латиничког слова V. На фотографијама се јасно разазнају ова три словна знака. У тексту *Силабаријум Лепенски Вир* Пешић каже:

На Лепенском виру нашли смо три знака. Они су од камена, постављени или укупани око жртвеника. Њихови облици су:

А – Δ – V

Посматрани из различитих углова, они мењају своју форму, а самим тим и сугеришу и нову садржину. Промена светлости такође учествује у овом процесу. У зависности од доба светлосни зраци сунца падају из различитих углова па на тај начин бацају светлост на поједине делове ових знакова, што доводи до тога да се они раздвајају, спајајају или уз промену позиције посматрања компонују нову форму, што им опет даје нову садржину. (1999:13).

У тим реченицама садржано је главно Пешићево откриће. Три знака које је он видео у Лепенском Виру и које свако од нас такође може да види и да препозна, не чине елементу (азбуку),

већ само појединачне али јасно састављене словне знакове који се од жртвеника до жртвеника понављају. Од елемената тих знакова Пешић је репродуковао читав „буквар“ Лепенског Вира од укупно 48 словних знакова. Могућност прављења таквог буквара он је видео на игри светлости која је исте знакове могла да представи у другачијим облицима. Али је такође видео и у човековој интелектуалној способности да раздваја и спаја, тј. да апстрахује и комбинује. За разлику од винчанске цивилизације, где стварно постоји цела азбука, у лепенској цивилизацији постоји само могућност азбуке (тј. буквара). То је могућност која се испољила, али није се и остварила. У тексту *Осмишљавање писма у Подунављу* Пешић каже:

На жртвеницима, скиптрима, амулетима у Лепенском Виру праисторијски човек је остављао трагове свог писма урезујући га у камен или кост, а у Власцу уцртавајући га на облацима. Имао је он свакако потребу да саопшти мисао и држећи се основних принципа преображавања гласа у геометријску слику чинио је то универзалним језиком геометријских принципа. Судећи по траговима које је оставио, три основна знака била би му довољна да произведе структуру од 48 која ће задовољити све принципе звучне хармоније. Неколико миленијума након тога морфологију тих графема наћи ћемо у скоро свим архајским азбукама линеарног писма. (1999:113)

Драгослав Срејовић, који је открио Лепенски Вир, и који је објавио много фотографија жртвеника, односио се према овим знаковима, као према „загонетним троугловима“, а не и као према словним знаковима. Такав његов однос ипак није тешко објаснити. Срејовић је био оријентисан да открива у области археологије, а не у области граматологије. Он се држао дотле општеприхваћеног става да је пиктографско писмо морало настати пре алфabetског (азбучног). Српска култура је имала срећу да се Лепенским Виrom баве двојица великих истраживача: и Срејовић и Пешић. Тек заједно, њих двојица су открићу Лепенског вира дали пуни значај. Они су, свако на свој начин, показали и велику способност у тумачењу пронађених артефаката.

Срејовић, у тумачењима својих открића, није приказивао Лепенски Вир само као велико археолошко налазиште. Он је први открио и протумачио монументалну уметност Лепенског Вира која се највише памти по риболиким људским фигурама представљеним у облику јајета. Срејовић је и у тумачењима уметничке природе ових фигура био на нивоу својих епохалних открића. Његова суптилна тумачења немогуће је овом приликом поновити. Али се његова објашњења могу свести на неколико уочавања. У монументалним фигурама Лепенског Вира, по Срејовићу, њихов давни стваралац је синтетизовао неколико слика своје стварности, свога космоса, изразио своју животну филозофију. С једне стране, он је у тим фигурама давао слику човека, с друге давао је слику рибе, која је била извор његовог живота, а обе те слике давао је у облику јајета, које је сачињено од порозног камена. Кад се све те компоненте сједине, кад постану једно, добије се она специфична фигуративна уметност Лепенског Вира. Принцип по коме се то чини, по речима Радивоја Пешића, може се означити као спајање, односно компоновање. Логике обично тај принцип идентификују као синтезу.

Радивоје Пешић је своја истраживања окренуо у другом смеру. Он се није бавио природом уметничких дела већ пореклом и природом словног знака. И он је, као и Срејовић, полазио од слика које је човек Лепенског вира могао да стекне у свом окружењу. Али је Пешић, при томе, акценат стављао на друге мисаоне процесе који су се у његовом пресликавању стварности испољили: на процесе апстракције и анализе. Смер у којем је трагао Пешић може се видети из следећег пасуса, једног од најважнијих у тексту *Силабаријум Лепенског Вира*.

Та брда која су се уздигла изнад дунавске терасе у облику троугла пресечена су при дну водоравном линијом коју представља природни ток воде. Између тих брда продире свестлост која је оријентација у свему и тумач свега. Ту је, у ствари, извор светлости и сенки која ће својом игром бити од превасходног значаја за живот ове цивилизације. На основу контура које ствара игра светлости и сенки градила је ова цивилизација своју насеобину, а у том облику и своја станишта: троугласти облик засечен благо при врху, а при

дну, спајањем два крака, одмах иза увученог улаза на средини, жртвеник крај кога је и вода, што је у потпуној аналогiji са спољном геометријском сликом. Крај самог жртвеника постављени су знаци, најчешће седам, по три с једне и друге стране, док их на неком од углова повезује један (Т.И). Према томе слика је хармонична, потпуна и осмишљена. Та слика образлаже сва животна осећања и схватања света. То је, дакле, и космогонија и религија и филозофија Лепенског Вира. (1999:10)

Радивоје Пешић у овом пасусу открива да између стварности која окружује човека Лепенског Вира и начина како он гради куће, како обликује жртвеник и како га настањује знацима, постоји извесно “језгро сличности” (израз Михаила Петровића Аласа). То “језгро сличности” јесте она бит која повезује једну стварност природног света и једну стварност новоствореног човековог света. Веза између тих двеју стварности је тешко уочљива. Откриће Лепенског Вира и његових рудиментарних облика цивилизације омогућили су да се та веза јасно види. Основни облик те пресликане стварности Пешић је идентификовао као троугао. Троугао, то је она апстрахована бит којом се графички представља и изражава представа човека Лепенског вира. Реч троугао он и у другим текстовима понавља у истом значењу.

Ово Пешићево откриће је значајно. Оно доводи на исту равн порекло пиктографског и порекло словног, тј. азбучног писма. Јер су и једно и друго писмо засновани на пресликавању стварности, тј. на језгру сличности између стварности коју човек види и знака који ствара. Па ипак међу тим писмима постоји разлика. Она се састоји у томе што та писма не пресликавају исто. Азбучно писмо, бар у основи (не и у свим могућим комбинацијама), пресликава оно што је у стварности битно; оно пресликава могућности. Пиктографско писмо пресликава појавне елементе стварности.

Ја сам много пута прочитао наведени пасус из Пешићеве књиге, и много пута разгледао слику која га илуструје, а такође се враћао и Срејовићевим приказима грађевина Лепенског вира. Моје је сазнање да је Пешић одабрао прави пут да одгонетне тајну словног знака. Али не бих могао да кажем да је на том путу ову

идеју довео до краја. У његовим текстовима има наговештаја да би се, рецимо, природа словног знака могла довести у везу са структуром атома, или са природом хармоније (1999:124). То су наговештаји који могу да делују подстицајно. Па ипак је, он, изгледа, од геометријских облика који се налазе у основи словног писма, које он понекад назива и линеарним, видео троугао. Можда се при томе повео за Срејовићем који је о оним словним знаковима више пута говорио као о “загонетним троугловима”. У важне Пешићеве продоре зато треба убројати и питање које је он отворио: како треба видети ону апстраховану бит пресликане стварности, присутне у облику грађевина и елементима станишта човека Лепенског вира. То питање гласи: да ли тај основни облик треба видети као линију, угао или троугао?

Да би се одговорило на то питање можда је најбоље вратити се на оно од чега је и Пешић почео: на фотографију и скицу жртвеника из Лепенског Вира. Шта се стварно може видети на првој илустрацији која се налази на челу књиге *Винчанско писмо*? Може се видети следеће: облик трапеза у коме је грађена „кућа“ Лепенског Вира (а све су, по Срејовићу, грађене по истом моделу); облик правоугаоника по којем је грађено огњиште; облик круга по којем је грађен бар отвор жртвеника, и она три словна знака, која је уочио Пешић, а од којих је само један стварно дат у облику троугла.

На основу тога што се на тој илустрацији може видети само се с великим натезањем може закључити да је у основи свих тих објеката троугао. Али се сасвим лако може закључити да је у основи сваког од тих елемената угао. Угао постоји у знаку V (један угао), у знаку Δ (три угла) у знаку A (пет углова). Он такође постоји и у правоугаонику (четири), и у трапезу (четири). Угао, међутим, постоји и у још једном незаобилазном елементу ове фотографије, постоји и у кругу, мада се тамо на први поглед не види. Сваки угао подразумева целину чији је део. Тако је и знак у облику слова V састављен, у ствари од два угла једног већег и другог мањег, који заједно чине круг (рецимо од 60+300 степени). Круг који представља отвор жртвеника састављен је од мноштва могућих углова (рецимо од четири, шест или од тристашездесет).

Све „куће“ Лепенског вира, по Срејовићу, прављене су у трапезоидном облику; дужа страна трапеза је у ствари део кружнице. Срејовићево је откриће, такође, и да равнокраке стране трапеза склапају увек исти угао од 60 степени, што значи да увек представљају шести део круга. То значи да се и у том случају основни геометријски облик може свести на угао. Угао је, дакле, форма која постоји по себи, али која истовремено одређује природу свих геометријских облика. Угао мање линија – то је линија, елемент угла. Угао + било који угао – то је нови геометријски облик.

Какав би закључак овог размарања био? Закључак би био: да је алфabetско писмо, као и пиктографско, настало на темељима пресликавања. Али не пресликавања нечег видљивог, појавног, (што је предмет пиктографског писма), већ битног у стварности. А то битно јесте угао: нешто што је способно да повеже целину апстрактне стваности (круг), са њеним елементом (црта) и што је подложно многим могућностима комбиновања. И алфabetско писмо, дакле, има везу са филозофијом живота. Али нам је та филозофија прикривена; налази се у темељима стварности, али не представља и саму појавну стварност. Она се може видети тек на изворима, на почецима, као у цивилизацији Лепенског Вира када су везе између облика људских станишта, њихових сакралних облика, и знакова који ће стајати у основи алфabetског писма сасвим јасне и видљиве.

У прилог тезе да у основи алфabetског писма стоји угао (а не, рецимо, линија или троугао) може се навести још једна значајна чињеница. То је начин исписивања бројева. Пешић с правом наводи: „Винчанско писмо је дало и морфологију броја коју данас погрешно називамо *римском*“ (124). Није ми познато да је тако нешто констатовао и за морфологију арапских бројева. За те бројеве се, такође, погрешно говори да су по пореклу арапски, иако потичу из Индије. А о њиховој природи ја сам нешто сазнао 1981. у Регенсбургу, у Немачкој, од Бориса Шапироа, руског емигранта и песника, који је предавао неки предмет на Техничком факултету у том граду. Нас је спријатељила заједничка тема, Пушкин, а у Пушкиновим хартијама је, по њему, реконструисан принцип по

коме су настали тзв. арапски бројеви. Природу арапских бројева (1,2,3,4,5,6,7,8,9,0), Пушкин је откривао исписујући овако:



Кад се тзв. арапски бројеви испишу на овакав начин, према свом примордијалном облику, сасвим је јасно да је у основи сваког броја стајао број углова. Ако прихватимо ову тезу, онда се и за природу тзв. арапских цифара, може рећи да није арбитарна већ изразито мотивисана. Таква мотивисаност се не може констатовати код словних знакова. Само је основа свих словних знакова, угао, могла да настане на мотивисан начин. Словни знакови, као целина, као систем, графички су, баш како је показао Пешић, настали компоновањем (комбинацијом) могућности које је пружао основни мотивисани облик пресликавања бити стварности. Већина се од њих, на арбитаран начин, касније везивала као ознака за поједине гласове. Учињено је то у принципу на исти начин као и код идеографских знакова, тј. знакова који су означавали идеје (као што су, на пример, математички знакови +, -, =, : итд).

Да је угао (а не троугао) бит која води најдубљој спознаји стварности, може да посведочи и филозофија укрштаја Лазе Костића која се све више показује као релевантна. Костић је укрштај сматрао “основним начелом” (неки филозофи кажу првим пинципом) свеколике стварности. Костићев графички приказ укрштаја је крст (+). Укрштај се, међутим, јавља у два основна вида: у виду симетрије и у виду хармоније. Симетрија је, по Костићевој дефиницији, расклопљена хармонија, а хармонија склопљена симетрија. Његов графички приказ за симетрију јесте: > <. А графички приказ за хармонију је: >>. И појам укрштаја, и појам симетрије и хармоније, Костић је графички приказивао помоћу углова. Да је био жив у време открића Лепенског вира, Костић би доживео ве-

лику потврду своје концепције: Срејовићева открића најстарије цивилизације у пуној мери потврђују Костићеву концепцију.

У књизи *Винчанско писмо* Пешић није избегао да се суочи са чињеницом да су пре постојања винчанског писма постојали извесни облици графичког записивања који би се могли третирати као почеци писма. Међу таква открића он је навео и једно из Перуа са артефактима старим око 250.000 година (које није истраживао), затим једно са графичким записима из села Беле Воде крај Крушевца од пре 30.000 година и једно из Глосела у Француској, старо између 15.000-20.000 година. У књизи *Винчанско писмо* објављена је Пешићева властита скица записа нађених на камену у Белим водама. Ова Пешићева скица показују да ће се граница настанка писма можда померити у још дубљу прошлост него што је то он учинио. Али она не демантује његова досадашња открића, а поготово смер истраживања, већ их још више потврђује.

О ТЕКСТОВИМА КОЈЕ ОКУПЉА ОВА КЊИГА

Тридесет две године (1971-2003) предавао сам на редовним студијама на Филозофском факултету у Новом Саду Методологију проучавања књижевности. Овај предмет предавао сам такође и на постдипломским студијама у Приштини, Никшићу, на Палама и у Бања Луци.

Као посебан предмет Методологија проучавања књижевности почео се, у некадашњој Југославији, предавати најпре у Загребу. Заслуге за његово увођење припадају проф. др Светозару Петровићу. Са концепцијом ове нове дисциплине Петровић се најпре упознао у Индији где је једно време (1956), у Алахабаду, студирао и упознао се са идејама америчких новокритичара и чикашких критичара, а затим и у самој Америци где је више пута боравио. У Нови Сад, на Филозофски факултет, Петровић дошао 1970. где је изабран за ванредног професора предмета који се звао: Југословенска књижевност: ренесанса и барок. Тада је под називом Теорија II (Теорија на другој години) предмет адекватан методологији проучавања књижевности држао проф. др Драгиша Живковић. Живковић је, у оквиру свога предмета, говорио не само о књижевним облицима, као што се то чинило на првој години (Теорију I предавала је проф. др Иванка Јовановић) већ је говорио превасходно о књижевним идејама. То још није била изграђена дисциплина, као она коју ће донети Петровић. Али је била нека врста припреме за преломни корак који ће Петровић учинити. Преузимајући на редовним студијама предмет под истим именом које му је дао Живковић, Петровић му је променио програм. Заједно са предметом он је преузео и мене као Живковићевог асистента. Али је предмет предавао само једну школску годину (1972/3). Затим је ујесен 1993. наставу из овог предмета, уз сагласност Већа Факултета, препустио мени, као асистенту који је већ предао написану докторску тезу (докторирао сам 4. марта 1974). Методологија проучавања књижевности је стварно нов предмет у концепцији студија књижевности. Не би се погрешило ако би се уз тај предмет употребио израз *нова наука* којим је Ђамбатиста

Вико назвао своју чувену књигу из 1725. године. Оправданост овог израза са становишта нове научне дисциплине може се илустровати на једном карактеристичном примеру. У *Теорији књижевности* Драгише Живковића, популарном уџбенику који је од 1955. доживео мноштво издања, на питање шта све обухвата књижевност, даван је одговор: да она обухвата три основна жанра, конкретно: лирику, епику и драму. Са становишта предмета, који сам добио да предајем, ја сам овакво жанровско представљање књижевности морао да мењам. То се може видети у мојој књизи *Методологија проучавања књижевности* (1985, 2000) где је на исто питање даван другачији, потпунији одговор. По том одговору, који је већ био садржан у *Теорији књижевности* Рене Велека и Остина Ворена (1949) оно што називамо књижевност, састоји се из три дела:

а) из тзв. лепе литературе, односно белетристике која стварно обухвата лирику, епику и драму. Тај одговор био је у пуном смислу сагласан са класичном представом теорије књижевности. Али са становишта нове науке то је, у ствари, био само део литературе као целине, онај део који називамо и белетристиком, тј. лепом литературом. Постојала је и, међутим, и обимна и све обимнија

б) литература у секундарном смислу, тј. литература о белетристици, која, по Велек-Вореновој *Теорији*, такође обухвата три основна жанра, али посве другачија: књижевну критику, теорију књижевности и историју књижевности. Развој методологије проучавања књижевности довео је до старања и

в) терцијалне литературе, односно литературе о овој секундарној литератури.

Главна моја књига из предмета који сам предавао, *Методологија проучавања књижевности* (1985), има за предмет изучавања ону секундарну литературу: пре свега теорије белетристике, као и теорије књижевне критике и теорије историје књижевности. Ова врста литературе доноси и теоријска решења, али и историјска осветљења.

У књизи *Методологија проучавања књижевности*, поред значења појма књижевност, утврђивана је разлика између овог и још

два израза који су код нас у употреби: између израза *наука о књижевности* и израза *књижевна критика*.

У поглављу о видовима проучавања књижевности из поменуте књиге показано је да је проучавање књижевности шири појам од појма наука о књижевности (јер свако проучавање књижевности не мора да буде и наука), али и да је појам проучавања књижевности шири од појма књижевне критике.

У поглављу о Нортропу Фрају показано је да његов израз *критика* у књизи *Анатомија критике* (*Anatomy of criticism*) не значи исто што тај израз значи на српском језику. Фрајев израз се код нас практично поклапа са изразом *проучавање књижевности*, а не са изразом *књижевна критика*. Прецизно употребљен израз књижевна критика на српском односи се само на једну од поменутих три дисциплине или три жанра (тј. само на критику, али не и на теорију књижевности и историју књижевности). Ова напомена је потребна да би се избегле непрецизности коју носи позната едиција *Српска књижевна критика* (уредник Предраг Палавестра). Израз критика у називу и у садржају ове едиције ближи је Фрајевом, односно енглеском значењу речи критика, него српском. То конкретно значи да је ова едиција више тежила да представи проучавање књижевности у Срба (дакле и историју и теорију књижевности) а не само критику. Али то није чинила доследно.

*

Претходно упозорење важно је и због утврђивања граница којим можемо да означимо почетак проучавања књижевности код Срба.

Податак да српска књижевна критика почиње од Вука Караџића, који је био установљен у књизи Драгише Живковића *Почетци српске књижевне критике* (1956), донекле је исправљен у едицији *Српска књижевна критика*. Јован Деретић је тај почетак видео у Доситеју, а Предраг Палавестра, касније, у Орфелину.

И теоријска размишљања о књижевности, у виду дискурзивних текстова, могу се код Срба наћи управо у овом добу. У До-

датку моје *Теорије књижевности* (1997, 2006) који се зове *Теоријско проучавање књижевности код Срба*, сматра се да се почеци историјске књижевности у српској књижевности јављају већ у развијеном средњовековном историзму који почиње са биографијама-житијима светаца/писаца.

У мојој књизи *Увод у србистику*, међутим, каже се да херменеутика код Срба (другим речима интерпретација текстова) почиње да се негује од *Законоправила* Светог Саве, посебно од интерпретације става молитве *Господе Боже наш, помилуј нас!* Ово главно дело првог познатог српског писца изостављано је из корпуса негових *Сабраних дела*. Чињено је то на основу предрасуде да ово дело није оригинално, односно да је само превод са неког грчког предлошка. Познати медијависта Миодраг Петровић, који је 2004. године лични радом и средствима издао „двојезично“ и „двоазбучно“ само први део *Законоправила*, на укупно 782 стране, у Предговору свог издања разрешио је енигму оригиналности *Законоправила*. Ово дело, по њему, није превод неког старог а непознатог грчког предлошка, већ творевина грађена на основу више предлогака. У њега је уграђена велика Савина личност.

Не мање грешака почињене су у југословенском периоду према другом раздобљу српске књижевности, у којој је дубровачка књижевност најважнија. О тим пропустима више је говорено у другим мојим књигама: у *Систему српске књижевности* и *Уводу у србистику*. Схватањима неких од ових аутора (рецимо Дубровчана Игњата Ђорђића или Луја Војновића) требало би посветити пуну пажњу.

*

Ова књига, названа *Други ток српске књижевности*, окупља на једном месту текстове који се баве писцима који су се бавили литературом о литератури, дакле литературом секундарне и терцијалне природе.

У мојој *Библиографији*, пронашао сам да има више од четрдесетак таквих текстова. Све ове текстове ставио сам у *Садржај*

ове књиге. Али је у њој прештампано само 27 текстова. Наслови са звездицом испред себе означавају текстове који су у њој могли да се нађу. У библиографским подацима на крају књиге биће и за њих казано где су до сада објављени као и у којим књигама у *Изабраним делима* се могу наћи. Самим тиме она се може схватити и као део једног ширег пројекта. И ова моја *Изабрана дела* и сама се, такође, могу схватити као део једног мог још ширег пројекта, *Издавачког пројекта „Србистика“*, који је урађен и образложен, али само делимично реализован.

Иако ова књига представља део система који има амбицију да српску књижевност представи у целини и конкретностима, она није писана као целина (као рецимо *Увод у србистику*). Она је само зборник састављен од већег броја мојих радова о појединим писцима и њиховим осветљењима који су настали током последњих четрдесет година. Читалац ће сам приметити и о којим све писцима у књизи нема текстова, односно о којима би требало писати.

БЕЛЕШКЕ О ТЕКСТОВИМА У ОВОЈ КЊИЗИ

Текстови у овој књизи, који су у *Садржају* поређани по хронолошком реду тема, у овим белешкама распоређени су према редоследу објављивања. У њима, сем најситнијих правописних интервенција, нису прављене никакве измене.

Наслови текстова означени звездицом могли би се наћи и у овој књизи. Али они се већ налазе или би требало да се нађу у другим књигама мојих *Изабраних дела*.

1969.

Трансформација књижевних облика. (Јован Христић: *Облици модерне књижевности*). Летопис Матице српске. Година 145, књ. 404, свеска 5, октобар 1969,

Закони развитка уметности. (*Време уметности* Драгутина Гостушког). Летопис Матице српске, година 145, књ. 404, свеска 5, новембар 1969.

Судбине српске књижевности (*Судбине и људи* Милана Кашанина). Летопис Матице српске, година 145, књига 404, свеска 6, децембар 1969.

1970.

Дефинисање непознатог (*Метафоре и алегорије* Михаила Петровића Аласа). Летопис Матице српске, година 146, књига 405, свеска 1, јануар 1970.

Суштина и слојевитост књижевног дела (*Феноменолошки приступ књижевном делу* Зорана Константиновића). Летопис Матице српске, година 146, књига 405, св. 2, фебруар 1970.

Источници и свет (*Са балканских источника* Милана Будимира). Летопис Матице српске, година 146, књига 405, свеска 3, март 1970.

Дух паланке и српска књижевност (*Филозофија паланке* Радомира Константиновића). Летопис Матице српске, година 146, књига 405, свеска 4, април 1970.

„Ситнице“ Младена Лесковица (Младен Лесковац: *Из српске књижевности*), година 146, књига 405, свеска 5, мај 1970.

Перо Слијепчевић. Летопис Матице српске, година 146, књига 406, свеска 4, октобар 1970. - Овај текст је објављен и као предговор књизи

Перо Слијепчевић: Огледи. Избор и редакција: Сретен Марић.
Едиција Српска књижевност у сто књига. Нови Сад 1972.

1975.

* *Винаверове теме, Винаверови проблеми.* Летопис Матице српске, година 151, књига 416, свеска 6, децембар 1975. - Овај текст је објављен као предговор књизи *Станислав Винавер. Европа у врењу.* Путописни и мемоарски списи. Приредио: Петар Милосављевић. Дневник, Нови Сад, 1991. У *Изабраним делима* треба да буде објављен у додатку књиге *Традиција и авангардизам.*

1981.

* *Исидорин есеј о Лази Костићу.* Летопис Матице српске, година 157, књига 427, свеска 3-4, март април 1981. - Текст је прештампан у књизи *Петар Милосављевић: Реч и корелатив,* Нолит, Београд 1983.

1984.

О Марићу. Књижевна реч, година 12, број 232, Београд 25. април 1984. – Из објављеног текста, вероватно због новинског простора, изостављена је једна куцана страница. То је, у штампаном тексту, означавамо знаком три тачке(...). У овој књизи рад је објављен у целини.

1986.

Истраживачки метод Анице Савић-Ребац. Летопис Матице српске, година 162, књига 438, свеска 1-2, јул-август 1986. – Реферат са научног скупа *Аница Савић-Ребац и проблеми античке естетике.* Скуп је одржан у Матици српској 20. и 21. марта 1986. године. Реферате на скупу поднели су: др Никола Милошевић, др Љиљана Црепајац, др Дарко Новаковић, др Кајетан Гантар, др Петар Милосављевић, Новица Милић, др Светлана Слапшак, мр Милош Арсенијевић, Александар Петровић, мр Нада Поповић-Перишић и Драган Кујунџић. У дискусији поводом реферата учествовали су мр Даринка Зличић, мр Јован Делић, др Томислав Бекић и други. Материјале са скупа Летопис је у овом броју објавио као тематски блок.

1988.

Књижевнотеоријска мисао Вука Стефановића Караџића. - Научни састанак слависта у Вукове дане. Књига 17/4. – Текст је реферат на научном скупу *Вук Караџић у своје време и данас* који је одр-

жан претходне 1987. године поводом 200-годишњице Вуковог рођења.

- * *Основе књижевнотеоријске мисли Лазе Костића*. Летопис Матице српске, година 164, књига 441, свеска 2, фебруар 1986. – Текст је објављен у књизи Петар Милосављевић: *Триптих о Лазу Костићу*. Народна библиотека „Карло Бијелицки“. Сомбор 1991.

1989.

Књижевнотеоријска схватања Богдана Поповића. Зборник Матице српске за језик и књижевност, књига XXXVII/1 за 1989.

1990.

Књижевнотеоријска схватања Јована Скерлића. Зборник Матице српске за језик и књижевност, књига XXXVIII/3 за 1990.

1992.

Књижевнотеоријска мисао Љубомира Недића. Зборник Матице српске за језик и књижевност, књига XL/2 за 1992.

1993.

Лаза Костић – схватање текста. Научни састанак слависта у Вукове да-не, књига 21/1. – Реферат на симпозијуму *Лаза Костић и српски и европски романтиза* који је одржан претходне године.

1994.

Књижевност и уметност у филозофији историје Божидара Кнежевића. Словеса, број 1-2, Бања Лука 1994.

Књижевнотеоријска мисао Павла Поповића. Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLII/1-3. за 1994.

1996.

- * „Историја српске књижевности“ Стојана Новаковића
- * „Дубровачка књижевност“ дум Ивана Стојановића
- * „Историја српске и хрватске књижевности“ Андре Гавриловића
- * *Књижевнотеоријска мисао Тихомира Остојића*
- * *Књижевнотеоријска мисао Павла Поповића*
- * *Историје српске књижевности Јована Скерлића*

Сви ови текстови су објављени у мојој књизи *Систем српске књижевности* (Приштина 1996, Београд 2000). Они су, у ствари,

писани као предговори за едисију *Историје српске књижевности*. О тој едисији и њеној судбини највише сам досад нешто рекао у тексту *Тајна Бошка Петровића*, који је штампан у мојој књизи *Идеје југословенства и српска мисао* (1996). Тамо, на страници 198. пише:

Први гест који сам учинио да се одмрси замршено питање идентитета српске књижевности био је: планирање едисије *Историје српске књижевности*. Замисао те едисије је једноставна: требало је објавити десет књига у једној библиотеци које би садржале све релевантне историје и историјске прегледе српске књижевности који су настали до Другог светског рата. Сем једне једине, Скерлићеве *Историје нове српске књижевности*, оне друге или су биле непреведене или, једноставно, непознате, чак и стручњацима за књижевност. То су историје Павла Јозефа Шафарика, Александра Пипина, Стојана Новаковића, Ватрослава Јагића, дум Ивана Стојановића, Јована Грчића, Тихомира Остојића, Павла Поповића и Андре Гавриловића. Пројект једне такве едисије доставио сам децембра 1992. Љубисаву Андрићу, директору Издавачког предузећа Матице српске. Андрићу се тај пројект свидео и он је написао писмо Радомиру Радованцу, директору Српске књижевне задруге, с предлогом да едисију заједнички издају. Три месеца касније, крајем марта 1993, Андрић је смењен са места директора са образложењем да се показао неспособним да економски води предузеће. Касније ми је све јасније постајало да је тај разлог измишљен, а да је главни разлог била она едисија. Бошко Петровић, председник Матице, ригорозно и неправедно је поступио према човеку који је о њему објавио књигу. Виђао сам после деградираног Андрића у Матици и другде. Ударац је тешко преболевао.

Ову едисију је прихватила 1993. нишка Просвета чији је уредник тада био Добривоје Јевтић, мој друг још из Студентског града у Новом Београду (1958). Јевтић ме је наговорио да ја напишем свих десет предговора, плус један заједнички, дакле укупно једанаест. Просвета је прихватила, такође, и другу моју едисију: *Антологију осам векова српске поезије* у осам књига која је на комплементаран начин потврђивала интегритет српске књижевности. Бошко Петровић је прихватио (у лето 1994) да буде рецензент ове антологије (али није хтео да пише рецензију). Само неколико дана касније од свог несудбоног издавача из Ниша чуо сам одлуку: одустаје се од едисија зато што за тај подухват нема пара.

Исте године, на једном јавном скупу у Матици српској, упозорио сам да је у Библиотеци Матице српске направљена пресигнација књига по којој се свеколика дубровачка књижевност третира као хрватска. (Управник Библиотеке је и онда, као и данас, господин Миро Вуксановић). Рекао сам да нико од оних људи из Матичине прошлости, чије бисте стоје испред Матичине зграде, не би одобрио оно што се у Матици ради у области језика и књижевности. И јавно сам замолио присутног академика Бошка Петровића да ме прими како бих му аргументовано изложио ово што кажем. Академик Петровић ме никад није позвао на разговор. Остао је, дакле, доследан у служби интереса хрватске филологије.

1997.

„Симболи и сигнали“ Владике Николаја Велимировића. Реферат изговорен на симпозијуму *Владика Николај у свом и нашем времену*, Духовна академија, Србиње, 21-23. август 1996. Текст је штампан у истоименом зборнику, Србиње 1997.

1998.

Перо Слијепчевић и образовање народа у новој држави. Реферат на симпозијуму *Перо и Ђоко Слијепчевић – Живот и дјело* који је одржан у Гацку 19. и 20. септембра 1997. Објављен је у зборнику радова *Ђоровићеви сусрети* прозних писаца у Билећи и Научни скуп „Перо и Ђоко Слијепчевић – живот и дјело“, Билећа-Гацко-Београд 1998.

* *Књижевна свест српског народа и књижевна свест Јована Деретића*. Текст је писан оводом књиге Јована Деретића „Поетика српске књижевности“. – Србистика/Serbica, година I, број 2-3. Приштина 1998. – Критика изречена поводом схватања Јована Деретића о интегритету српске књижевности није остала без последица. У оба издања његове *Историје српске књижевности* (у кратком, 1998, и дугом 2002) Деретић је додао поглавља о дубровачкој књижевности.

Књижевнотеоријска мисао Јована Дучића. Календар „Просвјета“ за 1998. и 1999. годину. Приређивач: Војислав Максимовић. Србиње 1998.

1999.

Књижевнотеоријска мисао Ђорђа Малетића. Зборник радова у част академика Славка Леовца, уредник Радован Вучковић. Бања Лука – Српско Сарајево. 1999.

* *О другом издању „Крађе српског језика“ Лаза М. Костића*. Додатак књизи *Лаза М. Костића: „Крађа српског језика“*. Добрица књига, Нови Сад, 1999. Поред овог текста, у истом додатку објављени су и текстови *О српском језичком и етничком идентитету* и *О разликовању српског и хрватског језика*.

2000.

Књижевнотеоријска мисао Јована Стерије Поповића. Зборник Радови Филозофски факултет – Српско Сарајево, 2000.

„Крађа српског језика“ Лаза М. Костића. Текст прештампан из додатка истоимене књиге у мојој књизи *Српски филолошки програм*. Београд 2000.

2001.

Књижевнотеоријска мисао Јована Суботића. Зборник радова у почаст академику Радомиру В. Ивановићу *Liber amicorum*. Уредник Миодраг Радовић. Нови Сад 2001.

Ерос и логос у схватању Анице Савић Ребац. Реферат на симпозијуму „Теорије 20. века“ који је организовао Институт за књижевност и уметност из Београда. Појавио се у истоименом зборнику Института. Уредник Милосав Шутић. Београд 2001.

2002.

Открића Радивоја Пешића. Зборник радова о Радивоју Пешићу „Живот је љубав“ (О винчанском писму). Уредник Весна Пешић. Београд 2002. – О овим Пешићевим открићима говори се и у мојим књигама *Српска писма*, Бања Лука 2006, и *Обнова логоцентризма*, Ваљево – Београд 2009.

Љубомир Стојановић и обнова србистике. Реферат на симпозијуму „Љубомир Стојановић – живот и дело“, који је одржан на Учитељском факултету у Ужицу. Објављен је у истоименом зборнику, Ужице 2002. и у мојој књизи *Идеје југословенства и српска мисао* (2006).

2004.

Филозофска мисао Лазе Костића. Домети, година 31, бр. 116/117 (пролеће – лето). Сомбор 2004.

2005.

Аница Савић- Ребац и предсократовска филозофија. Текст изговорен у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“ у Београду. У оквиру циклуса Легенде Београдског универзитета. Поред мене исте вечери говорили су проф. др Љиљана Црепајац и академик Никола Милошевић. Објављено је у публикацији *Легенде београдског универзитета*, уредник Марија Вранић Игњачевић.

2006.

* *Мисија Светозара Петровића*. Текст објављен у књизи *Идеје југословенства и српска мисао*, Ваљево, 2007. - Иста књига појавила се истовремено под истим именом и у Бања Луци. – О разликама у односу Мирослава Пантића и Светозара Петровића према дубровачкој књижевности може се видети и у тексту о о академику Мирославу Пантићу (Српско питање и србистика, 2007), као и у тексту *Пад књижевноисторијске свести* који је објављен оквиру анкете „Успони и падови српске књижевности 20. века“ у часопису Књижевност из Београда (2000/1-2, уредник Вук Крњевић). Текст је прештампан у мојој књизи *Српски филолошки програм*, Београд 2000.

2007.

* *Мирослав Пантић и србистика*. Текст је објављен у часопису Митолошки зборник, у броју 16/2007. који је у целини посвећен академику Мирославу Пантићу. Часопис издаје Центар за митолошке студије Србије – Рача. – Текст је у прештампан у књизи *Српско питање и србистика*, Бачка Паланка – Ваљево 2007.

2008.

Шафарик – најзначајније име наше гимназије. Текст је објављен у публикацији *Тамни вијалет генерације '57*, Нови Сад 2008. Публикација је посвећена генерацији матураната из 1957. године двеју новосадских гимназија: Првој вишој мешовитој гимназији „Светозар Марковић“ и Другој вишој мешовитој гимназији „Јован Јовановић Змај“ које су радиле у истој згради. Организатор сурсерета после педесет година била је Нада Пушић-Михаиловић. Публикацију је уредио и издао М(иша) Богдановић.

