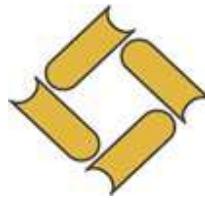




УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ



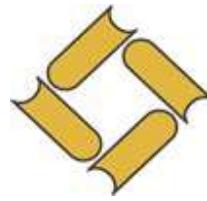
Andreja Marić

**КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА И КРИТИЧКА МИСАО
НИКОЛЕ КОЉЕВИЋА
ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА**

Бања Лука, 2020.



UNIVERSITY OF BANJA LUKA
FACULTY OF PHILOLOGY



Andreja Marić

**NIKOLA KOLJEVIĆ'S IDEAS ON LITERARY
THEORY AND LITERARY CRITICISM**
DOCTORAL DISSERTATION

Banja Luka, 2020.

Ментор: проф. др Ранко Поповић, редовни професор, Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет

Наслов докторске дисертације: Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Кольевића

Резиме: Истраживање књижевнотеоријске и критичке мисли Николе Кольевића заснива се на чињеници да не постоји цјеловита монографска студија којом би његово дјело било адекватно позиционирано на мапи српске културе и српске књижевне критике. Стога је циљ дисертације да се опише, контекстуализује, пратумачи и вреднује Кольевићев цјелокупан књижевнотеоријски и критички опус. У складу са темом и задатим циљевима, у дисертацији је примијењен научно-методолошки плурализам, који на првом мјесту подразумијева књижевноисторијски и културноисторијски приступ, а затим и књижевнотеоријски, књижевнокритички и компаративни метод. Истраживањем је потврђено да су методолошки аспекти Кольевићевог дјеловања засновани превасходно на англосаксонској Новој критици, теоријама руских семиотичара и архетипске критике. Анализа Кольевићевих студија и огледа показала је да је у њима упоставио приступ који је аргументован, поуздан и методолошки утемељен, али без строгих методолошких оквира. Предмет нашег истраживања, поред студије којом је теоријска становишта англосаксонске Нove критике Кольевић први приближио српским читаоцима, и која је утицала на заснивање његове књижевнотеоријске и критичке мисли, били су и његови проблемски текстови у којима се бавио суштинским питањима књижевности, али и природом, смислом и задацима књижевне критике. У њима је остварио и највише дomete, а дао је изузетан допринос и тумачењу српске поезије, док је са посебном пажњом и инвентивним запажањима и закључцима тумачио Шекспирове драме и Андрићеву прозу. Кольевићев књижевнотеоријски и критички приступ, испоставиће се, хуманистичког је карактера, а његово увјерење да све хуманистичке дисциплине морају бити методски хетерогене биће и полазиште и исходиште свих његових огледа.

Кључне ријечи: књижевнотеоријска мисао, књижевна критика, Нова критика, контекст, традиција, српска поезија.

Научна област: Специфичне књижевности – српска књижевност

Научно поље: Српска књижевност и српска књижевна критика 20. вијека

Класификациони ознака за дату научну област: Н 390

Тип одабране лиценце: CC BY-NC

Supervisor: Prof. Ranko Popović, PhD, full professor, Faculty of Philology, University of Banja Luka

Title of doctoral dissertation: Nikola Koljević's ideas on literary theory and literary criticism

Abstract: The research into Nikola Koljević's ideas on literary theory and literary criticism is based on the fact that there is no integral monograph to position him in adequate terms within the realm of the Serbian culture and Serbian literary criticism. For that reason, the dissertation aims at describing, contextualising, interpreting, and evaluating Koljević's oeuvre with regard to the aforementioned domains. In accordance with the title and goals set, the dissertation features pluralism in terms of methodological approach, ranging in the first place from literary history and cultural history to literary theory, literary criticism, and comparative method. The research confirms that the methodological aspects Koljević champions are primarily based on Anglo-Saxon New Criticism, on theories of Russian semioticians, and on archetypal criticism. With regard to this, the analysis of Koljević's studies shows that he established an argumentative, reliable, and methodologically grounded approach in them, lacking a rigid methodological frame. Apart from the study in which he introduced the principles of New Criticism to the Serbian readership for the first time, and which influenced his ideas on literary theory and literary criticism in general, the dissertation deals with his argumentative essays featuring essential literary issues, as well as those of the nature, sense, and tasks of literary criticism. It is the latter that Koljević excelled at, providing an extraordinary contribution to interpretations of the Serbian poetry as well, while his insights into Shakespeare's plays and Andrić's fiction teem with inventive remarks. Koljević's approach to literary theory and literary criticism is, as it turns out, of humanist nature, whereas his belief that all humanist disciplines must be heterogeneous with regard to methodology is at the core of all his studies.

Key words: Literary theory ideas, literary criticism, New Criticism, context, tradition, Serbian poetry.

Scientific area: Specific literatures – Serbian literature

Scientific field: Serbian literature and Serbian literary criticism of 20th century

Classification code: H 390

Type the selected license Creative Communities: CC BY-NC

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
2. БИО-БИБЛИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О НИКОЛИ КОЉЕВИЋУ	4
2. 1. Животопис.....	4
2. 2. Библиографија	6
2. 3. Критичка рецепција.....	10
2. 3. 1. <i>Скица за портрет савршеног критичара</i>	10
2. 3. 2. <i>Лирски портрет</i> Николе Кољевића	14
3. ЗАСНИВАЊЕ КОЉЕВИЋЕВЕ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ И КРИТИЧКЕ МИСЛИ	19
3. 1. <i>Теоријски основи Нове критике</i> . Одбрана (помоћу) поезије.....	19
3. 1. 1. Историјска одређења.....	23
3. 1. 2. Психолошка функција поезије. Критичка мисао А. А. Ричардса	24
3. 1. 3. Вилијам Емпсон и сазнајна природа пјесничког језика.....	31
3. 1. 4. Поезија као етички смисао историје. Елиотово схватање пјесничког позива	37
3. 1. 5. Значај Нове критике у књижевнокритичкој и хуманистичкој мисли	46
3. 1. 6. Однос Нове критике и савремених стилистичких усмјерења	48
3. 1. 7. Критичка библиографија уз <i>Теоријске основе Нове критике</i>	49
3. 2. Велеков и Воренов теоријски приступ	50
3. 3. Марксизам и Нова критика.....	53
3. 4. <i>Теорија критике</i> Мари Кригера	57
3. 5. Теоријска мисао Виљема Вимзета	59
3. 6. Архетипска критика Нортропа Фраја	62
4. ОБЛИКОВАЊЕ КОЉЕВИЋЕВЕ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ И КРИТИЧКЕ МИСЛИ	65
4. 1. Иконоборци и иконоубранитељи	68
4. 1. 1. Формализам, марксизам и Магбет	74
4. 1. 2. Елиот, Јејтс и традиција	83
4. 1. 3. Кољевићев компаративни приступ. Отело и Бановић Страхиња	89
4. 1. 4. Епско наслеђе и лирска позиција	97
4. 1. 5. Петровић, Ного и Бећковић. Активан однос према традицији	100

4. 1. 6. Неоромантизам Десанке Максимовић и Стевана Раичковића	107
4. 1. 7. О упоредном и споредном	113
4. 2. Контекстуално тумачење поезије	117
4. 3. <i>Песник иза песме</i>	122
4. 3. 1. Облаци и романтичарска вјера у природу.....	124
4. 3. 2. Предање и предавање поезије	125
4. 3. 3. Зоран Мишић и наш поратни модернизам.....	126
4. 3. 4. Михизово „Слово љубве“	127
5. КОЉЕВИЋЕВИ ПОГЛЕДИ НА ШЕКСПИРОВЕ ТРАГЕДИЈЕ	128
5. 1. Појам трагедије кроз историју и код Шекспира.....	130
5. 2. Доживљај љубави у Шекспировим драмама	133
5. 3. <i>Хамлет</i>	135
5. 3. 1. <i>Хамлет</i> као трагедија и његова критичка рецепција	138
5. 4. Отелова трагична узвишеност.....	140
5. 5. Магбетова трагедија без катарзе	142
5. 6. <i>Краљ Лир</i> , посљедња Шекспирова трагедија	145
5. 7. Завршни осврт на Шекспирове трагедије	148
5. 8. Шекспир, глума, позориште (и Колјевић).....	151
5. 9. Три текста о Шекспиру	163
6. АНДРИЋЕВА ПРОЗНА ЗАДУЖБИНА, ИЗ КОЉЕВИЋЕВОГ УГЛА	166
6. 1. Андрићев заокрет у прозу.....	167
6. 2. Историјско и легендарно у Андрићевој прози.....	168
6. 3. Структура Андрићевог приповиједања	170
6. 4. Андрићева одбрана приче и причања.....	171
6. 5. Андрићеве ране приче и однос према вишеградској хроници.....	173
6. 6. <i>На Дрини ћуприја</i> – Андрићево ремек-ђело.....	175
6. 6. 1. Свијет Андрићеве визије	175
6. 6. 2. Смрт, природа и власт.....	175
6. 6. 3. Искушење моћи и градитељска слобода	176
6. 6. 4. Други облици слободе.....	178
6. 6. 5. Књижевни поступци у роману <i>На Дрини ћуприја</i>	180

6. 6. 6. Критички пријем.....	185
6. 7. Андрић, Његош и Вук	188
6. 8. „Андрић као класик“	190
7. СРПСКА ПОЕЗИЈА И КОЉЕВИЋЕВА КРИТИЧКА МИСАО.....	193
7. 1. Епско пјесништво	194
7. 1. 1. „Бановић Страхиња“	194
7. 1. 2. „Стари Вујадин“	196
7. 1. 3. Одјеци Вуковог идиома у савременом српском пјесништву	197
7. 2. Петар Петровић Његош	198
7. 3. Српски романтичари	201
7. 3. 1. Бранко Радичевић	201
7. 3. 2. Ђура Јакшић.....	202
7. 3. 3. Јован Јовановић Змај	203
7. 3. 4. Лаза Костић.....	204
7. 4. Војислав Илић.....	207
7. 5. Пјесници српске модерне	208
7. 5. 1. Алекса Шантић	208
7. 5. 2. Јован Дучић.....	209
7. 5. 3. Милан Ракић	210
7. 5. 4. Сима Пандуровић	212
7. 5. 5. Владислав Петковић Дис	213
7. 6. Међуратни пјесници.....	214
7. 6. 1. Милош Црњански	214
7. 6. 2. Момчило Настасијевић	217
7. 6. 3. Раствко Петровић	218
7. 7. Пјесници друге половине двадесетог вијека	220
7. 7. 1. Десанка Максимовић	220
7. 7. 2. Бранко Миљковић	221
7. 7. 3. Матија Бећковић	222
7. 7. 4. Момир Војводић и Мирослав Максимовић	224
7. 8. Пјесништво у БиХ послије Другог свјетског рата	225

7. 8. 1. Скендер Куленовић и Бранко Ђопић.....	226
7. 8. 2. Светислав Мандић и Изет Сарајлић	228
7. 8. 3. Душко Трифуновић, Рајко Петров Ного и Илија Ладин	232
7. 8. 4. Радован В. Караџић и Марко Вешовић	234
7. 8. 5. Абдулах Сидран, Стеван Тонтић и Тодор Дутина	235
7. 8. 6. Милан Ненадић и Ђорђо Сладоје	237
7. 8. 7. Сапутници пјесника „нове естраде“	238
8. ОТАЦБИНСКЕ ТЕМЕ НИКОЛЕ КОЉЕВИЋА	241
9. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ	246
10. ЛИТЕРАТУРА	251
11. БИОГРАФИЈА АУТОРА	261

1. УВОД

Од шездесетих година двадесетог вијека, када је почeo да објављујe прве књижевнокритичке текстовe, а затим и прву књигу, *Теоријски основи Нove критике* (1967), Никола Колјевић је препознатљivo име у области књижевне теорије, историје и критике. Упркос томе, данас се о његовом имену и дјелу врло ријетко говори (неријетко и у погрешном, дневнополитичком контексту), а невелик обим предметне литературе о његовом књижевнотеоријском и критичком дјелу свједочи да оно ни изблиза није систематски истражено и protumачено. Прва и засад једина цјеловита публикација посвећена Николи Колјевићу јесте зборник *Портрет ствараоца Николе Колјевића*, објављен 2001. године у Приједору, као збирка саопштења изложених на окружлом столу одржаном претходне године. Друга важна чињеница кад је у питању позиционирање Николе Колјевића на мапи српске књижевне критике јесу *Дела Николе Колјевића* у шест томова, објављена 2012. године, у издању Академије наука и умјетности Републике Српске и Службеног гласника из Београда, којима је обухваћено свих девет његових књига објављених за живота, као и бројни теоријски и књижевнокритички текстови објављивани у периодици. *Дела* је приредио Ранко Поповић, а у облику поговора написао је до сада најцјеловитију студију о Николи Колјевићу. Ово издање Колјевићевих дјела значајан је издавачки подухват, пружа јасан преглед његове богате критичке дјелатности и представља важан корак ка освјетљавању његовог доприноса српској науци о књижевности. Тиме су створени сви предуслови за цјеловито истраживање Колјевићевих књижевнотеоријских и критичких ставова, што је и тема ове докторске дисертације. Наша намјера је да дисертација буде први корак ка трећој публикацији, односно монографији о Николи Колјевићу, која би, уз поменути зборник и *Дела*, чинила кохерентну цјелину и која би културној, књижевној, научној и читалачкој јавности пружила комплетан увид у стваралаштво овог изузетно значајног прегаоца у области српске критичке, културолошке и хуманистичке мисли.

Циљ ове докторске дисертације јесте опис, контекстуализација, тумачење и вредновање књижевнотеоријског и критичког дјела Николе Колјевића, а имајући на уму тему и циљеве истраживања, у дисертацији су примијењени различити методолошки приступи. Природа задате теме условила је да доминантан буде књижевноисторијски и

културноисторијски приступ, а служили смо се и књижевнотеоријским, књижевнокритичким и компаративним приступима, нарочито приликом описа, анализа, тумачења и вредновања. Методолошка хетерогеност је, према Колјевићевом мишљењу, неопходна у свим хуманистичким дисциплинама, она је једно од основних обиљежја његовог приступа, па је стога сасвим оправдана и у дисертацији која проблематизује његов стваралачки опус.

У дисертацији, након уводних напомена, најприје смо представили основне информације о животу Николе Колјевића, објављеним књигама и чланцима, те критичкој рецепцији његових дјела. Затим су у наредном поглављу анализирани методолошки аспекти књижевнотеоријског и критичког дјеловања Николе Колјевића, засновани превасходно на англосаксонској Новој критици. Колјевићева студија *Теоријски основи Нове критике* омогућава детаљно, темељно и систематично упознавање са достигнућима и дометима ове критичке школе, као и са свим значајним именима која су директно или посредно била укључена у њен рад, те њиховим идејама и теоријама. Колјевићев поглед на књижевност заснован је на неким од кључних постулата нових критичара, те је управо зато ова књига анализирана у поглављу које говори о заснивању књижевнотеоријске и критичке мисли Николе Колјевића.

Колјевић ће, ипак, превазићи задате методолошке оквире Нове критике, али и других приступа о којима је писао у својим текстовима, те стога наредно поглавље говори о обликовању Колјевићеве књижевнотеоријске и критичке мисли. Он, наиме, успоставља лични, крајње индивидуалан приступ, ослобођен такозване методолатрије, али аргументован, поуздан и методолошки утемељен. Инсистирао је на хетерогенизацији мишљења и инвентивним компарацијама, а смјернице за разумијевање властитог приступа пружио је у низу проблемских текстова, који су најчешће уводни текстови у његовим књигама, па ће у овом поглављу управо они и бити анализирани. Осим тога, позабавићемо се и примјеном његове књижевнотеоријске и критичке мисли у књизи *Иконоборци и иконобранитељи* (1978), јер су студије заступљене у њој углавном компаративне и посвећене су суштинским проблемима књижевног дјела, што и јесте полазиште и исходиште Колјевићевих погледа на књижевност.

Посебна пажња у дисертацији посвећена је Колјевићевим тумачењима Шекспирових драма (*Шекспир трагичар*, 1981) и Андрићеве прозе (*На Дрини ћу прија Иве Андрића*, 1982; друго, измијењено издање, под насловом *Андрићево ремек-дело*,

1995), као и његовој позицији англисте и компаратисте као тумача српског пјесништва, те су у том контексту анализирани огледи о српским пјесницима заступљени у књигама *Песник иза песме* (1984), *Класици српског песништва* (1987) и *Поезија 1945–1980: Песници лирске акције* (1991). У свим поглављима дотицали смо се његовог тумачења смисла и задатка књижевне критике, јер то и јесте једна од тема која га је непрестано заокупљала. Позабавили смо се и једном од његових „ратних“ књига (*Отаџбинске теме*, 1995), с обзиром на то да је у њој на инвентиван начин повезао књижевне и политичке теме.

Дисертацију завршавамо закључним напоменама, те списком кориштених извора и литературе. Истраживање је засновано на свим објављеним књижевнотеоријским и критичким студијама Николе Кольевића, а с обзиром на приређивачку и издавачку релевантност *Дела Николе Кольевића*, она су била основни материјал којим смо се служили. Анализирани су свакако и Кольевићеви огледи објављени искључиво у периоди и зборницима, а кориштене су и све доступне критичке студије написане о њему и његовом дјелу.

С обзиром на то да задата тема до сада ни изблиза није исцрпљена, а невелик обим предметне литературе недвосмислено је сугерисао да је неопходно наставити започета истраживања, уз смјернице дате у поменутим студијама, вјерујемо да је наше бављење књижевнотеоријским и критичким погледима Николе Кольевића оправдано, а да су резултати изложени у оквиру дисертације коректна основа за будућу монографију о човјеку који је научну и стручну јавност умногоме задужио својим животом и дјелом.

2. БИО-БИБЛИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О НИКОЛИ КОЉЕВИЋУ

2. 1. Животопис

Никола Колјевић је рођен 9. јуна 1936. године у Бањој Луци, у имућној трговачкој породици, која је 1941. године претјерана у Србију, где су боравили најприје у Београду, а затим кратко и у Пожаревцу.¹ Основно образовање Колјевић је започео у Београду, а наставио у Бањој Луци, вративши се с породицом послије ослобођења у родни град.² Ту је завршио Реалну гимназију и Музичку школу,³ а дипломирао је у Београду 1959. године на Групи за општу књижевност и теорију књижевности Филозофског факултета.⁴

Прве литерарне радове објављивао је у бањалучком гимназијском листу *Средњошколац*, а као студент учествовао је у оснивању и уређивању часописа *Видици*, заједно са Петром Џацићем и Данилом Кишом. Послије студија враћа се у Бању Луку и учествује активно у раду Клуба младих писаца, те 1960. године оснива часопис *Путеви* у којем објављује прве есеје и преводе поезије, есеја и теоријских студија са енглеског и француског језика.⁵ Велики успјех *Путева* био је један од основних разлога да Мидхат Бегић позове Колјевића у Сарајево, где ће од 1962. године живјети и радити, најприје као секретар и један од уредника часописа *Израз*. Наредних година писаће и за многе друге књижевне часописе, међу којима се издавају *Савременик*, *Књижевност*, *Дело*, *Летопис Матице српске*, *Књижевне новине*, итд. На Београдском универзитету

¹ Претходно је неко вријеме Николин отац Ђорђе, заједно са још неколико угледних грађана, био затворен у бањалучкој „Црној кући“ након што су их усташе узеле као таоце. Ослобођен је захваљујући новцу те познанствима и пријатељству са неким угледним бањалучким муслиманима.

² По повратку им је одузета кућа и радња јер су сматрани „буржујима“, а Ђорђе Колјевић је поново зlostављан и затваран, након што је покушао да обнови своју трговину. Преминуо је 1950. године, када је Никола имао четрнаест година.

³ Забиљежено је да се током школовања активно бавио радио-аматерством и гимнастиком, те свирао многе инструменте, превасходно клавир (помиње се да је био познат по џез-импровизацијама), на игранкама, у позоришту, у хотелу, па чак и у циркусу. Неријетко се музицирањем и издржавао током школовања, с обзиром на то да је још као студент имао породицу – супругу Милицу, такође студенткињу, и сина Ђорђа (касније су добили и сина Срђана, те кћерку Богдану).

⁴ „Никола Колјевић је један од бриљантних студената светске књижевности, из сазвежђа наших најбољих ученика, убрзо и колега, који су освежили, обогатили, унапредили наш књижевни, културни и научни живот“ (Недељковић 1997: 10).

⁵ О Колјевићевом ангажману у *Путевима* најдетаљније је писао Бранко Милановић, истичући да је већ у то вријеме, дакле на почетку књижевнокритичке каријере, он „испољио одмах све оно што ће га одликовати у приступу књижевности и књижевном раду касније: ширину знања, зрелост концепција, младалачки елан, тражење и препознавање битног“ (1997: 4). Његова познанства била су пресудна за окупљање сарадника из Београда који су писали за *Путеве* тих година, међу којима су били Драгиша Живковић, Драган Недељковић, Душан Пувачић, Данило Киш, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић, Јован Христић и многи други.

пријављује докторску дисертацију на тему *Теоријски основи Нове критике*, а 1963. године као стипендиста британске владе борави у Енглеској, на Универзитету у Нотингаму. У оквиру овог боравка бави се истраживањима за потребе докторске дисертације, коју ће одбранити 1964. године, а затим је на Филозофском факултету у Сарајеву, на Групи за енглески језик и књижевност, биран у звање асистента.⁶ На истом факултету покрену је оснивање Одсјека за општу књижевност, сценске умјетности и библиотекарство, на којем је радио све до 1992. године, у звању редовног професора.

У Америци је боравио два пута, као гостујући професор Асоцијације колеџа Великих језера (1970–1971. и 1987–1988). Предавања је држао на угледним америчким универзитетима у Чикагу, на Берклију, Санта Барбари и Станфорду, а теме су биле разноврсне и у складу са његовим истраживачким интересовањима, од Шекспира до југословенске књижевности, са посебним акцентом на књижевном стваралаштву Иве Андрића. О томе како су била прихваћена његова предавања свједоче и поновљени позиви. Осим предавања, за студентско позориште режирао је југословенске драме, а за америчку образовну телевизију снимио је документарну серију „Југославија земља контраста“, чиме је омогућена сарадња америчке и сарајевске телевизије, а затим и снимање серије „Сусрет Истока и Запада“ по књизи Ребеке Вест, коју је управо Кљевић и превео.

Почетком деведесетих година стицајем друштвено-историјских околности Никола Кљевић универзитетским и научним преокупацијама додаје и државничке, дипломатске и политичке. На првим вишестраначким изборима у новембру 1990. године Кљевић ће као кандидат Српске демократске странке⁷ ући у Предсједништво Босне и Херцеговине као представник српског народа. За вријеме рата био је потпредсједник Републике Српске и на тој функцији остаће до првих послијератних

⁶ „С одушевљењем се посвећује раду са студентима, окупља их да припремају представе по Шекспиру, али и модерним ауторима, дружи се са њима, а они постају ‘полазници формалне и неформалне катедре Николе Кљевића’“ (Кљевић М. 2008: 462).

⁷ Најprije је била обновљена српска културна организација „Проsvјета“, а тек потом ће бити основана Српска демократска странка 1990. године, као резултат потребе за артикулисањем и усмјеравањем политичке воље српског народа. „Схватајући српско национално питање превасходно као демократско питање, Никола је постао једним од зачетника и првака српског демократског покрета“ (Крајишник 1997: 3). Кљевић је брзо увидио да је тој странци која представља његов народ потребна помоћ интелектуалаца, што је вјероватно пресудно утицало да се укључи у њен рад и да непрестано окупља истакнуте српске интелектуалце. „У тим временима било је опасно отворено подржати националну идеју. Међутим, осим у нацију, Кљевић је веровао и у демократију и управо спој те две идеје одредиће његово деловање на политичком плану. Веровао је, наиме, да је договор три народа могућ, да ће управо успостављање нове државе на та два основна принципа бити једино право решење за Босну и Херцеговину. Управо зато, као први корак, предлаже оснивање Савета за међустраницку сарадњу и постаје његов први председник“ (Кљевић М. 2008: 464).

избора 1996. године. Скупштина Републике Српске делегирала га је као члана тима за преговоре са међународним представницима, те је као одличан познавалац англосаксонске културе и енглеског језика учествовао на конференцијама у Женеви, Лисабону, Лондону, Њујорку, Дејтону и Паризу. Обављао је и функцију предсједника Комитета за сарадњу са УНПРОФОР-ом и међународним хуманитарним организацијама. Био је потписник мировног уговора у Паризу 14. децембра 1995. године.

У току рата основао је Удружење књижевника Републике Српске и био његов први предсједник, а био је један од иницијатора обнове Дучићевих вечери у Требињу, Андрићевих дана у Вишеграду, Вишњићевих у Бијелини и Коћићевих у Бањој Луци. Универзитетску каријеру наставио је послије рата на Филозофском факултету у Српском Сарајеву.

Послије покушаја самоубиства на Палама 16. јануара 1997. године,⁸ Никола Кольевић је преминуо 25. јануара 1997. на Војно-медицинској академији у Београду. Сахрањен је у породичној гробници у Бањој Луци.⁹

2. 2. Библиографија

Никола Кольевић је аутор девет књига објављених за живота, а након његове смрти, 2008. године, штампани су и његови ратни дневници у два тома, под насловом *Стварање Републике Српске. Дневник 1993–1995*. Поред тога, аутор је неколико стотина критичких текстова објављених у различитим часописима, новинама, књигама и зборницима. Аутор је и једне драме те неколико путописних забиљежака.

⁸ Без намјере да улазимо у све могуће разлоге оваквог чина, искористићемо прилику да подсјетимо на још један детаљ из Кольевићеве биографије, макар у овој фусноти (премда се ради о особи која је у његовом животу заузимала једно од најважнијих мјеста). Наиме, Кольевићев први син Ђорђе у својој седамнастој години трагично је настрадао на скијању у Алпима, у Аустрији. Управо на годишњицу његове смрти Кольевић пуца себи у главу. „Он више није могао, као многи од нас, да запали свећу на његовом гробу, јер је то сарајевско гробље припало нашим непријатељима. У свом тестаменту Професор тражи да буде сахрањен заједно са својим сином. У том захтеву крије се последњи шекспировски заплет ове драме – на први поглед тражење немогућег. Али после дугих преговора са муслиманима који држе као таоце и наше мртве покрај живих, Професоровог сина ископавају и заједно са крстом селе у породичну гробницу у Бању Луку. Својом смрћу, он тим последњим трагичним гестом, равним подвизима Шекспировских јунака, избавља свог сина из већ митски изгубљене уклете земље, поклањајући му слободу после смрти. Пуцањ који је прошавши кроз Професорову главу разорио праву малу Александријску библиотеку, избавио је из посмртног ропства земне остатке његовог сина. Крај достојан сваке античке трагедије“ (Капор 2012: 399–400).

⁹ Животопис Николе Кольевића највећим дијелом састављен је на основу података које је његова супруга Милица навела у текстовима „Биографија“ (Никола Кольевић, *Стварање Републике Српске. Дневник 1993–1995*, стр. 461–465) и „Биљешка о Николи Кольевићу“ (Дела Николе Кольевића, Том VI, str. 393–396).

Прва књига, *Теоријски основи Нове критике* (Београд, 1967), настала је на основу Кольевићеве докторске дисертације и управо она је умногоме обликовала његов даљи рад, а кориштена је као универзитетски уџбеник теорије књижевности на многим факултетима (не само у Београду и Сарајеву него и у Загребу и Љубљани).¹⁰ Сљедећа књига је *Иконоборци и иконобранитељи* (Београд, 1978), у којој је Кольевић успоставио бескомпромисан однос према традицији и култури и по којој је постао препознатљив читалачкој и критичкој јавности. У студијама из ове књиге успостављен је темељ његове књижевнотеоријске и критичке мисли. Наредна књига, *Шекспир трагичар* (Сарајево, 1981), како и њен наслов јасно сугерише, била је посвећена овом великому аутору који је био Кольевићева велика животна преокупација и инспирација. Премда по основној вокацији англиста, Кольевић је често писао о српској књижевности, али је само једном аутору посветио цијелу књигу. *На Дрини ћуприја Иве Андрића* (Београд, 1982) објављена је у едицији *Портрет књижевног дела*, а Кольевић јој се неколико година касније вратио и, са извјесним допунама, поново је штампао под насловом *Андрићево ремек-дело* (Бања Лука, 1995). Услиједила су три изузетно значајна наслова у његовом опусу: *Песник иза песме* (Сарајево, 1984), *Класици српског песништва* (Београд, 1987) и *Поезија 1945–1980. Песници лирске акције* (Сарајево, 1991). У прве двије је, на темељима Нове критике, развио контекстуално тумачење поезије, а трећа је посвећена савременим пјесницима у Босни и Херцеговини и у њој су примијењена сва она мјерила вриједности успостављена у претходно објављеним књигама.

Отаџбинске теме (Београд, 1995) и *Од Платона до Дејтона* (Бања Лука, 1996) посљедње су књиге објављене за живота Николе Кольевића и свакако представљају једну засебну цјелину. То су, заправо, његове ратне књиге и у њима се, нарочито у другој, у извјесној мјери удаљио од књижевне тематике. Ове двије књиге су својеврсни „политички тестамент продубљених спознаја и искрених жеља за добробит заједнице којој је припадао“ (Милановић 1997: 6), а Љубомир Зуковић је за *Отаџбинске теме* додао да је ова књига, много више него остале његове књиге, оно што је Михиз назвао аутобиографијом о другима (2013: 75).¹¹

Једанаест година након Кольевићеве смрти објављена је његова посљедња књига, *Стварање Републике Српске, Дневник 1993–1995*, у два тома (2008). Писао ју је

¹⁰ У најдиректнијој вези са овом књигом је и Кольевићев преводилачки рад, нарочито превод Ричардсовых *Начела књижевне критике* (1964) који је урадио заједно са Душаном Пувачићем.

¹¹ Чини нам се да је прецизнији био Ђорђо Сладоје када је поменуту Михизову фразу из наслова његове вјероватно најпознатије књиге искористио како би нагласио да „све што је Никола Кольевић написао о поезији јесте аутобиографија о другима“ (2001: 59).

предано, у ратним данима, поред свакодневних обавеза и послова, са очигледном намјером да остави истинит и аутентичан глас и траг о историјским дешавањима на почетку посљедње деценије двадесетог вијека. За ову књигу Милорад Екмечић је записао да је нешто више од сјећања и свједочења, јер обухвата елементе историје стварања Републике Српске, хронике збивања, историје српске књижевности на самом kraју XX вијека, па чак и елементе књижевноумјетничког дјела,¹² а Алекса Буха додао да је квалитет ових Кольевићевих записа у томе што су засновани теоретски: „политичко-теоретски и филозофско-историјски“ (2009: 1318).

У издању Академије наука и умјетности Републике Српске и Службеног гласника из Београда 2012. године објављена су *Дела Николе Кольевића* у шест томова, којима је обухваћено свих девет његових књига објављених за живота, као и бројни теоријски и књижевнокритички текстови објављивани у периодици. Ратни дневници су због обима, жанра и тематике изостављени. Ово издање, које је приредио Ранко Поповић, а које представља својеврстан издавачки подухват, пружа јасан преглед богате критичке дјелатности Николе Кольевића и представља први велики корак ка освјетљавању његовог доприноса српској науци о књижевности. О томе је зналачки писао Душко Певуља у оквиру тематског блока који је у часопису *Крајина* (број 43–44, јесен–зима 2012) посвећен управо Николи Кольевићу и *Делима*: „Рађена према добро осмишљеној приређивачкој концепцији, са смисленим дистинктирањима унутар обимног и разуђеног опуса, са упутним а непретенциозним приређивачким биљешкама, са добром ликовном и графичком опремом, квалитетно одштампана, *Дела Николе Кольевића* представљају прворазредни културни и научни догађај за цијели српски духовни простор“ (2012: 95). У оквиру поглавља о библиографији Николе Кольевића с посебном пажњом помињемо ова *Дела*, јер су се, захваљујући њима, све Кольевићеве књиге нашле на једном мјесту и тиме постале доступне широј читалачкој публици, нарочито студентима и младим истраживачима. Осим тога, на овај начин се и те како показало да различите Кольевићеве књиге и текстови из часописа, односно разноврсност тема којима се бавио, ипак чине једну духовну цјелину, како је то запазио и Давор Миличевић, који ће објављивање *Дела* видјети не само као „враћање дуга једном великому човјеку, у времену продужене националне агоније и кризе националног

¹² „У уметничко остварење ово дело не сврстава изузетна писменост, чистоћа језика, лични стил грађен на читању дела велике светске књижевности, него на првом месту невидљиви дух који је присутан у бележењу од почетка до краја, да је добре намере и вештину једног хуманистичког појединца стално млео бездушни, нехумани строј који осваја свет и мрви све под собом“ (Екмечић 2009: 1311).

идентитета“, него и као високу обавезу „коју имамо према себи самима“ (2012: 105). Уз то, он ће приређивачки посао Ранка Поповића прецизно дефинисати као *студиозан* и *дискретан*, а то се огледа прије свега у распоређивању Колјевићевих књига и текстова у ових шест томова. Наиме, поједини томови у оквиру *Дела* обухватили су по двије Колјевићеве књиге, или су књиге допуњене тематски сродним текстовима из периодике. Многи од њих раније су били доступни само у часописима, односно нису били уврштени у неку од Колјевићевих књига објављених за његовог живота.¹³

Што се тиче прилога Николе Колјевића објављиваних у периодици, књигама и зборницима, они су, како смо већ поменули, тематски врло разноврсни. Бавио се српском и свјетском, нарочито енглеском књижевношћу, те је стога писао о многим књижевницима, било да се ради о класицима или мање познатим и неафирмисаним ствараоцима. Многи Колјевићеви текстови су пак проблемског карактера, општије тематике или фокусирани на неко књижевнотеоријско питање. Неки од њих су постали интегрални дијелови објављених књига, док су други тек са *Делима* изашли из оквира часописа у којима су објављени, а неки су пак још увијек доступни само у периодици. Часописи у којима су заступљени текстови Николе Колјевића су бројни: *Коријен*, *Путеви*, *Израз*, *Живот*, *Одјек*, *Преглед*, *Књижевност*, *Књижевне новине*, *Књижевна реч*, *Летопис Матице српске*, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, *Савременик*, *Радио-Сарајево Трећи програм*, *Књижевна Крајина*, *Сцена*, *Позориште*, *Прилози настави српскохрватског језика и књижевности*.¹⁴ На овај посљедњи наведени часопис надовезује се и податак да су неки Колјевићеви текстови штампани као предговор лектирама за ученике основних и средњих школа, попут Шекспирових драма и романа *Велики талас* Перл Бак. Текстови су му заступљени у бројним зборницима (нпр. *Књижевна критика и марксизам*, Београд, 1971; *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд, 1981; *Модерна тумачења књижевности*, Сарајево, 1981; *Текст у контексту*, Београд, 1989), годишњацима (Института за језик и књижевност у Сарајеву) и књигама, нарочито теоријског усмјерења. На примјер, *Теорију књижевности* Ренеа Велека и Остина Ворена (Београд, 1965) отвара Колјевићев предговор „Јејтс према Елиоту. Делимично упоређење“, док је у другом издању (Београд, 1974) објављен такође његов предговор под насловом „Мишљење о књижевности као теорија“. Колјевић је и аутор предговора

¹³ С обзиром на то да ћемо се у раду свакако бавити свим књигама Николе Колјевића, детаљније увиде у појединачна приређивачка решења оставићемо за наредна поглавља.

¹⁴ Објављивао је и у новинама, попут *Политике*, *Борбе*, *Ослобођења*, *Гласа Српске*, *НИН-а*.

„Кригерова синтеза естетичке традиције“ у Кригеровој књизи *Теорија критике* (Београд, 1982). Заступљен је и у бројним пјесничким књигама Радована Карадића, Светислава Мандића, Милана Ненадића, Матије Бећковића, Добрице Ерића и Владимира Настића, као аутор предвора или поговора. Једина драма Николе Кольевића, *Вечера пред пут*, објављена је 1974. године у часопису *Сцена*. У *Књижевним новинама* осамдесетих година објавио је неколико путописних записа о Великој Британији (док су неки други сачувани само у рукопису).¹⁵

Кад је у питању преводилачки рад, Никола Кольевић је самостално превео са енглеског језика, приредио и написао предговор књизи Ребеке Вест *Црно јагње и сиви соко. Путовање кроз Југославију* (коју је у више издања објавио Београдски издавачко-графички завод, а прво преведено издање је из 1989. године). Заједно са Душаном Пувачићем превео је *Начела књижевне критике* И. А. Ричардса (Сарајево, 1964). Са супругом Милицом превео је књигу *Позив у Мемфис* Питера Телора (Сарајево, 1989). Светозар Кольевић је редиговао, приредио и објавио књигу Моргана Едварда Фостера *Аспекти романа* коју је превео Никола Кольевић (Нови Сад, 2002). Осим тога, бројни су краћи прилози које је са енглеског језика превео Никола Кольевић, попут текстова А. К. Бредлија, Клиента Брукса, Роберта Вајтмана, Вирџиније Вулф, Лоренса Дарела, Доналда Дејвија, Сергеја Михајловича Ејзенштајна, Томаса Стернса Елиота, Вилијама Емпсона, Вилијама Батлера Јејтса, Ирине Кирк, Павла Леихаусена, Дејвида Херберта Лоренса, Д. В. Робертсона, Алана Едвина Родвеја, Р. М. Салтера, Алена Тејта, Г. Р. Хибара, а превео је и један текст Албера Камија са француског језика. Махом се ради о текстовима књижевнотеоријског и књижевнокритичког усмјерења, чији је избор сам по себи изузетно драгоцен, и они, заједно са Кольевићевим ауторским текстовима, свједоче о његовим основним преокупацијама и интересовањима.

2. 3. Критичка рецепција

2. 3. 1. Скица за портрет савршеног критичара

Предраг Палавестра је аутор засад најпотпунијег прегледа српске књижевне критике (*Историја српске књижевне критике*, Том I и II, Матица српска, Нови Сад, 2008), у којем су основне информације о Николи Кольевићу прилично оскудне (свега

¹⁵ У дисертацији, с обзором на њену тематику, нећемо обраћати посебну пажњу на путописе, али ћемо овдје макар нагласити да се ради о текстовима који садрже изузетно занимљива и драгоценја запажања о енглеском менталитету, енглеским кафанама, библиотекама, музејима и, превасходно, позориштима и позоришној уметности.

неколико редака). Након само незнатно обимнијег осврта на критички рад Светозара Кольевића, навешће да се „компаративним темама занимао и његов брат „Никола Кольевић (1936–1997), англиста и шекспиролог“ (Палавестра 2008 II: 686). Нагласиће свакако и његов допринос разумијевању теоријских основа Нове критике, те додати да су га, као критичара српске књижевности, занимали „лирски облици, епско наслеђе и однос према традицији, при чему је своја естетска мерила некада спуштао и подешавао према делима покрајинских и локалних песника“ (Исто), уз додатну напомену о његовом политичком и ратном ангажману, те трагичном окончању живота. Премда је Палавестрин напор да српској књижевности и култури пружи допринос својим драгоцјеним прегледом српске књижевне критике неупитан и за сваку похвалу, поједини критичари, попут Николе Кольевића, овдје су неправедно маргинализовани, па чак и поменути са извјесном негативном конотацијом, као што можемо да примијетимо у наведеној реченици. Проблем је у томе што неупућен читалац, уколико би се у свом упознавању са развојем српске критичке мисли водио овом књигом, не би стекао ни приближно коректан увид у књижевнотеоријску и критичку мисао Николе Кольевића. Чак и у библиографској биљешци о Николи Кольевићу, наводећи критичку литературу о њему, Палавестра бира два одлична текста Новице Петковића и Јована Делића, али из шездесетих година прошлог вијека, занемарујући потпуно све оно што је о Кольевићу написано наредних година и деценија, а нарочито почетком двадесет првог вијека.

Истина је свакако да је у Кольевићевој библиографији¹⁶ сасвим очигледан несразмјер између његовог опуса и критичких текстова о његовом дјелу. Библиографија обухвата укупно 360 јединица, од чега Кольевићеве књиге, те радови у серијским публикацијама и књигама подразумијевају 268 јединица (уз напомену да то није коначан број, јер су многа издања периодичних публикација, нарочито ратних, селективно сачувана). Џелина која обухвата интервјуе има 18 јединица, а у библиографији је заступљено и 28 Кольевићевих превода. Све заједно то чини 314 јединица, а с друге стране џелина о рецепцији дјела Николе Кольевића садржи свега 45 јединица. Уколико имамо на уму да се ради о само једној обимнијој публикацији, односно о зборнику радова *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (који је, у издању Републичке установе за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, уредио

¹⁶ Библиографију Николе Кольевића израдила је Данка Делић у оквиру пројекта објављивања *Дела Николе Кольевића* и она се налази у шестом тому, а затим је штампана и као засебан сепарат.

Ранко Поповић 2001. године), да су многи од прилога у периодици заправо осврти на Колјевићеве политичке погледе, или се ради о кратким приказима његових књига, а ова цјелина обухвата и неколико критичких осврта на позоришну представу постављену према Колјевићевој драми *Вечера пред пут*, јасно је да предметна литература о задатој теми није нарочито обимна, те да предложени проблем није довољно и систематично истражен.

О Николи Колјевићу је до сада најсвеобухватније и најупућеније писао Ранко Поповић, а он је и уредник зборника *Портрет ствараоца Николе Колјевића*, те приређивач *Дела Николе Колјевића*. Као један од најбољих познавалаца Колјевићевог стваралачког опуса, он је аутор студије „Морални императив Колјевићеве критике“, која је у коначној верзији објављена у шестом тому *Дела*, на тридесетак страна (претходно је текст, у краћој верзији, објављен у Поповићевој књизи *Чин препознавања* из 2009. године). Поводом Поповићевог приређивачког ангажмана, али и наведене студије, Давор Миличевић ће закључити „да Поповић познаје и најтање линије Колјевићевог рукописа, да се близост са овим аутором не заснива само на познавању његовог дјела него и на томе што са њим дијели исте духовне вриједности“ (2012: 103). Душко Певуља пак каже поводом Поповићеве студије да се у њој „освјетљавају теоријске и методолошке претпоставке Колјевићевог разумијевања литературе и његове књижевнокритичарске дјелатности. Поповић, затим, на репрезентативним примјерима, који представљају саме врхове Колјевићевих интерпретативних домашаја, анализира видове праксеолошке реализације тих теоријских приступа. То се, у тексту о коме је ријеч, показало као најбољи пут за сјенчење стваралачког лика Николе Колјевића“ (2012: 94). Поповић сматра да је у идејама Нове критике Никола Колјевић „нашао органско утемељење методолошког поступка, јер је и сам дубоко вјеровао у органску везу умјетности и егзистенције, а смисао критичког посла видио управо у што потпунијем освјетљавању те везе“ (2012: 363–364). Извјесне недостатке оваквог приступа Колјевић превазилази тако што користи искуства совјетских семиотичара и архетипске критике Нортропа Фраја, а позива се и на Јаусову теорију рецепције. Његови текстови „варирају у распону од методолошко-философског огледа до оних есеја који се читају као приче, мада сви имају солидну теоријску основу“ (377), али је, заправо, „компаративни приступ основ [...] његовог сагледавања књижевних феномена“ (381). Поповић ће нагласити да у основи Колјевићевог приступа почива увјерење у етички смисао књижевне умјетности и њеног тумачења. Управо оваквим и сличним

ставовима Поповић је поуздано нагласио угаоне тачке Кольевићеве књижевнотеоријске и критичке мисли, те тиме понудио смјернице за студиознија и опширнија истраживања.

Поред Поповићевог изузетног доприноса досадашњем проучавању Кольевићевог дјела, неопходно је скренути пажњу и на Давора Миличевића и његову студију „Између иконоборца и иконобранитеља – скица за портрет савршеног критичара“¹⁷, која је најприје објављена у зборнику радова *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), а затим и у његовој књизи *У огледалу српском* из 2012. године, премда ће о Кольевићу писати у више наврата, па тако и поводом објављивања *Дела*. У дослуху са Поповићем, он ће се свакако посебно осврнути на Кольевићев приступ књижевном дјелу и традицији, те закључити: „Кольевићево увјерење да је језик критике само у степену а не у врсти различит од пјесничког, успјело је да на страницама његових књига врати критику поезији, да нас, док боравимо на тим страницама, и даље држи у сфери дјеловања поетске гравитације. И наравно, да нам свијет књижевног дјела прикаже као најартикулисанији израз људских вриједности, као дио најбогатије духовне ризнице а не тек бескрајни лавиринт језичке тамнице“ (2001: 35).

Раније поменути зборник радова *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (Српско Сарајево – Бања Лука, 2001) настао је након што је истоимени скуп 2000. године одржан у Приједору као завршни округли сто Фестивала позоришта Републике Српске *Кочићева српска сцена* (Приједор, 2000). Зборник је окупио књижевне историчаре, критичаре и теоретичаре који су познавали Николу Кольевића, били његови сарадници, студенти, пријатељи, истомишљеници.¹⁸ То је свакако један од разлога због којег су текстови у овом зборнику готово искључиво ослоњени „на тежину личног ауторског осјећања мјере и важности теме“ (Поповић 2001: 5). Изостанак научног апарата и лични тон у многим текстовима услоњен је и самим начином на који је Кольевић писао своје књижевнотеоријске и књижевнокритичке текстове, односно оним што из његовог дјела зрачи, „а могло би се означити као трептај сталног стваралачког немира и духовног изазова. Као непристање на обруч метода, као бијег из терминолошки ушанчене критике у живу језичку авантуру и колоплет смјелих асоцијација, у игру“ (Поповић 2001: 6). Бавећи се различитим областима Кольевићевог дјела, у зборнику су о њему као

¹⁷ Дио наслова ове Миличевићеве студије послужио је као инспирација за наслов овог поглавља.

¹⁸ Многи међу њима били су *полазници формалне и неформалне катедре Николе Кольевића*, како је те бројне разговоре с Кольевићем описао Ранко Поповић у уводном слову на окружном столу, а исту ту формулатују затим у свом тексту више пута поновио и Дavor Miličević.

критичару и теоретичару писали Давор Миличевић, Јован Делић, Слободан Ракитић, Ђорђо Сладоје, Лука Шекара, Војислав Максимовић, Бранко Милановић, Радмила Настић, Синиша Јелеушић, Радомир Путник, Радован Вучковић и Мирослав Тохоль. Јован Христић, Предраг Лазаревић и Бранко Брђанин аутори су прилога у којима је било ријечи о Колјевићевом односу према позоришту, те о његовој јединој драми *Вечера пред пут*. О Колјевићевом животу, наглашено лирски и интимно интонирано, у зборнику су писали Срђан Колјевић, Душан Пувачић, Драган Недељковић, Неђо Шиповац и Љубомир Зуковић. Поред већ поменутих аутора, у периодици су о Колјевићевој књижевнотеоријској и критичкој дјелатности писали још и, између осталих, Славко Гордић, Милорад Екмечић, Никола Ковач, Јосип Лешић, Предраг Протић, Радојица Таутовић, Николај Тимченко и Милан Радуловић. Имена су бројна, али су текстови, изузев ријетких изузетака, махом невеликог обима. Значајно је додати и то да су о Николи Колјевићу, односно о његовим књигама и о његовим књижевнотеоријским и критичким ставовима, углавном писани позитивно интонирани критички текстови (један од ријетких који је негативно интониран јесте онај који је Светлана Слапшак у часопису *Време* написала поводом књиге *Отаџбинске теме*). Све то нам потврђује почетну мисао да је позиција Николе Колјевића у Палавестриној *Историји српске књижевне критике* неправедно маргинализована.

На већину поменутих текстова, нарочито оних који се проблемски и научно баве његовим теоријским и књижевнокритичким радом, освртаћемо се, по потреби, у наредним поглављима, али с обзиром на то да су нам драгоценјени и они у којима откривамо Колјевићев лик који стоји иза свега онога што је за живота написао (баш као што је и он сам трагао за *песником иза песме*), а таквих фрагмената има и у овим првим текстовима, овдје је прилика да саставимо и једну врсту *лирског портрета* Николе Колјевића (који је, заправо, неодвојив од његовог стваралачког и критичког портрета).

2. 3. 2. Лирски портрет Николе Колјевића

О Николи Колјевићу писали су многи његови сарадници, пријатељи, некадашњи студенти, пјесници, а неријетко је такве текстове прожимао интимни и емотиван тон. У тим текстовима, осим осврта на оно што представља стручни и научни поглед на Колјевићева књижевнотеоријска и критичка полазишта и исходишта, откривамо и лик човјека који стоји иза свега онога што је за живота написао. То само по себи доста

говори о Кольевићу, што ћемо покушати да илуструјемо неколиким изабраним примјерима.

Ђорђо Сладоје, увјерен да је Кольевићев допринос тумачењу, разумијевању, па и развоју српског пјесништва изузетно значајан, нагласио је и сљедеће:

„На добитку је свако од нас о коме је Никола Кольевић писао, јер су наши стихови постали бољи, љепши и богатији за онолико колико је он у њих пресуо духовног блага. А чинио је то нештедимице. [...] Есеј о мојој поезији, писан Николином руком, чувам као драгу успомену и као потврду да састављање стихова можда и није тако узалудно како ми се, у часовима клонућа, све чешће чини“ (2001: 59–60).

Многи пјесници су са Кольевићем пријатељевали и у драгој успомени сачували разговоре које су водили и који су неријетко били иницијална каписла за неке нове збирке пјесама. У једном таквом сјећању Мирослава Максимовића искрсава Никола Кольевић, пријатељ и критичар:

„Дијалог са Николом је ‘кривац’ за неке моје списе. Сећам се да ми је његова сумња у мој песнички пут, у једној прилици, била повод да отпочнем писање писма у којем сам (и њему и себи) разјашњавао нека питања. После 15–16 страница, прекинуо сам писмо, јер ме је та концентрација одвела у писање песама од којих је сачињена моја прва књига сонета. Николино оспоравање се показало инспиративнијим од других хваљења“ (1997: 4).

Душан Пувачић се у зборнику посвећеном Николи Кольевићу, у тексту индикативног наслова „Први кораци“, присјетио година студирања у Београду које су дијелили као исписници, односно бањалучки гимназијалци. Посебну пажњу посветио је чињеници да су још као студенти добили прилику да посјете Васка Попу, интервју који су том приликом направили објавили су у бањалучком *Средњошколцу*, а потом је он прештампан и у поменутом зборнику, „као неизбрисиво сећање на два човека која сам волео и поштовао“ (Пувачић 2001: 170).¹⁹

Драган Недељковић је, као професор који је и те како имао слуха, те академску и моралну одговорност, штедро истицао оне своје студенте који су се издвајали ерудицијом и знањем. Емотивно је писао и о Николи Кольевићу, као једном од тих

¹⁹ У овом лирски интонираном потпоглављу бићемо слободни да додамо и једну интимну фусноту, која говори о необичном познанству аутора ове дисертације и Мазалте Пувачић, Душанове супруге (коју сви блиски познају као Тилду). Познанству је посредовала Светлана Велмар-Јанковић, а поводом објављивања извјесних текстова Душана Пувачића у часопису *Крајина*. Имејл-преписка, отпочета 2013. године, резултирала је и једним вишечасовним београдским сусретом октобра 2017. године, у оквиру којег је Тilda евоцирала многе успомене на дружења Николе Кольевића и Душана Пувачића, којима су се још од студентских дана, па затим трајно, доживотно, придружиле и њихове (будуће) животне сапутнице, Милица и Тилда.

студената који се нарочито издвајао.²⁰ Његов текст о Кольевићу пројект је сјећањима не само на његове студентске успјехе него и на године које су услиједиле и у којима су постали пријатељи, а Николу су, како каже, „многи волели и уважавали. Био је веран пријатељ“ (Недељковић 1997: 182).

Обиман текст о Николи Кольевићу (у свјетлу Андрићевог трагизма) написао је Неђо Шиповац, а за ову прилику (трагајући за лирским портретом Николе Кольевића) издвајамо сљедећу реченицу:

„Господствени Бањолучанин, а сарајевско политичко дијете, мезимче просвјећених и пасторче планина у којима се жир алхемично претвара у храст, морао је, с много памети и интуиције, или полудјети као Петар Коџић, или завршити као Бранко Ђорђић“ (2001: 224).

Шиповац није био једини који је Кольевића упоредио са Коџићем. То је учинила и Зорица Турјачанин, у бесједи изговореној поводом награде „Петар Коџић“ која је Кольевићу уручена 2. августа 1996. године у манастиру Гомјеница. У бесједи је навела да међу њима постоји снажна подударност у погледу стваралачке опредијељености и моралне верикале, те да су обојица најзрелији дио себе поклонили народу, „бавећи се у погубним временима оним стварима које захтијевају блистав интелект, широку културу, искуство и тактичност, стрпљење и одлучност“ (Турјачанин 1998: 75). И један и други умјели су, сматра Турјачанинова, органски повезати политику и културу, као двије области које су условљене једна другом, а не међусобно супротстављене. Обојица су, такође, имали изражен осјећај саборности, што, кад је Кольевић у питању, „даје његовом европском интелекту црту словенске, православне благости и хуманитета, потврђујући осјећање националне припадности“ (Исто: 77).

Највећи број оваквих текстова написан је поводом преране и трагичне смрти Николе Кольевића, а дирљивим стиховима се јануара 1997. године од трагично преминулог Николе Кольевића опростио и пјесник Ђуро Дамјановић,²¹ док се Миленко

²⁰ Драган Недељковић је био Кольевићев професор током студија, али и члан комисије за одбрану његове докторске дисертације.

²¹ „Пала звезда на небо“ (*Николи Кольевићу*): „Сам лично је на време, / отаџбину је претворио у песму // Видео сам га да је и пио / пиће и речи; / знао сам да је био / и да ће бити и кад не буде // Били смо заједно ми и Он / у манастиру Гомионици, / тада је био сличан птици, / јер је тад примио „Коџићеву награду“ // Трипут ми у животу пољубио, / тај наш Никола Кольевић, / тај бескрај почетка и краја // Онда је и сам себе пољубио / уснама у лице смрти // Јер тежи је пут до смрти / неголи пут до живота // Ми смо плакали тугом неба и речи / на Његовој сахрани, / само Он није плакао, / Он се мртав смејао“ (Дамјановић 1997: 1).

Стојићић присјетио дугих разговора које је са Колјевићем водио у више наврата, како у радијском студију, тако и мимо њега:

„Његова соба (кабинет) је увијек била отворених врата. Његов телефон никада није био ‘заштићеног бројчаника’. [...] Тражио је да се разговор ‘грана’, да се знање распјева. Били су то, заиста, празници разговарања.“ (1997: 7).

Још један лирски интониран и дирљив текст написао је Рајко Петров Ного поводом издавања *Дела Николе Колјевића*, евоцирајући успомене на сарајевска дружења у којима су, између осталих, учествовала браћа Колјевић, Ного и Новица Петковић:

„Међу најмилијима је Никола Колјевић. Човек снажног ума и девојачке душе. Одан породици и пријатељима. Страсно везан за поезију и мисао о њој. За Шекспира, нарочито. Човек који је видео света, знао му предности и наличја. Из света се сваки пут враћао са још већом чежњом за припадањем, јер је традицију схватао и као сродство са људима који живе на једном месту и у сличним облицима живота. [...] Ево и сад га гледам, онако дежмекастог, широко осмехнутог, са великим наочарима које увежбано са носа подиже, како, док шетамо, застајкује да би нешто поентирао – пратиш ли моју мисао – како савија као жуто злато херцеговачки дуван, како сипа у чашице увек ванредну ракију, како празничним покретима са близким дели хлеб насушни, како заједничари; у стану, у викендици на Малиновици изнад Олова, у своме кабинету“ (Ного 2012: 97–99).

Треба свакако нагласити и колико је драгоценјена за Светозара Колјевића била сарадња с братом: „Мислим да је био велики благослов судбине што смо мој брат и ја данима, годинама и деценијама размењивали мисли, подстицаје и рукописе, и кретали се сличним и близким стазама у животу и раду“ (2012: 107).

Један од најљепших текстова овог типа, те ћемо њиме и завршити ово поглавље, јесте онај из пера Моме Капора, под насловом „Професор“, написан поводом Колјевићeve смрти.²² У њему Капор евоцира успомене на Колјевићев лик и дјело, па тако и на његову особену појаву у ратним годинама:

„Међу кршним ратницима у миришу паљевине што воња на сумпор и влажну гареж, наш Професор је потсећао на скромног научника у сред неког великог експеримента; сконцентрисан, благ и љубазан (свима је углавном говорио ви), одевен у зеленкасту тренчкот и сивкасто одело са малим шеширом на глави кога је

²² Текст је прочитан на комеморацији одржаној у Удружењу књижевника Србије, затим је 30. јануара 1997. године објављен у *Ослобођењу*, одломак је потом штампан у *Књижевној Крајини* за март–април 1997. године (овај број је добрим дијелом био посвећен животу и стваралаштву Николе Колјевића), а у интегралном облику нашао се и у шестом тому *Дела Николе Колјевића*.

учтиво скидао када се упознавао или поздрављао. [...] Када нас је напустио, просуо сам као што то православни обичаји налажу, једну кап ракије за покој његове душе, не напуштајући наду да ћу га поново срести на неком од наших друмова са свеском Елиотових стихова у цепу капута“ (2012: 397).

Капор, као ни многи други који су својевремено у својим текстовима исписивали *лирски портрет* Николе Кольевића, није више међу живима. Остаје нам нада да су се заиста срели на неком од свијетлих друмова.

3. ЗАСНИВАЊЕ КОЉЕВИЋЕВЕ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ И КРИТИЧКЕ МИСЛИ

3. 1. *Теоријски основи Нове критике*. Одбрана (помоћу) поезије

Након завршених студија опште књижевности и теорије књижевности на Филозофском факултету у Београду, Никола Колјевић одлази најприје у Бању Луку, а затим у Сарајево, не престајући да се бави књижевношћу (како смо раније већ навели, у Бањој Луци оснива часопис *Путеви*, у Сарајеву ради као један од уредника *Израза*, пише есеје, преводи поезију али и значајна есесистичка и теоријска дјела са енглеског и француског језика). Истовремено промишиља о наставку студија, те 1962. године на Београдском универзитету пријављује тему докторске дисертације *Теоријски основи Нове критике*. Ова тема је за српску науку о књижевности у том тренутку била готово сасвим неистражена, а Колјевић наредну годину проводи у Енглеској, на Универзитету у Нотингаму, како би темељно истражио све што је било потребно за писање дисертације.²³ Одбранио ју је на Универзитету у Београду 1964. године, пред комисијом коју су чинили проф. др Војислав Ђурић, др Душан Пухало и др Драган Недељковић, и одмах потом почела је његова дугогодишња универзитетска каријера на Филозофском факултету у Сарајеву. Прва књига коју је Колјевић објавио, *Теоријски основи Нове критике* (1967),²⁴ одредила је његов даљи рад и уистину представља темељ његове књижевнокритичке и теоријске мисли, а произашла је из његове докторске дисертације, односно већим дијелом се темељи на њој, како је сам аутор и навео у предговору. У предговору је такође изразио захвалност члановима комисије пред којом је бранио дисертацију, јер су му њихове критичке примједбе помогле да уобличи коначну верзију књиге, а посебну захвалност упутио је Јовану Христићу и његовом „интересовању за Нову критику, низу оригиналних идеја и спремности на разговор“ (Колјевић 2012, I: 13).²⁵ Јован Христић ће 1973. године објавити студију *Нова критика* (Просвета,

²³ Боравак у Енглеској омогућио му је Британски савет у Београду, а у Нотингему му је, у раду на изворима, од посебне помоћи био др Ален Родвеј (Колјевић 2012, I: 13).

²⁴ Колјевићева књига објављена је као друга књига едиције *Студије и расправе* Института за теорију књижевности и уметности у Београду, у издању Просвете. Прва књига у тој едицији била је *Књижевни погледи Антонија Грамшија* Никшић Стипчевића, објављена исте године, такође произашла из докторске дисертације аутора.

²⁵ Сви цитати из *Дела Николе Колјевића* у даљем тексту биће означени само римским бројем, којим се назначава из којег тома је преузети цитат, и бројем странице.

Београд) и тиме, уз Колјевића, бити један од ријетких научника који се тих година темељно бавио овом темом.

Захваљујући Колјевићевој књизи *Теоријски основи Нове критике* домаћа књижевна и научна публика први пут је имала прилику да се детаљно упозна са историјатом настанка ове критичке школе, њеним достигнућима и дometима, као и са свим значајним именима која су директно или посредно била укључена у рад овог књижевног покрета, те њиховим идејама, теоријама, постулатима. Такође, за разумијевање и тумачење књижевнотеоријске и критичке мисли Николе Колјевића неопходно је подробно упознавање са овом књигом, јер је његов поглед на књижевност умногоме заснован на њиховим идејама, нарочито у погледу вјере у органску везу умјетности и егзистенције. Управо због тога ће посао критичара видјети у контексту откривања и освјетљавања те везе, а полазишне основе таквих идеја пронашао је код Ричардса. Ипак, Колјевић неће пропустити да у више наврата наведе недостатке њихових метода, нарочито у погледу уклањања биографских, социолошких и психоаналитичких елемената из анализа, јер су они полазили углавном „од увјерења о потпуној аутономији књижевног дјела, где су релевантни једино односи и значења које само дјело успоставља“, а „проблем пјесникове духовне биографије и проблем културног контекста неодвојиве су, узрочно-посљедично дате критичке вредноте, запажа Колјевић“ (Поповић 2012: 367).

Неопходно је нагласити да је и прије и послије књиге *Теоријски основи Нове критике* Никола Колјевић објавио неколико теоријских текстова блиских проблематици Нове критике, од којих ћемо ми, анализирајући ову цјеловиту студију, у обзир узимати неке од њих који се сматрају најзначајнијим и који, у мањој или већој мјери, доносе нешто ново и другачије у односу на књигу *Теоријски основи Нове критике* (прије свега мислимо на оне које је Ранко Поповић, приређивач *Дела Николе Колјевића*, уврстио у први том, у виду посебног додатка, али и на неке друге текстове доступне у часописима или у зборницима). У овом тренутку треба рећи да је први теоријски текст Никола Колјевић објавио 1963. године, у вријеме док је боравио у Енглеској, под насловом „Једна савремена критика научног ума“.²⁶ Већ овдје ваља дати једну важну напомену у вези са Колјевићевим књижевнотеоријским и критичким текстовима. Наиме, иако је о појединим темама писао у више наврата, различитим поводима, увијек је настојао да се

²⁶ У овом тексту, који је објављен у часопису *Преглед* (год. 53, бр. 11–12, 1963), бавио се критиком А. А. Ричардса.

у својим текстовима не понавља (осим кад би се радило о дословном прештампавању раније објављеног текста). Стога се и овај први текст, премда у неким својим дијеловима има изразитих сродности са поглављем о Ричардсу у *Теоријским основама*, заправо знатно разликује како од овог поглавља, тако и од неких других Кольевићевих текстова посвећених овом критичару. Исте године Кольевић је објавио још два књижевнотеоријска текста („Критика поезије и песничка критика. Елиот, Хамлет и њихови проблеми“ и „Поезија као етичка свест о људској историји. Критичка мисао и песничко остварење Т. С. Елиота“). С обзиром на то да ће цјеловита и закључна мишљења о Ричардсу и Елиоту дати у својој књизи, овдје се нећемо посебно освртати на ове текстове, али их помињемо из књижевноисторијских разлога, као прве текстове којима је отпочела Кольевићева књижевнотеоријска каријера (критичка је почела неколико година раније, са првим текстовима које је објављивао још као студент и непосредно након дипломирања, 1959. и 1960. године).

Као и већина других књижевноисторијских појава, и Нову критику је готово немогуће омеђити неким временским оквиром, јер се ова школа, у теоријском смислу, ослања умногоме на оне које су јој претходиле (а свакако је утицала и на књижевнокритичку и теоријску мисао генерација које су долазиле касније), а при томе је и у питању „интелектуални феномен толико везан за нека општа обележја духовне климе свог времена да се и не може, у историјском и теоријском смислу, прецизно дефинисати и разграничити од других појава“ (I, 5). Упркос оваквој реченици на почетку свог „Предвора“ *Теоријским основама Нове критике*, Кольевић ће наредних готово три стотине страница посветити анализи овог интелектуалног феномена. Кад говоримо о његовим почецима, увријежено је мишљење да су се двадесетих година прошлог вијека у Енглеској формирале специфичне идеје о поезији, као и особен критички поступак, који ће током наредне двије деценије добити размјере критичког покрета чији се развој затим веже за Сједињене Америчке Државе, и то под називом Нова критика. Опште је мишљење да *Начела књижевне критике* Ајвора А. Ричардса из 1924. представљају почетак Нове критике, премда је тешко занемарити чињеницу да 1920. године Томас С. Елиот објављује збирку драгоценјених критичких огледа *Света шума*, а да Ричардс учествује као коаутор у књигама *Основи естетике* (1921) и *Значења значења* (1923), уз Чарлса К. Огдена и Џејмса Вуда. При томе, „Ричардсова *Начела* су књига која је ставила печат на целокупну модерну критичку мисао у Енглеској и Америци, а не само на један њен карактеристичан вид, Нову критику“ (I, 6).

Кољевић у својој студији разматра сва већ поменута имена, али и Џона Кроуа Ренсома (аутора *Нове критике* из 1941), утемељивача Нове критике у Америци, те остале главне представнике Нове критике у Америци – Вилијама Емпсона, Алена Тејта, Роберта Пен Ворена, Клиента Брукса.

Кољевић је сматрао да је основна тема и намјера нових критичара, без обзира на многобројне разлике у основним начелима појединих представника ове школе, односно крајњи циљ и разлог њиховог писања – „одбрана поезије“, да је то вјероватно највећи и најбитнији заједнички садржилац њихових теоријских мишљења и ставова:

„Та одбрана је у Новој критици била усмерена против престижа етички неутралног научног мишљења, које се у модерном свету све више сматра јединим методом откривања истине о свету. Истовремено, то је била одбрана оних људских вредности до чије је кризе највећим делом довела индустријска цивилизација заснована на научним открићима; и то **одбрана помоћу поезије**, помоћу детаљног испитивања начина на које поезија осмишљава и оплемењује ванпоетску стварност“ (I, 9).

У једном оваквом погледу на извјесне постулате одређене књижевнокритичке или књижевнотеоријске школе можемо препознати, заправо, основе хуманистичких увјерења, те самим тим и суштину хуманистике као науке. Другим ријечима, Никола Кољевић је и те како имао у виду да повезивање специфичних особина савремене поезије и умјетности уопште са „кризом хуманистичких увјерења“ није била, ексклузивно, тема којом су се бавили само нови критичари, напротив. Али, препознао је, као заједнички квалитет у неколицини текстова енглеских и америчких критичара, управо ту потребу да се кроз поезију критички откривају људске вриједности. Ако се још неко вријеме задржимо на питању хуманистике, у оквиру које је заиста тешко, или готово немогуће, унапријед предвидјети резултате одређених истраживања, можемо претпоставити да је Кољевић на студијско путовање у Енглеску отпутовао са извјесним знањима о Новој критици, али да је, тек проучавајући изворе и све текстове који тада нису ни били преведени на српски језик, могао увидјети цјеловитост ове књижевнокритичке школе. Прилично је извјесно да није могао унапријед претпоставити до каквих ће све закључака доћи, али је, уколико имамо на уму чињеницу да су основни постулати англосаксонске Нове критике (уз теорије руских семиотичара и архетипске критике Нортропа Фраја) трајно утемељени у основе методолошких поступака књижевнотеоријског и критичког дјеловања Николе

Кољевића, сасвим очигледно да је срећно одабрао тему докторске дисертације. Поменуо је већ у предговору првој својој књизи како су му двије реченице из Ричардсовых *Начела* често искрсавале у свијести: „Два проблема, ‘шта је добро’ и ‘шта су уметности’, узајамно се осветљавају. Ни на један се у ствари не може у потпуности одговорити без другог“ (I, 10). Управо спој та два питања представљао је изазов за Кољевића као књижевног критичара и теоретичара. У књизи *Теоријски основи Нове критике* настојао је да размотри различите теоријске оквире у којима су нови критичари одговарали на једно од основних теоријских питања – о природи поезије, не губећи из вида чињеницу да је њихова критичка мисао од почетка била етички усмјерена. Уочио је свакако њихово заједничко увјерење да се људске вриједности могу бранити поезијом и у томе је, нема сумње, препознао основу са које ће, у надолазећим годинама, изграђивати властите методолошке поступке и приступе књижевноумјетничким дјелима. Јер, ако бисмо тражили један, најмањи (а најбитнији) заједнички садржилац Кољевићевих књига и студија, како о домаћој тако и о свјетској књижевности, он би се могао ставити у оне исте оквире које је поставио за Нову критику – „одбрана (помоћу) поезије“.

3. 1. 1. Историјска одређења

Прво, релативно кратко, поглавље Кољевићеве књиге посвећено је историјским одређењима од Семјуела Т. Колрица до Ајвора А. Ричардса, па тако сазнајемо да је Томас С. Елиот сматрао Колрица можда и највећим енглеским критичарем (о чему је писао у свом огледу *Савршени критичар* из 1920. године), те да послије њега у Енглеској не постоји права критичка мисао, а све поводом става који је изнио у вези са викторијанском мисли, за коју је написао да је изгубила непосредни контакт с умјетничким дјелом и с историјском стварношћу из које ниче.

Кољевић је сматрао да је, према Колрицу, функција поезије у освјетљавању облика у којима се животне манифестације јављају, односно да „Колрицева идеја органске форме усмерава критичко интересовање у правцу *поређења* света поезије и света историјске стварности. У исти мањ она упућује на постављање питања о значењу које поезија својим сложеним успостављањем релација том свету даје“ (I, 22). Колриџ је инсистирао на дистинкцији између *органске* форме и *механичке* правилности, с тим

што ће се касније та дистинкција преокренути у имплицитно негирање значаја и вриједности таквог органског мишљења.

Сљедеће име које Колевић уводи у свом прегледу историјских одређења која су утицала на формирање и развој Нове критике јесте Метју Арнолд. Његов покушај одбране поезије сводио се на став „да се песничке истине не заснивају на чињеницама као научне тврђње, али да су оне потребне као *идеје*“ (I, 23). Сва ова промишљања и баратања појмовима попут „истина“, „чињеница“ и „идеја“, како тада, тако и данас, критичко питање о природи и смислу поезије своде на питање односа између науке и поезије. Арнолдово рјешење било је слједеће: „ако се већ морамо руководити научним начелима у свету чињеница које нас окружују, поезија нам је потребна бар као нека врста менталне хигијене“ (I, 25).

Из свих ових питања управо се и развила Нова критика, јер су њени кључни представници „идеју органске форме разматрали с обзиром на природу песничке истине и стварности коју поезија открива“ (I, 26), а идеја органске форме прерасла је у питање о природи поезије у односу на „механичку правилност“ научног мишљења и на издвојене физичке датости са којима то мишљење једино рачуна као са „чињеницама“. Другим ријечима, закључује Колевић, питање више није „да ли идеја у поезији може добити статус чињенице или не, већ са каквим чињеницама рачуна духовна пројекција стварности у поезији, за разлику од оне у науци“ (I, 26).²⁷ Нови критичари су, стoga, своја промишљања усредсредили на оне проблеме које је донијела нова духовна и историјска ситуација, а један од прелиминарних тицао се психолошке основе човјековог примања утисака о свијету и реаговања на њих. Управо зато наредно поглавље Колевићеве дисертације, односно студије о теоријским основама Нове критике, показује да је један од основних проблема и оквира мишљења било одређење психолошке функције поезије.

3. 1. 2. Психолошка функција поезије. Критичка мисао А. А. Ричардса

У Колевићевој књизи поглавље под насловом „Психолошка функција поезије“ посвећено је Ајвору А. Ричардсу и његовим *Начелима књижевне критике*, а ми ћемо у

²⁷ Никола Колевић је и те како свестан да је сама ријеч *чињеница* сувише крута уколико је ријеч о књижевности и умјетности, али пошто се неизbjежно употребљава с обзиром на превласт научне терминологије, сматра да се то може чак и искористити за одбрану истинитости поезије, „на тај начин што ћемо и за поезију и за науку стално постављати питање о природи различитих чињеница у свету, и природи нашег начина посматрања кроз који чињенице постоје“ (I, 26–27).

обзор узети и Кольевићев текст „Критичка начела А. А. Ричардса“, првобитно објављен 1964. године у два наврата, у часопису *Израз* и као предговор преводу на српски Ричардсове књиге *Начела књижевне критике*.²⁸ Иако ће се Нова критика у наступајућим годинама и са новим критичким гласовима развијати у неким готово сасвим новим и другачијим смјеровима (а многи нови критичари нису пропустили прилику да упуне замјерке Ричардсовим промишљањима), Кольевић га ипак види као зачетника ове нове струје и стога настоји да, сасвим објективно, сагледа прије свега све његове заслуге у развоју нове критичке мисли.²⁹ Ричардсова *Начела књижевне критике*, показаће Кольевић, преношењем расправе са филозофског питања „истине“ на „психолошки план испитивања самог процеса и природе људског мишљења“ (I, 31), отворила су могућност дискусије између науке и поезије у којој би се аргументи обје стране могли равноправно третирати. Ричардс, наиме, свијест види „као неко прелазно стање између онога што човек преко чула и нервног система може да прими, и људског реаговања као крајње последице тог процеса“ (I, 33). С обзиром на то да о избору утисака које ћемо примити не „одлучује“ само њихово присуство у облику предметне стварности него и наши интереси, унутрашње потребе и жеље, природа мишљења је освијетљена као *психолошки чин* „систематског менталног одношења према стварима као процес референције“ (I, 35). Затим слиједи закључак да у сваком мишљењу можемо разликовати његов чисто мисаони карактер од изражавања личних потреба управо испитивањем узрочног односа између неке тврдње и оног на шта се она односи. Кольевић Ричардсово тумачење односа између науке и поезије најједноставније интерпретира у поменутом тексту о Ричардсовим критичким начелима. Наиме, ту ће рећи да је о овом проблему Ричардс говорио у својим *Начелима*, али мањом имплицитно, међутим крајње експлицитно тиме ће се бавити у својој студији *Наука и поезија*. Ипак, за Кольевића је, разумљиво, занимљивији тај имплицитни приступ, јер се

²⁸ То, дакле, значи да је овај текст објављен у години кад је Кольевић бранио докторску дисертацију, а поново ћемо нагласити да је, заједно са Душаном Пувачићем, управо Никола Кольевић превео Ричардсову *Начела књижевне критике* (Кольевић од почетка до главе XVIII, а Пувачић од главе XVIII до краја). Исти овај текст Р. Поповић уврстио је у први том *Дела Николе Кольевића*.

²⁹ Кольевић у поменутом тексту „Критичка начела А. А. Ричардса“ наводи да је Ричардсова критичка каријера почела у Кембриџу, где је од 1922. до 1929. године предавао критичку теорију. Осим *Начела књижевне критике* (1924) и *Значења значења* (1924), студија којима ће се Кольевић посебно позабавити у сагледавању Ричардсове критичке мисли, поменуће и његове књиге *Наука и поезија* (1926) и *Практична критика* (1929), од којих су у првој концентрисане све претходно артикулисане идеје, на плану општих проблема литературе, док је друга драгоценја због рјешавања конкретних проблема интерпретације појединих текстова.

у њему најбоље показује допринос Ричардсога свођења критичких начела на психолошка.

„Драма између науке и поезије разрешава се у Ричардсовој мисли, бар у основном облику, на тај начин што поезија *прихвата* нове чињенице живота и у исти мах, својим комуникативним открићем, спречава науку у свођењу људских циљева на пуха средства неког апстрактног напретка. То ‘спречавање’ може да буде плодно јер не зауставља људску акцију. Оно је само усмерава у другом правцу, заправо открива њене нове облике у којима може да добије статус интегралног људског дјеловања“ (I, 285).

У овој посљедњој Ричардсовој поенти Кольевић види управо могућност за пјесничку револуцију коју је најавила Елиотова поезија која, и када говори мрачне истине, ствара нову могућност живота. Уз такво схватање може се на концу закључити да је поезија стварање, а пјесников чин стваралачки.

Ричардс се овим проблемом бавио и раније, па тако у *Значењу значења*, које је писао заједно са Огденом, разматра питање мишљења које је у основи одређено врстом психолошког чина, али је нама тек посредно омогућен приступ у њега, тек преко његове пројекције у симболичком (прецизније, језичком) систему. Овим се за Кольевића отворио веома важан проблем интелектуалне вјеродостојности као референцијалне контроле над језичком структуром. То показује „да исправност интерпретације значења није нешто што је самим језиком аутоматски дато, већ се пре свега заснива на чину пролажења *кроз* језик, на откривању његових референцијалних квалитета. Тим је Ричардс отворио подручје *семантике*“ (I, 38). Сљедећи појмови које уводи Ричардс, а које Кольевић сматра битним, јесу *систематизација надражја* и *систематизација порива*. Нове надражје, наиме, човјекова ментална структура прима и организује имајући на уму присутне или прошле надражје, али свака људска акција заправо подразумијева и систематизацију порива (односно унутрашњих потреба), од које зависи који ће надражји бити примљени а који не. Оно што је у свему овоме битно за саму поезију јесте увођење *феномена* вриједности, који се не тиче систематизације надражја већ систематизације порива (што се пак тиче питања како своје дјеловање организовати с обзиром на дате могућности задовољавања различитих порива).³⁰

³⁰ „Како ћемо одлучити који су пориви важнији од других и како ћемо разликовати различите организације по томе да ли доводе до веће или мање вредности? Овде треба да припазимо да не прокријумчаримо неку нарочиту етичку непсихолошку идеју, под неком маском, као што је, на пример, ‘важно’ или ‘фундаментално’“ (I, 43).

Једноставно, вриједно је оно што ће задовољити неку тежњу, али да при томе не осујети неке друге тежње, односно сваки порив дјелимично зависи од спољних надражaja, мада је у суштини понајвише обликован осталим човјековим поривима.

Одличан познавалац свих теоријских мишљења која су била оформљена и позната шездесетих година, у тренутку када је писао дисертацију, Колјевић пази на то да Ричардсову психолошку скицу идеје вриједности разликује од модерне психоанализе, при томе користећи те разлике за јасније сагледавање основа Ричардсова мисли. Наиме, психоаналитичари су, идући сличним трагом, указивали на неке од основних механизама дјеловања људске свијести и покушавали да открију минимум услова који су потребни за душевно оздрављење. Ричардс је пак настојао да на основу психолошке организације у поезији открије оне опште околности у којима се јавља најкомплетније задовољавање различитих нагона. „Речено једном математичком метафором, психоанализа испитује најмањи заједнички садржатељ људске психологије, док Ричардсова теорија открива њену највећу заједничку меру“ (I, 45). Другим ријечима, полазна тачка им је једнака, док су смјерови којима иду потпуно различити. Колјевић тврди да је психоанализа теорија антивриједности, док је Ричардсова теорија несумњиво теорија вриједности. „Она се не пита шта стоји иза људског деловања, већ шта све један облик људске акције значи, како можемо у светлу разноврсних човекових потреба рећи да је један њен облик вреднији од другог“ (I, 45). Кад у цијели концепт укључимо и питање поезије, долазимо до Ричардсог закључка да поезија (али и цјелокупна умјетност) има изузетну улогу, јер је и она једна битна врста систематизације порива. Његово је мишљење да савремена цивилизација поставља низ препрека координацији порива, у чemu се онда још више огледа значај поезије, јер „њена истина може постојати једино на оном нивоу искуства где се поставља питање вредности порива“ (I, 47), док наука, с друге стране, остаје на нивоу испитивања једног порива и његове узрочне везе са надражајем. Ричардс је већ у предговору своје студије инсистирао на значају разликовања науке и поезије, „не као дуалистичке подвојености крајње истине већ као различитих метода и супротних усмерења којима наука и поезија употребљавају нашу слику стварности“ (I, 48). Порив је остао један од кључних феномена којим се Ричардс наставио бавити, те Колјевић у наставку проблематизује питање поезије као структуре људских порива, а на основу Ричардсовых промишљања о овој теми. Иако је полазна основа у разумијевању Ричардсовой теорије упућивала на њену психолошку основу, Колјевић у први план истиче њен општи интелектуални и

критички значај. Поента његовог поређења науке и поезије јесте да се оне, заправо, не могу поредити. Настављајући даље да тематизује питање порива, у контексту поезије, Ричардс је увео појам *synaesthesia*, који је пак довео у везу са два основна начина постизања менталне кохерентности, односно организовања порива: укључивање и искључивање, односно синтеза и елиминација. Уколико је поезија одређена једним доминантним поривом, који друге пориве подређује себи и не ангажује их, она не остварује пуну органску вриједност јер се заснива претежно на искључивању. Кольевић у својој анализи Ричардсових схватања уочава да је за њега изузетно важна духовна моћ перцепције и асимилације надражаја имајући на уму њихову везу са *могућим*, а не само *датим* поривима. Стога се ствара озбиљна дистинкција између оне слабије поезије „искључивања“ и оних капиталних пјесничких дјела која се конституишу активирањем и укључивањем амбивалентних порива. Посебно је значајно, и то Кольевић оштрим оком лако запажа, да је Ричардс „повећану организованост“ и органско јединство порива видио максимално испољене у – трагедији. Парадоксално везивање појма катарзе за „сажаљење“ и „страх“ открива „крајњу слободу и синтетичност које песничка имагинација достиже у трагедији, спајајући пориве који су практично тако неспојиви да се на степену логичке апстракције неминовно искључују“ (I, 56–57). Трагедија је, стога, за Ричардса не само драмски жанр него и облик искуства који представља примјер крајњег вриједносног критеријума и максималног остварења психолошке функције поезије. Овај закључак треба посебно нагласити, јер је за Кольевића био изузетно драгоцен. Наиме, Ричардсови погледи на трагедију били су од великог значаја за даљи Кольевићев рад, с обзиром на то да се он, између остalog, прилично помно и предано бавио драмом, а нарочито Шекспиром. Кольевићев, као и Ричардсов, поглед на катарзу је такав да у правој трагедији и њеној катарзи препознаје утисак „да је вредност пуног животног остварења већа од самог живота“, те да „чињеница људске смртности у трагедији, нераздвојиво везана за карактер и људску величину трагичког јунака, доноси концепцију живота као самопревазилажења, као остварења вредности у нестајању“ (I, 59).

У свему овоме јасно је да Ричардс органски карактер пјесничке структуре препознаје у чињеници да цјелокупно значење превазилази смисао појединих одређења, а управо таква структура „не дозвољава да се било која чињеница живота посматра изоловано, па чак ни смрт – као чињеница коју не можемо исткуствено сазнати. Крајњи смисао није збир откривених чињеница, већ рекреирана стварност која

почиње самостално да живи, заснивајући своје имагинативно постојање, парадоксално речено, не само на животној датости већ и на животној могућности“ (I, 62–63).

У наставку тумачења психолошке функције поезије из угла Нове критике, Колјевић се осврнуо и на тему психолошког интензитета и комуникације. Ричардс је био један од првих теоретичара који је открио нову перспективу разматрању природе и улоге комуникације у поезији, а Колјевић је, свакако, утврдио да је то остала једна од доминантних тема Нове критике. Ричардсов поглед на комуникацију у поезији произилази из недвосмисленог разликовања сентименталног поступка у којем се емоције заснивају на задовољењу једног порива у датој ситуацији и поступка у оквиру којег емоције нису везане за ситуацију, него за однос према другим поривима. Питање које Ричардс посебно поставља тиче се односа форме и садржаја, сматрајући да форма „није само низ техничких обележја или предметних података већ и карактеристична структура односа у коју су ти подаци стављени и кроз коју изражавају своја значења. У том смислу ‘форма’ је у основи *комуникација*, организован поредак који може да пренесе песников став“ (I, 65). Основна јединица таквог погледа на форму у поезији је језик, а ту су свакако и ритам, метар, значење ријечи, итд. Ништа од тога нема самосталан квалитет, јер они у поезији постоје као дијелови једне комуникационе цјелине. При томе, комуникација је у непосредној вези са вриједношћу поезије. Испоставља се, према Ричардсу, да пјесникова моћ почива у могућности сједињавања искуства и језика у нову структуру, те је због тога пјесников дomet владања језиком највиши. У пјесничком језику „форма није само симболичко средство, већ и конститутивни елемент унутарње психолошке организације као ‘садржаја’. Обликованом пјесничком делу никакве чињенице не могу да умање вредност“ (I, 72). Посебну пажњу Ричардс је посветио метафоричности пјесничког језика, односно његовом пренесеном смислу, јер је, дословно, тврдио да нас пјеснички језик „преноси до оног значења које може да има једна животна ситуација за нас када је меримо могућношћу свог учешћа у њој“ (I, 276). То би, дакле, значило да постаје важно управо оно што је у језику метафорично, а метафора, према Ричардсу, нема језичко поријекло, него је увијек облик онога што се из пјесникove перспективе дешава прије, а из читаочеве послије језика. „Метафора постоји у поезији једино у чину пролажења кроз језик, у откривању њене сопствене санкције“ (I, 276). Како би отклонио било какву забуну или могућност да се процијени како Ричардс поезију своди на један њен облик, односно метафору, Колјевић наглашава да је он посматрао метафору као начело

пјесничког језика, а не као један његов могући вид, односно да је најдрагоценји чињеница то што се путем оваквог приступа до значења долази кроз језик. Стога Ричардсова одбрана поезије истовремено бива и одбрана језика, односно његове могућности за самосталну духовну егзистенцију у пјесми.

На крају остаје оно кључно питање вриједности Ричардсове критичке мисли и његове студије *Начела књижевне критике*. Критичка мисао, поготово кад је формулисана у облику начела, обично нам казује шта критика може и шта треба да ради. Тако је и у Ричардсовом случају, а његова *Начела* су многим млађим критичарима открила правце у којима је могуће па и неопходно развијати критичку мисао. Критика, као тумач језичке вриједности пјесничког дјела, изузетно је значајна у тренутку када „‘велике’ речи тако мало значе, а мале готово свакоме значе нешто друго“ (I, 287). Ричардсова критика језика и људске комуникације у могућности је, стога, да нам врати контролу над језиком, односно да помогне у откривању оних мјеста на којима језик није људска акција већ само вербална симулација. (Ову Ричардсову мисао Колјевић ће у својој књизи *Шекспир трагичар* примијенити приликом анализе *Romea i Juliije*.) С друге стране, критика доприноси да се поезија врати ширем контексту живота, чиме она добија статус конкретне „филозофије вриједности“. У Енглеској је Ричардсов утицај био највећи у универзитетској настави, која је на извјестан начин регенерисана захваљујући његовој „практичној критици“ односно конкретном приступу пјесничким дјелима. У Америци се Ричардсов утицај огледа у чињеници да се, под називом Нова критика, развила цијела једна нова критичка струја. Можда би се највећи значај Ричардсове теорије и његове студије *Начела књижевне критике* могао сагледати и у још ширем контексту, како то Колјевић и чини на почетку наредног поглавља. Не сматра он, наиме, да Ричардсов значај почива у његовој психолошкој теорији, него у чињеници да је Ричардсова мисао „дубоко хуманистички традиционална“, те да „помаже разумевању неких Аристotelових и Платонових ставова“, али и Колрицових,³¹ па да, самим тим, и „Ричардса можемо потпуније разумети помоћу

³¹ Колјевић ће чак, у тексту „Критичка начела А. А. Ричардса“ недвосмислено исказати став да су Аристотел и Колриц вјероватно најзначајнији представници критичке мисли, те да „помоћу Ричардса можемо разумети да Аристотел као критичар трагедије и Колриц као критичар имагинације нису говорили о једној уметничкој врсти и једном психолошком појму, већ о основним обележјима и вредностима поезије, у медијуму тих критичких термина“ (I, 273). Додаће такође да је значење трагедије, као Аристотеловог основног критичког термина, постало готово бесмислено у новом контексту хришћанске мисли, док је смисао Колрицовог појма имагинације уништила модерна психоанализа. Коначан закључак ових паралелизама јесте слједећи: ако је Аристотел *критичар трагедије*, а Колриц *критичар имагинације*, Ричардс је *критичар језика* као медијума људске комуникације у поезији.

Платоновог *Ијона*“, или „помоћу Аристотеловог схватања катарктичке улоге трагедије“ (I, 78). Његова теорија је, сматра Колјевић, изразила не само основно хуманистичко опредјељење и хуманистичку концепцију цивилизације и културе него и основне постулате таквог опредјељења, јасно изречене и крајње прецизно формулисане.

3. 1. 3. Вилијам Емпсон и сазнајна природа пјесничког језика

Након детаљне и пажљиве анализе Ричардсовых покушаја да одговори на питање о *положају и значењу* поезије, у наредном поглављу Никола Колјевић пажњу усмјерава на нове критичаре који су се појавили нешто касније и који су се суочили са конкретним проблемима, на које Ричардсова теорија није успјела да одговори, јер је његова методологија и терминологија била исувише ограничена за конкретно суочавање са пјесмом, са тражењем вриједности неког конкретног пјесничког текста.

Први на кога је обратио посебну пажњу био је Емпсон. Он се позабавио питањем „*емоција у песмама*“, те односом пјесничке емоције и пјесничког језика, односно питањем специфичног испољавања емоција и њиховог значаја у поезији. О томе је писао у свом *Кенионском прегледу*. Емпсон је сматрао да нас „*песниково ставови, његова емоционална везаност за одређени вид стварности, односно његово супротстављање поретку ствари који затиче око себе, обавезују на чврст контакт с том стварношћу и воде уочавању свих веза и разлога због којих је тај став такав*“ (I, 83). Другим ријечима, пјесник, служећи се језиком, гради оквир у којем искуства која организује и исказује добијају смисао, а читалац *усваја* тај оквир у којем се креће пјесников говор, али истовремено улаже и властити напор у откривању смисла онога што пјесник настоји да каже. На ову теорију су се надовезали и остали најпознатији нови критичари, па Клиент Брукс ову посредничку улогу пјесничког језика веже и за „*посредну*“ природу самог пјесничког поступка (он ће поезију одредити као „*језик парадокса*“).³² Ренсом у метафори види основно обиљежје пјесничког начина изражавања (а у контексту језика као посредника између емоције и стварности). Ален Тейт скреће пажњу на улогу пјесничког језика кад је у питању уобличавање неразрјешивих емоционалних сукоба.³³ Роберт Пен Ворен сумира проблем учествовања

³² „Као реторичка фигура којом се тврди нешто што је логички противречно, парадокс је у поезији спољни знак или видљиви чвор тајних веза које је песма у дубини поставила“ (I, 368).

³³ „С једне стране је песник са својим осећајима, а са друге језик са својим објективно датим обележјима. Стога песничка вредност и не настаје потчињавањем језику, нити експерименталним ‘силовањем’ језика. Она се рађа из ‘фер’ борбе у којој осећања и језик наизменично насрћу и узмичу. А

у емоцијама поезије преко језика „као проблем који се не решава никаквим единственим методом, већ пуним рекреативним учешћем у делу, учешћем које је средство и сврха, па, према томе, и једини адекватан извор критичког метода“ (I, 87). Очигледан је Колјевићев напор да анализом разноврсних приступа уочи и оно што им је заједничко, а то је, несумњиво, њихова слична критичка преокупација језиком и метафором као суштином пјесничког језика.

Вратимо се Емпсону, јер му се и Колјевић у својој студији поново враћа, у потпоглављу „Сазнајни статус песничког језика“, након што је закључио да је овај нови критичар, као Ричардсов студент у Кембриџу, имајући непосредан увид у његове теоријске поставке, био у прилици да их непосредно примијени и развије на плану пјесничког језика.

Однос нових критичара према језику прилично је јасан – он није само носилац одређених значења већ и медијум остваривања пјесничког смисла. Језиком се манифестијује пјесникова „унутарња активност“, он је носилац људске акције, беззначајан и неразумљив уколико истовремено не носи смисао те активности. А ако је носилац смисла, онда и емоција постаје разумљива, а чињенице са којима се човјек суочава добијају на вриједности. Стoga Емпсон често и радо употребљава фразу „акција речи“, која треба да „има онај непосредни емоционални карактер који изражавају успостављене везе између речи у датом контексту“ (I, 91). Елиот је тврдио да спољне чињенице морају завршити у чулном искуству, како би емоција била непосредно изазвана, што је одредило облик и смјер промишљања нових критичара, за које је, у поезији, носилац вриједности, односно то „чулно искуство“ – језик. Колјевић закључује да је, према Новој критици, задатак критичара да испитује значење пјесничког језика, јер се само на тај начин може утврдити пјесничка вриједност. Језик је, дакле, онај облик који треба испитивати, откривати и интерпретирати, јер су језички облици носиоци пјесничког смисла и вриједности.

Емпсон је у својим анализама кренуо од „двоимислености“³⁴ као једног од кључних обиљежја које метафорички обухвата разноврсне начине дјеловања језика у поезији. Његов је став да је језик фигуративан и посредан „само због тога што се оно о

тиме, заправо, једно другом пружају руку на путу до ‘врха’ песме. И песнички облик није ништа друго него та кривудава стаза до ‘врха’“ (I, 369).

³⁴ Колјевић је утврдио да је Емпсонов термин „двоимисленост“ синоним за метафору, али ослобођен асоцијација које метафора као пјесничка фигура подразумијева (I, 94), а сама употреба језика у поезији, према Емпсону, двоимислена је (чак и када то у самој граматичкој структури није сасвим очигледно).

чemu on говори не може другачије изразити“; да се пјесник не поиграва језиком, „већ га употребљава са свешћу о његовим природним особинама, искоришћава чак и оне његове могућности којих смо иначе ретко свесни“ (I, 93).

Емпсон свакако није једини нови критичар који је показао посебно интересовање за језик и метафору, а њихово заједничко увјерење било је да у пјесничкој употреби језика (која обично обухвата компликовано пружање дословног и пренесеног смисла) постоји језички „објективни корелатив“. Његово испитивање требало би да буде предмет конкретне критичке анализе, кроз коју се показује да је читалачки процес (једнако као и критички) заправо процес активног отварања, а не пасивног усвајања.

„Природа песничког језика је таква да у истој мери *позива* на значење као што и сама наговештава где се оно крије. Од пресудне је важности установити у којој је мери тај ‘позив’ легитимно уочљив и присутан у поезији“ (I, 96).

Примјери које Емпсон бира за анализу преузети су из Шекспирових сонета, па је један од таквих стихова на који обраћа посебну пажњу „Голи порушени хорови где су пре нежне птице певале“. Кольевић Емпсонову анализу овог стиха сматра бриљантном, јер први дио стиха („голи порушени хорови“) препознаје као метафору за голо дрвеће на којем су птице, „што је све заједно метафора за оно осећање унутарње пустоти и празнине које песма изражава“ (I, 97), односно слика огољених грана у шуми је „објективни корелатив“ за пјесниково елегично расположење, пројицирано у сиромаштво зимског пејзажа. Емпсонова анализа открива читаоцу, дакле, различите нивое на којима дјелују могућа значења. Пјесничка слика из наведеног стиха, јасно је, није никаква визуелна представа, „већ визуелни израз сложене идеје, оне Ричардсове унутарње активности организована порива, и јасно је да метафора није ‘скраћено поређење’, већ остварење вишезначности песничког језика“ (I, 98). Јасно је такође да, захваљујући Емпсоновој анализи, пјесничке емоције представљају органску форму која се остварује у значењима појединих ријечи и односима у које те ријечи ступају. До емоција у пјесми долазимо, дакле, отварањем објективног смисла употребљених ријечи, што значи да пјесму морамо и „осјетити“ и „разумјети“. Другим ријечима, и то ће бити један од важнијих Емпсонових закључака, сазнајни карактер поезије омогућава нам да осјетимо њено емоционално богатство. „Због тога је испитивање значења једини начин да емоције у песмама не фалсификујемо својим личним емоцијама изван датог контекста“ (I, 99). Емпсон се наставља бавити Шекспировим стиховима и, osobito,

његовом интерпункцијом (прецизније непостојањем сигурне интерпункције) и версификацијом, те закључује да пјеснички смисао, различитим начинима на које се ријечи здружују у нове целине и, самим тим, нова значења, превазилази уобичајена обиљежја комуникације. Версификација, рецимо, према Емпсону, има важну улогу у суптилизирању односа између ријечи, а њена средства се посматрају као конститутивни елементи значења, што само додатно подвлачи чињеницу да језик у поезији има пресудну формалну улогу. „Вештачки у односу на прозни језик, пјеснички језик се представља као прва и основна инстанца књижевне културе, будући да се једино поезија максимално користи могућностима језика без помоћи других конституената значења“ (I, 107). Оваква промишљања била су несумњиво од великог значаја за цјелокупно Колјевићево критичарско дјеловање, с обзиром на то да се он најчешће бавио анализом, интерпретацијом и тумачењем поезије, о чему ће свакако више ријечи бити нешто касније.

Додаће Колјевић, у овом сегменту, још и осврт на питање звука у поезији, о кому је, између осталих, писао Тejт у свом огледу „Тензија у поезији“. Он тврди, наиме, да пјесничка слика пројицирана у језику није само визуелне него и аудитивне природе, а Колјевић закључује да, по мишљењу нових критичара, звук „може да буде значајан једино у органском склопу целине значења, наиме као елемент *песничког значења* он добија егзистенцију тек у том склопу“ (I, 108).

Наредно питање којим се Колјевић бави јесте функција контекста у пјесничкој употреби језика, а поводом питања заснованости критичарске анализе и честих неслагања међу новим критичарима приликом интерпретације поједињих текстова. Задржаће се Колјевић на Ф. Р. Ливису и његовом инсистирању на неопходности критичке дисциплине у интерпретацији, затим на Елиотовој интерпретацији и контексту Дантеовог *Пакла* (са закључком да се природа овог дјела открива у јединству чулне и моралне визије), а примијетиће и да је Сузана Лангер изузетно јасно исказала општу идеју контекста и образложила нека обиљежја фигуративног језика која су била блиска семантичким истраживањима нових критичара. Разумијевање фигуративних вриједности у поезији, према њеном тумачењу, условљено је разумијевањем контекста, с обзиром на то да те вриједности нису произволне, напротив, а тек на чврстој и јасно одређеној основи коју пружа контекст фигуративна слобода може да оствари пуни смисао:

„Будући да нам контекст једног израза каже шта је његов смисао – да ли ћемо га узети буквально или фигуративно, и како, у другом случају треба да га протумачимо – следи да сам контекст мора увек да буде буквально изражен, зато што он иза себе нема други контекст који би додао и дефинисао његов смисао“ (Лангер, према Кольевић 2012, I: 115).

То, dakле, значи да и у научној и у пјесничкој употреби језика контекст схватамо буквально, што умногоме објашњава смисао увјерења нових критичара о *сазнајној* природи пјесничког језика.³⁵ Ипак, разлика између дискурзивног и пјесничког говора постоји и манифестије се у *функцији* контекста. У пјесничком тексту контекст, наиме, има не само функционални него и органски карактер, њега не можемо унапријед знати (као што то можемо у дискурзивној структури) и не можемо га дефинисати, „већ га откријамо заједно са текстом, *con texto*, као што већ сама етимологија каже“ (I, 120). Кольевић, стога, закључује

„да је и у песничкој структури контекст буквалањ, као и у дискурзивној, али да га не одређују чврсто фиксирана значења речи и односа, већ и онај смисао који те речи накнадно *добијају* преко других елемената. Нагласак је двострук. Смисао се не може додати, нити га речи могу добити, ако га потенцијално не носе, ако се он не може везати за неко постојеће значење. Али те *могућности* се остварују тек у новим односима контекста. Другим речима, буквальност контекста зависиће од тога колико та структура представља *акцију* у којој се један елеменат значења *наставља* на други и *одређује* га. У том смислу оправдано је тврђење да је цео текст – а не само поједине фигуре – метафора у односу на контекст, и да се *целина значења* остварује у органском прожимању појединих значења у тексту са целовитим контекстом“ (I, 121).

Оно што Кольевић препознаје као посебан допринос нових критичара у погледу функције контекста у пјесничкој употреби језика тиче се чињенице да фигуративна значења која су у језику остварена у одређеном тренутку, послије извјесног времена губе смисао и вриједност, па их називамо фразама и клишеима. То се дешава, он тврди, не због самог понављања него због његовог механичког карактера. Али, „никакво

³⁵ Појашњавајући да многоструки односи значења у поезији не постоје уколико не постоји буквани контекст (без обзира на богатство пјесничких figura), Кольевић то показује на примјеру анализе пјесме „Дрвеће“ Џојса Килмера, за коју су Роберт Пен Ворен и Клиент Брукс утврдили да је њен аутор „помијешао“ своје метафоре у одсуству буквальног контекста.

понављање не може да ‘излије’ смисао велике поезије, јер њега чува органски контекст у којем живи“ (I, 124).³⁶

Семантичка истраживања су, и изван оквира Нове критике, довела до драгоценог пројимања филозофских, књижевнокритичких и лингвистичких тема, које је, како Колјевић увиђа, парадоксално произвело разуђеност али и јединство хуманистичке мисли. Стога ће се на крају овог поглавља посвећеног сазнајној природи пјесничког језика Колјевић позабавити темом критичких пољедица семантичких истраживања. Колриц је, најприје, антиципирао сложени карактер семантичких истраживања нових критичара и активни однос према тексту који су они имали, када је уочио да „органски карактер песничке форме захтева од читаоца онај активни процес, помоћу којег, учествујући у акцији песме, он за тренутак и сам постаје песник“ (I, 127). Тренутак у којем се прешло са ричардсовског психолошког на емпсоновски језички план Колјевић је препознао као манифестацију *природе критичког језика*, која је по одређеним особеностима аналогна природи пјесничког језика. Критички језик је, према новим критичарима, иако уско повезан са поступцима пјесничког фигуративног језика, у извјесном смислу близак и научном, а ради се о томе да и критички језик неизоставно захтијева аргументацију и дискурзивну функционалност, односно тежи већем степену изричитости и очигледности. Јасно је да критичар који се служи језичком аргументацијом постиже много виши ниво објективности и прецизности него уколико се бави, како је то био случај у Ричадсовим промишљањима, „дубинском психологијом“. Колјевић је, ипак, сасвим свјестан да критичко интересовање за пјесничко значење не може бити исцрпљено откривањем семантичких релација у језичкој структури поезије (баш као што је и психолошки приступ недовољан), односно и те како ваљано уочава све недостатке теорије коју су понудили Емпсон и остали нови критичари који су се појавили послије Ричардса. Оно што уочава као крајњи дomet пјесничког значења у мисли Нове критике (и чему ће, свакако, посветити посебно, наредно поглавље) јесте „етичко одређење конкретне индивидуалне и историјске ситуације кроз коју, као искustвени оквир, поезија постоји“ (I, 138).

³⁶ Примјер који Колјевић наводи како би поткријепио ову тврдњу јесте „фраза“ из Шекспировог *Хамлета*, „Има нешто труло у држави Данској“, која може да звучи излизано када се употребљава израз којим се констатује човјеково нездовољство или нешто слично томе, али органски контекст који тој реченици увијек обезбеђује и потврђује смисао, те јој враћа све семантичке потенцијале, јесте цјелокупан контекст *Хамлета*.

3. 1. 4. Поезија као етички смисао историје. Елиотово схватање пјесничког позива

Овим поглављем Кольевић је дошао до оног што је сматрао најзначајнијим доприносом Нове критике и што је знатно искористио у властитим анализама и интерпретацијама књижевних дјела из српске и свјетске књижевности. Био је, свакако, свјестан да разматрања етичко-историјских димензија пјесничког значења нису хронолошки дошла тек након психолошких и језичких, али их је видио као онај угао посматрања који логички долази на крају образложења њихове мисли. Прва тема коју је проблематизовао у овом поглављу била је „Етичка основа поезије и митологије“, а полази од становишта да се етичка природа људске дјелатности манифестије у интензитету с којим човјек учествује у појавама око себе, с којим се одређује према њиховој егзистенцијалној и историјској укупности. Ипак, богатство етичких садржаја човјекових активности у могућности смо да схватимо тек захваљујући људској комуникацији, а посебно поезији и њеном сложеном склопу пјесничког значења.

„Без поезије наша свест о вредности живљења не би имала своје кристално јасне тренутке, нити бисмо тако често могли да осетимо могућно богатство живота у оним видовима у којима нас рутина свакодневног искуства, или неки посебан практични циљ, одвајају од пуног контакта са стварношћу“ (I, 144).

Поезија, наиме, не мијења границе људског искуства у практичном смислу, али „организује већ постојећу функционалност човековог искуства, проширујући њене границе тиме што уноси свест о *могућној целини и циљу* тамо где у функционалном смислу постоји само *део и средство*“ (I, 146). Оно што је такође значајно односи се на могућност да пјесник један лични и друштвени историјски тренутак открива тако што у њега уноси смисао прошлости као „специфичних околности“ присутног искуства и смисао будућности као путева превазилажења тих околности.

Митови различитих култура носиоци су сажетих одређења природе и вриједности живота, али је, како примјењује Кольевић, релативно касно уочена етичка природа и основа митова, односно дugo се чекао приступ миту као симболичкој структури у којој су на посредан, фигуративан начин изречене значајне етичке истине. Овдје се Кольевић осврће на студије Ернста Касирера, Едварда Бернета Тайлора, Џемса Фрејзера, Сузане Лангер, али и Ричардса, односно на подручје антрополошког тумачења компаративне митологије. Оно што га посебно занима јесте третирање ритуала и мита као изражене органске структуре, прецизније као персонификације у

којој су изражена етичка значења животног искуства. Најједноставније речено, митски садржаји, иако испуњени фантастиком, имају јак ослонац у искуству и бивају разумљивији након што мит сагледамо као етичку структуру. Нови критичари су свакако, разматрајући митолошку природу и митолошке вриједности поезије, имали на уму став да се мит најчешће представља као карактеристична метафора, „дакле као низ фигулативних значења у чијем смислу непосредно учествује људско искуство, симболички преображено у слику вредности људског живота“ (I, 154), а што се тиче поезије сматрали су да „она омогућава да облике човекове историје сагледамо не само као нешто остварено већ и као етички потенцијал који тек треба остварити“ (I, 156).

У наставку, Кольевић се бавио Елиотовим схватањем пјесничког позива. Претходно се можемо присјетити Кольевићевог текста о Елиоту који је објављен прије *Теоријских основа Нове критике*, а у којем је он, на самом почетку, прецизно артикулисао смјернице којим се кретала Елиотова мисао:

„На шта као вредност указује поезија у животу узвареле индивидуалне свести из које се рађа? И какав смисао она налази у историји као човековом друштвеном трајању у чијим најширим временским димензијама превазилазимо ограничења своје личности и свога доба? Та два питања била су колосек по којем се кретала Елиотова мисао у сталном напону између личне и друштвене свести, откривајући смисао пролазности и смисао вечности час у свету који човека окружава час у индивидуалној слици тог света која му наизменично даје дах непосредног доживљаја и смисао неуништивих људских вредности. У основи самој целокупан Елиотов песнички и критички напор био је усмерен у том двоструком правцу. С једне стране, реч је о нагласку на универзалности етичке истине коју доноси поезија. [...] Поезија брижљиво чува и брани судбинску и митолошку основу своје истине, али она је у исти мах стално проширује и даје нам могућност да је разумемо као истину која живи и делује у нашем свету. И то је друга страна Елиотовог напора; она се показује као тежња да се поезија што више приближи своме времену, да му се приближи као непосредно виђена и сазната истина“. (Кольевић 1963б: 43).

У својој књизи о Новој критици, у поглављу о Елиоту, Кольевић полази од става да се етичка природа поезије може схватити као тежња да се људско искуство стави у оквире универзалног времена, односно да откривајући значење једног искуства, пјесник истовремено открива његову везу са прошлочију и смјер који оно даје будућности. Елиот је, као једна од најважнијих и најутицајнијих личности англосаксонске поезије и

критике двадесетог вијека, показивао велико интересовање управо за оне етичке димензије поезије и критике које се тичу тих ширих временских оквира. Кольевић се најприје позабавио његовом првом збирком есеја индикативног назлова *Света шума*. У њој Елиот, између осталог, закључује да се поезија непрестано уобличује, те постоји као пратилац и етички смисао историје из које ниче. „На тај начин она чува и развија своју митолошку истину, проширује њен значај, и у исти мах даје нам могућност да је разумемо као истину а не као низ произвољних, неповезаних производа човекове маште“ (I, 150). Наравно, посебна пажња је посвећена Елиотовом схватању традиције као основе континуитета у једној култури и управо у том схватању почива највећи допринос Т. С. Елиота Новој критици, односно то је било његово основно оруђе приликом вредновања пјесничког дјела. То ће истовремено бити и једно од основних оруђа Кольевићеве књижевнотеоријске и критичке мисли. Он се даље у тексту осврће на једно Елиотово запажање изнесено петнаест година након знаменитог огледа „Традиција и индивидуални таленат“, у којем је нагласио шта за њега значи традиција:

„они елементи песничког значења по којима оно превазилази карактер личне исповести и постаје заједничка вредност ‘истих људи који живе на истом месту’ немају обележја сентименталног односа према *издвојеним* животним вредностима, којих постајемо понаособ свесни управо у тренутку када немају више своје витално, симболичко значење. Песникова тежња ка традицији у првом реду је тежња за оном симболичком трансформацијом ширег етичког искуства које не припада само песнику и његовом времену већ и људима за које га веже ‘кровно’ сродство историјског континуитета. Витална суштина тог континуитета може се открити, међутим, само у новим облицима живота, у новом начину испољавања његове етичке димензије која није издвојена из општег историјског тока“ (I, 162).

Ипак, посебна пажња у овом сегменту Кольевићеве студије посвећена је свакако већ поменутом најзначајнијем и најпознатијем Елиотовом огледу који је објављен 1919. године у часопису *Egoist*, да би се годину дана касније нашао и у садржају књиге *Света шума*. У том тексту садржана су Елиотова основна одређења непосредног историјског коријена културних вриједности и природе њиховог живота у ширим историјским оквирима. Кольевић пажљиво и минуциозно анализира све битне аспекте овог огледа. Полази од чињенице да се у њему јављају сви кључни термини који су у основи сложене Елиотове мисли, чији је коријен везан за *историјско чуло* (што је, према Елиоту, пјеснички вид историјске свијести), а што је, Кольевић закључује, тек

услован превод његове фразе *historical sense*, с обзиром на двосмислена значења и двосмислену употребу овог појма. Историјски континуитет пјесничког значења је један од капиталних елемената Елиотове органске природе, а с друге стране, „будући да је реч о *етичкој* димензији историје, израженој кроз чињенице у најразличитијим облицима и интензитету, песниково поимање историје нема карактер апстрактног закључивања или повезивања неповезаних чињеница“ (I, 163). Као што је данас већ добро познато, Елитов концепт континуитета културних вриједности не даје предност једној личности или неком одређеном периоду, односно не подразумијева континуитет одређених, дефинитивно формулисаних идеја. Пјесник је, на тај начин, у стању да свом времену дâ димензију универзалности, јер се, заправо, једино у властитом времену огледа присутна, жива историја. Али битно је, и то Кольевић нарочито истиче, да својом етичком свијешћу пјесник симболички трансформише властито вријеме, јер „у њему не гледа само један облик ‘савремене’ митологије, односно изменjenih услова живота које доноси свако време, већ и слику свеколиког животног стремљења. По томе се песничка слика приближава ванвременском постојању мита, с том разликом што црпе свој конкретни садржај из једног историјског времена“ (I, 166–167). Кольевић, не губећи из вида ни у једном тренутку остале нове критичаре, закључује да је Елиотова концепција остала у оквирима органске форме и њене етичке функционалности, што је било у основи Ричардсовог и Емпсоновог језичког приступа, само се са индивидуалног плана пребацује на историјски. То би, стoga, значило да се традиционалност пјесника открива као карактеристичан напор за откривањем могућег ширег етичког смисла људског искуства које пјесник треба да изрази. Све то се показује и као важно мјерило књижевне вриједности неког дјела, а према оваквом схватању компаративни метод нам најкомплетније отвара увид у крајње вриједности књижевног дјела, док откривање веза изменју новог пјесничког дјела и постојећег контекста културних вриједности управо и јесте средство уочавања односа у самом дјелу.

„Савремена поезија нам открива због чега нам је стара поезија важна и шта је у њој живо и неуништivo. Али, у исти мах, у контексту културе ново дело добија место у зависности од свог односа према постојећим, која с њим у естетичком смислу сачињавају истовремени поредак. Компаративно мерило није у уочавању саобразности и понављања, већ једноставно у уочавању *vezâ*. Уколико је песникова свест интензивније традиционална, утолико ће те везе интензивније учествовати у обличавању новог искуства, у проширењу његових могућности“ (I, 169).

На крају овог сегмента Кольевић закључује да, према Елиоту, дјело превазилази умјетникову личност, односно да се крајње одређење његовог истицања историјских оквира пјесничког значења огледа у тези о имперсоналности пјесничке емоције. „Једино емоција која се не тиче *само* песникove приватне психолошке историје може да органски уједини крајње сложене историјске димензије пјесничког значења“ (I, 170).

Наредна тема коју проблематизује Кольевић јесте доживљај историје у Елиотовој критици и поезији. Оно што Елиота приближава осталим новим критичарима јесте то што и он основна одређења свог поимања историје даје у негативном односу према науци, што га свакако знатно приближава (по основној структури његовог усмјерења) Ричардсовом и Емпсоновом приступу психологији односно језику. „Док је Ричардс гледао одсуство етичких димензија науке у њеној механичкој психолошкој функционалности, а Емпсон у одсуству богатства језичких значења, Елиот га пре свега види у најновијој историји западне цивилизације, у кризи етичке димензије основних облика живота индивидуе у друштву“ (I, 172). Он огромне наслаге нових знања сматра одговорним и за, парадоксално, тако огромно незнање, које је пак управо друго лице одсуства етичке свијести, односно чињенице да људска активност све више има само практично а не и етичко усмјерење. „У том смислу можемо рећи да основно обележје Елиотовог доживљаја савремене историје чини уочавање етичких последица научног развоја као механичке функционалности која својим неорганским захтевима угрожава индивидуалне и друштвене вредности живота“ (I, 174).

Оно што у наставку Кольевић анализира и што је изузетно важан допринос ове његове студије јесу начини на које је такав Елиотов доживљај историје примијењен у његовој поезији. Већ наслов прве Елиотове збирке пјесама *Пруфрок и друга запажања* (1917) свједочи о интересовању за друштвене и историјске теме, а пјесме у збирци, у дескриптивном тону, највећим дијелом говоре о различитим видовима стварности с којом се пјесник суочава. Наравно, највећи акценат је на сложености живота и комуникације у мегалополису, али и, парадоксално, на површини веза међу људима, што се, према Кольевићевом мишљењу, најпотпуније исказује у „Љубавној песми Ц. Алфреда Пруфрака“ (запажа да се у пјесми исказује „опште осећање јаловости и уситњености животне акције, која не може да постигне смисао и интензитет органског јединства“ (I, 176)), али и у пјесми „Портрет једне жене“ (у којој је изражен доживљај савремене историје као „оштре поцепаности између човековог осећања вредности и онога што стварно ради“ (Исто)). Наравно, поеми *Пуста земља* (1922) указана је

посебна пажња, јер је она и постала позната по том изражавању доживљаја савремене цивилизације, а њена основна симболика веже се за легенду о Гралу и Фрејзерова антрополошка истраживања. Основна идеја поеме, сматра Кольевић, заснива се на схватању да је, из етичке перспективе, модерно вријеме лишено значења, а да је идеја жртве предуслов новог живота, којим би управљало осјећање вриједности, и у којем би механичко било подређено органском. Кольевић исправно уочава и да Елиот нема намјеру да идеализује прошлост, нити се његово поимање историје исцрпљује у „негативним одређењима која су критички формулисана као дезинтеграција живота у свести модерног човека, узрокована продором научног начела као крајњег животног подстицаја и одређења“ (I, 180–181). Он једноставно настоји да уочи етичке димензије присутне у основним животним тежњама прошлости, а како би се истакла модерна криза *идеалâ*. Отуда се развијају и његова настојања да ревалоризује Дантеа и велике елизабетанце и енглеске метафизичке пјеснике седамнаестог вијека (а доказ да је историја тог времена имала етички смисао јесте у томе што су се индивидуална мјерила тих пјесника темељила, у основним одређењима, на друштвеним мјерилима).³⁷ Ипак, Елиот је свјестан да пјесник не може себе обликовати сасвим на једном претпостављеном периоду, јер „у том случају, елиотовски речено, постоји опасност да помеша витално и небитно, стварно и сентиментално, односно да помеша квалитет и богатство етичке свести једног уметника са животним облицима у којима се његова уметност испољава“ (I, 185). Стoga је Кольевићу потпуно разумљив и критички оправдан Елиотов приступ *Хамлету*, према којем се испоставља да ни Шекспир није увијек носилац „главног тока“ (премда ће, као велики шекспиролог, истовремено утврдити да је Елиотово тумачење Хамлета неодрживо у цјелокупном драмском контексту). Ради се о томе да је Елиот Хамлетов дијалог с Полонијем посматрао као издвојену цјелину, као самосталну пјесму, те закључио да није сасвим остварен у историјским димензијама пјесничког значења, односно да се представља као нешто лично и ефемерно. Можда то није била изузетна критика цјелокупног *Хамлета*, али је Елиот управо у том тексту изнио своју познату теорију „објективног корелатива“ и прецизније освијетлио смисао свог сложеног тражења „главног тока“ етичких континуијета у историји. Интерпретирајући различита остварења из Елиотовог

³⁷ У поменутој пјесми о Пруфроку цијела атмосфера је дата као контраст ренесансној визији заноса и пустоловине као општег осјећања живота, а Кольевић још закључује да је цијела пјесма „дата у виду хамлетовског монолога у којем честа Пруфрокова питања постављена себи и општа атмосфера сумње у вредност и смисао егзистенције несумњиво подсећају на чувени Хамлетов монолог“ (I, 188).

пјесничког опуса, Колјевић је утврдио да је у њој прошлост носилац вриједности, некад у облику основног емоционалног тона (у контрасту према специфичној атмосфери актуелне ситуације), а некад у виду књижевне алузије или цитата неког пјесника, те да је „употреба“ прошлости код Елиота готово увијек креативна.

Тиме долазимо до завршне цјелине у овом поглављу Колјевићеве студије која носи поднаслов „Етичка природа песничког осећања“, којој непосредно претходи његов закључак да пјеснички смисао Елиотове поезије није у осуђивању савременог доба, нити у уздизању прошлости, него у давању нових вриједности свом времену. Колјевић истиче да је, према таквом концепту, „непосредни песников доживљај, као природни извор сваког стваралаштва, [...] носилац историјских имперсоналних значења. У поезији обичне људске емоције постају универзалне истине, сазнате и речене језиком непосредног доживљаја“ (I, 197). То би значило да вријеме представља сасвим нови квалитет пјесничког значења, који настаје из прожимања и помирења историјског и психолошког оквира. „Писање поезије је у том смислу решавање сложеног задатка који се јавља као драмски сукоб између интензивног доживљаја стварности и етичке свести о ширем животном смислу тог доживљаја“ (I, 197). Овдје Колјевић у близку везу доводи Емпсонов став о двоструком извору вриједности која се остварује у поезији (значења произашла из етичких мјерила заснованих у ширем временском оквиру и значења која су потекла из временског оквира непосредног доживљаја) и Елиотову мисао о односу прошлости и садашњости као односу „велике“ и „мале“ временске размјере (и, нарочито, присуству „велике“ у „малој“). Све то и те како има везе са њиховим погледом на критику и стваралаштво, који код готово свих нови критичара подразумијева разликовање поезије и критике по организацији значења, али не и по *природи значења*.

Колјевић уочава важну разлику у књижевном поступку који се примјењује у поезији и у прози. Поезија је, наиме, готово увијек блиска тренутној свијести интензивног доживљаја, док је у прози временски оквир увијек шири. Међутим, ова разлика ни у којем случају није суштинска за етичку структуру књижевног дјела. Поента је да у књижевном дјелу треба да доживимо јединство психолошког и историјског времена, односно јединство интензивног доживљаја и његове разуђености у ширем контексту живота. Тим сагласјем ових различитих временских размјера (а оно што омогућава њихово измирење јесте критички и стваралачки „сензибилитет“) добијамо „митолошко“ вријеме, како Колјевић назива тај новонастали осјећај

времена.³⁸ Још је Ренсом у својој књизи о Новој критици истакао значај Елиотовог термина сензибилитет за развој мисли нових критичара: „Сензибилитет”, термин који је Елиот дао новим критичарима, орган је који лучи осећања, како би он рекао, или детаљне перцепције, како бисмо ми рекли“ (I, 204). Кольевић Ренсомову фразу „детаљна перцепција“ налази кључном, јер је препознаје као истовремено критичко и објективно перципирање искуства и стваралачко мијењање предмета помоћу психолошки детаљног доживљаја богатства животног потенцијала. Елиот, такође, успоставља разлику између „емоција“ и „осећања“, а ради се заправо о разлици између заједничких, универзалних одређења људске судбине и њених конкретних манифестација (другим ријечима, пјесник може да се користи емоцијама које није искусио, али је најбољи када изражава она конкретна осећања, односно детаљне перцепције, како их називају нови критичари). Један од аспекта Елиотовог доприноса Новој критици јесу настојања да прецизно формулише природу односа између пјесничког сензибилитета и пјесничког језика, односно „напор да језик приближи предмету, да у језику објективише богатство тог сензибилитета у нове облике живота“ (I, 207), како је то још Ф. О. Метисен закључио. Наиме, пјеснички сензибилитет се изоштрава и објективно остварује тек испољавањем у језику, док законитост развоја пјесничког језика није могуће лингвистички одредити, пошто се ради о чињеницама пјесничког а не језичког реда. Стога је етички допринос пјесника у могућности да у једну обичну људску ситуацију унесе нов продор сензибилитета, односно да унесе митолошке и судбинске димензије у нове облике савременог живота, а то остварује кроз језик.

Кольевић сматра да у поезији постоје она жаришна мјеста на којима је концентрисан интелектуални и емотивни склоп цијеле пјесме, те стога само један стих може да буде носилац развоја сензибилитета и језика, доносећи аутентично етичко откриће. Примјери који бира као илustrацију углавном су из већ поменутог Елиотовог *Пруфрака*. Најприје, уз стих „Одмерио сам свој живот кафеним кашичицама“, чиме се осећање живота лирског субјекта своди на слику живота проведену у ситничавом „дозирању“, говори о уздизању једног прозаичног, банаљног тренутка на ниво животног мјерила, односно уношењу егзистенцијалне димензије у пјесму, чиме Елиот

³⁸ Кольевић га дефинише као „време живота које је стављено у контекст ванвременских људских вредности, и на тај начин постаје нов вид истине о људској истини, са њеним неисцрпним могућностима и неизбежним, природним ограничењима“ (I, 224).

„проширује наш сензибилитет, јер једну добро познату ситуацију из савременог живота испуњава интензитетом и животним смислом“ (I, 212). Такви стихови, сматра Кольевић, уводе нови покрет у пјесму, оснажују значења и оних стихова који долазе прије или послије њих. Ипак, иако се овим потврђује чињеница да се такви стихови најчешће јављају кад постоји извјестан оквир, односно кад је одређена ситуација довољно разрађена, описана и психолошки освијетљена, да би могло доћи до новог продора значења, Кольевић издваја и један изузетак од тог правила, у истој Елиотовој пјесми, кад он на самом почетку бира врло специфичну метафору љубавног осјећања: „Појимо онда, ти и ја, / Док се вече распострло на небу / Као етеризован пацијент на столу“. Ови стихови су изненадна концентрација цјелокупног значења пјесме на самом почетку, они носе сензибилитет који обухвата цијелу пјесму, али се смишо и сложено значење ових стихова откривају тек кад прочитамо цијелу пјесму, те је стога увијек боли избор онај први наведени примјер. У наставку се Кольевић осврће на Елиотов појам „дисоцираног сензибилитета“ који је, у смислу контраста, увео поводом освјетљавања природе историјског тока енглеске поезије од ренесансне. Тиме је његова концепција развоја сензибилитета кроз језик (пјесничко значење) и језика кроз сензибилитет (пјеснички доживљај) добила врло занимљиво одређење у његовој ревалоризацији метафизичких пјесника седамнаестог вијека. Он, наиме, сматра да се дошло до тога да језик постаје истанчанији, а осјећање грубље, сензибилитет више не обухвата различите видове животних манифестација, а пјесникова концентрација се са непосредног доживљаја и његовог значења пренијела на „један издвојени емоционални ток у којем искуство представља само произвољан повод, уместо ‘детаљне перцепције’ која би могла да објективно комуницира стварно осећање“ (I, 220).

Тиме полако долазимо и до неколико закључака које је Кольевић извео о новим критичарима и њиховом приступу пјесничком дјелу.

„Као што се основне етичке претпоставке једног човека могу сазнати тек преко његове активности, и емоције као сложени начин човековог везивања за постојеће облике стварности у потпуности се објективишу тек у структури песничког израза као њиховог ‘деловања’, као успостављање нових односа међу објективним значењима речи и догађаја. [...] Посебно обележје песничке органске форме у томе је што она симболизује један *етички континуиран ток*, који омогућава људском духу да диспаратни материјал стварности сагледа у светлу његовог егзистенцијалног значења, у светлу животних могућности које даје. У том смислу,

песничка форма увек на једном датом животном облику открива могућност потпунијег и интензивнијег живота“ (I, 222–223).

Оваква концепција пјесничке форме основни је аргумент по којем се Нови критичари сматрају посебним правцем у модерној критици. Елиот је свакако дао посебан допринос, јер он открива колико је пјесник жив и актуелан у свом времену, те колико продужава смисао најбољих момената људске прошлости, а појмови имперсоналног и историјског домета пјесничког значења, о којима је говорио, крајње су критичко мјерило за вредновање пјесничког дјела. Тиме нас Колевић враћа на онај претходно помињани појам „митолошког времена“, које постаје крајње одређење пјесничке стварности и један од носилаца пјесничког значења. Такво вријеме је, заправо, гранична тачка на којој се човјек суочава са чињеницама историје.

3. 1. 5. Значај Нове критике у књижевнокритичкој и хуманистичкој мисли

На самом kraју Колевић је покушао да одговори на питање мјеста које Новој критици припада у савременој књижевнокритичкој и хуманистичкој мисли. Најприје, несумњив је утицај Нове критике на универзитетску наставу књижевности у Сједињеним Америчким Државама и у Енглеској, посебно у погледу тзв. практичне критике као наставног метода. Сам појам „практична критика“ потиче још од Ричардса, јер је истоимену студију објавио као пратећи том уз *Начела* (1929). Даљој популаризацији допринијело је Бруково и Вореново дјело *Разумијевање поезије* (1938), а нешто касније у Енглеској постаје посебно значајна едиција *Студије о књижевности*, коју је покренуо Дејвид Дејчис, где свака свеска представља „практичну критику“ најзначајнијих текстова појединих аутора.³⁹ Дакле, Нова критика је фаворизовала критичку интерпретацију књижевних текстова и могућност школског изучавања књижевности путем тог метода. Отуда је понекад Нова критика оцјењивана више као начин подучавања него као формална доктрина. Ипак, главним доприносом Нове критике најчешће се сматра истицање критичког задатка „пажљивог читања“ (*close reading*).

³⁹ Овај метод „практичне критике“ Колевић је прихватио и примијенио у својој знаменитој књизи *Класици српског песништва*. А управо ће Дејвид Дејчис сумирати значај Нове критике: „Тон одлучног испитивања, нагласак на пажљivoj анализи и до танчина одређеној терминологији, и наговештај да се вредност уметничког дела може открити испитивањем начина на који оно *делује* имали су значајан утицај на модерну критику“ (I, 229).

Кољевић истиче чињеницу да је Нова критика имала утицаја и на много ширем плану хуманистичке мисли, а „одбрана хуманистичких вредности помоћу њихових духовно конституисаних облика у поезији јесте карактеристично обележје тог доприноса, конструктивни вид те критике“ (I, 229). Ту се посебно издава Ричардсова психолошка теорија која је, оштро разликујући етички обликоване људске акције од етички неутралног односа према свијету, изузетно утицала и на неке друге друштвено-историјске и духовне дјелатности. Оно што нове критичаре свакако укључује у ред актуелних и нимало инфериорних критичких струја јесте чињеница да поезију нису били „тезом о њеном ‘чистом’ духовном смислу који не стоји ни у каквој битној вези са светом акције. Управо по томе Нова критика се природно укључила у савремена филозофска настојања да се природа и карактер научног мишљења третирају у ширем концептуалном оквиру, а не да се сви интелектуални критеријуми изводе из научног или у негативном смислу одређују према научном“ (I, 230).

Оно што Кољевић ипак сматра најубједљивијим у одбрани хуманистичких вриједности помоћу поезије јесте оно што су Нови критичари рекли о самој поезији. „Другим речима, основни значај Нove критике из којег све остало произилази јесте у интелектуалној вредности њених критичких и теоријских осветљења“ (I, 232), посебно у смислу њихових анализа и интерпретација пјесничких дјела енглеских метафизичких пјесника, Шекспира, Китса, Дантеа и Бодлера (којима су посветили посебну пажњу). А што се тиче оног кључног питања „шта је поезија?“, нови критичари, према Кољевићевом суду, нису дали апсолутну дефиницију, али су уочили и истакли основне разлоге због којих поезија може да буде значајна, те освијетлили оне видове поезије који се из те перспективе указују. И, на концу, он великим доприносом Нove критике сматра заснивање књижевне критике као хуманистичке дисциплине:

„Емпсонове речи прецизно указују на проблемски вид у којем су поезију посматрали нови критичари, на приступ поезији као облику искуства чији се смисао максимално остварује у самом критичком чину. Тај приступ представља виталну визију саме критике као најзначајнијег модуса трајања песничке речи и њеног непрестаног остваривања у свету. Због тога је Нова критика данас не само различита од поменутих начина писања о литератури, већ представља апологију критичког питања као таквог, и мисаону перспективу која омогућује постављање низа критичких питања изван својих оквира“ (I, 237).

3. 1. 6. Однос Нове критике и савремених стилистичких усмјерења

У завршном поглављу своје студије Никола Кольевић је покушао да упореди ставове нових критичара са неким од најпознатијих књижевнотеоријских и књижевнокритичких приступа друге половине двадесетог вијека. Све их је, углавном, обиљежила тенденција да акценат стављају на само књижевно дјело, свакако више него на ауторову личност или друштвено-историјски контекст. Тако се и формирала тзв. иманентна књижевна критика. Такво усмјерење пажње на књижевно дјело заправо произлази из настојања да се изучавање књижевности формира као засебна наука, са системски дефинисаним методама и предметом анализе. „Из ове перспективе језичка природа литературе представља непосредни материјал испитивања науке о књижевности, а стилистичка анализа основни метод који одређује све друге, инструментално корисне“ (I, 239). Све више се развија и тежња за обновом значаја хуманистичких дисциплина, а бива изражена развијањем већег степена конкретности, аргументованости и објективности хуманистичке мисли.

Кольевић, свакако, наглашава и извјесне разлике између Нове критике и савремене стилистике које, према његовом мишљењу, нису увијек очигледне. Полази, најприје, од појединих ставова руске формалистичке школе, у којој је, приликом критичког испитивања, акценат на језику и његовој функцији у поезији. Међутим, за разлику од нових критичара, руски формалисти су у пјесничком језику тражили она одређења која су специфична само за језик поезије и одбацили су било какву потребу тумачења поезије ванлингвистичким критеријумима, док је нове критичаре интересовао однос између ријечи и ствари, који у поезији добија посебно сложен облик. Нова критика са руским формалистима „дели само најопштији нагласак на контекстуалној аутономности песничког језика, и важности испитивања језика као најочигледнијег вида песничке стварности. Разлике су много веће, јер је та аутономност, у концепцијама нових критичара, сазнајне и релативне природе, док у критици руских формалиста песнички језик добија онтолошки и апсолутно независни статус“ (I, 243). Разлике потичу, уочава Кольевић, једним дијелом и из саме поезије – руски формализам је критички ехо руског футуризма, док се Нова критика заснива на модерној поезији у елиотовском смислу. Касније су се чешки критичари почели нешто више бавити тоталитетом књижевног дјела, али опет не на онај начин на који су пјесничку структуру нови критичари видјели као наглашавање контекста који је крајња детерминанта значења. Примјер који Кольевић наводи тиче се једног од најугледнијих модерних

стилистичара, Леа Шпицера, који, за почетак (и то је, свакако, једна од битних разлика у односу на нове критичаре) нема најповољније мишљење о модерној књижевности. За Шпицера, „‘структура’ се своди на установљавање општег типа релација у књижевном делу на различитим плановима. За нове критичаре, међутим, ‘структура’ се односи на симболички статус формалних елемената књижевног дела, и њихову узајамну повезаност у конструисању специфичних квалитета искуства комуницираног у делу“ (I, 250).

Не оспоравајући ни у једном тренутку критички приступ руских формалиста и модерних стилистичара, Кольевићева наклоност ипак је на страни нових критичара, јер они, обраћајући пажњу на само књижевно дјело, наглашавају истовремено и контекст, у чијем оквиру интерпретација једино и може да буде оправдана.

3. 1. 7. Критичка библиографија уз *Теоријске основе Нове критике*

Из цјелине у којој је Никола Кольевић навео критичку библиографију коју је користио, а с намјером да она заправо буде „подстрек и критичко одређење могућности даљег изучавања Нове критике“ (I, 251), добијамо увид у ширину његовог истраживачког подухвата који је претходио писању докторске дисертације под насловом *Теоријски основи Нове критике*, а затим и објављивању истоимене студије. У тренутку кад је радио на овој теми готово ништа од наведене литературе није било преведено на српски језик, што ће рећи да је читao изворну литературу, углавном на енглеском језику, односно од преко стотину педесет библиографских јединица колико обухвата критичка библиографија, само су два текста на српском језику – Велекова и Воренова *Теорија књижевности* (која је преведена тек 1965, па је и њу, при изради докторске дисертације, коју је одбранио 1964. године, морао читати на енглеском језику) и један текст Јована Христића о Елиоту.

Избор текстова које је навео подијелио је у три цјелине. У првој су извори, односно сва дјела нових критичара (Брукса, Елиота, Емпсона, Ливиса,⁴⁰ Ренсома, Ричардса, Тejta и Ворена), али и неколико америчких критичара (Блекмура, Берка и Винтерса) који се, такође, сматрају новим критичарима, премда их Кольевић није помињао у својој студији. Друга цјелина састављена је од критичких текстова о Новој

⁴⁰ Уз Ливисово име Кольевић је додао важну напомену да се ради о аутору који се углавном не убраја у нове критичаре, али се опредијелио да наведе и његова дјела јер је његов критички приступ произашао из Ричардсовог и Елиотовог и у близкој вези са поступцима нових критичара.

критици и о њеним појединачним представницима, а ради се о тридесетак библиографских јединица из пера различитих аутора.⁴¹ На крају, у трећој цјелини, са насловом „Аналогије“, налазе се дјела из критици сусједних дисциплина, јер је Нова критика била и те како повезана с другим књижевнокритичким и теоријским дјелима, али и са појединим усмјерењима из области модерне семантичке филозофије и филозофије језика, затим антропологије и психологије, као и са неким модерним токовима у лингвистици. „На овом подручју ‘укрштања’ класично разграниченih интелектуалних дисциплина налазе се извори за дубље разумевање саме критике и, у исти мах, неиспробани методи комбинованог истраживања од ширег хуманистичког значаја“ (I, 258). Другим ријечима, овдје су се нашла сва она дјела изван Нове критике која су Колјевићу била корисна за сагледавање ширих мисаоних оквира.⁴²

На самом крају ове Колјевићеве студије нашао се и регистар имена, као и индекс критичких појмова.

3. 2. Велеков и Воренов теоријски приступ

Иако се Ренеом Велеком и Остином Вореном није директно бавио у *Теоријским основама Нове критике*, премда их је свакако помињао, текст „Мишљење о књижевности као теорија“ који је настао као предговор за превод њихове *Теорије књижевности* на српски језик свакако припада кругу Колјевићевих најзначајнијих теоријских текстова.⁴³ Драгоцјен је, између остalog, и зато што на самом почетку даје један сажет осврт на допринос који је англосаксонска критичка мисао пружила науци о књижевности, односно користи прилику да, повом Велека и Ворена, у једном ширем

⁴¹ Иако на овај списак није додао оне опште критичке антологије и историјске прегледе, које је такође користио, навео је и њих на самом почетку, односно у кратком уводу „Критичке библиографије“.

⁴² Нарочито је драгоцен Колјевићово разврставање ове, данас бисмо углавном рекл, опште литературе, врло педантно и прецизно, на четири цјелине, из којих најдетаљније сазнајемо које је области сматрао најрелевантнијим за шири мисаони оквир који му је био неопходан за коректно разматрање и контекстуализовање Нове критике: 1) Књижевна критика и књижевна теорија [а) Непосредне интелектуално-историјске везе, б) Поезија: језик и значење, ц) Поезија и критика, д) Књижевна теорија и семантичка естетика, е) Изучавање књижевности], 2) Епистемолошка семиотика, филозофија језика, филозофска антропологија [а) Симбол као медијум сазнања, б) Симболичка природа језика, ц) Антрополошке основе симболизма: мит и језик], 3) Лингвистичка семантика, лингвистика, лингвистичка стилистика [а) Како језик значи?, б) Како језик функционише, ц) Лингвистика и песничка употреба језика], 4) Психологија и психолошка антропологија [а) Психологија перцепције и сазнања, б) Психологија мита и поезија] (I, 258–261).

⁴³ Првобитно је објављен у часопису *Путеви* 1964. године (год. 10, бр. 6), потом у Велековој и Вореновој *Теорији књижевности* 1965. (Нолит, Београд), да би касније био прештампан и у неким наредним издањима *Теорије*. Уврштен је и у *Дела Николе Колјевића*, у први том, уз *Теоријске основе Нове критике*.

контексту проговори о ономе што сматра најзначајнијим вриједностима Нове критике, имајући на уму да ће овај текст, као предговор једном теоријском уџбенику, несумњиво доћи до ширег круга читалаца.

Сва њихова достигнућа, сматрају Велек и Ворен, а наглашава и Кольевић, имају смисла ако помажу испуњењу основних вриједности „кохерентности“ и „сложености“, што значи да они одбацују питање „метода“ као апсолутне тачке гледишта, а проблем књижевног облика посматра се као проблем откривања сложеног начина на који најефектније можемо приступити властитом искуству. Различите „методе“ у приступу књижевности, према таквом схваташтву, можемо посматрати само као дјелимично корисне „концептуалне конвенције“, с тим што постоје и различити „концептуални нивои“ на којима се књижевно дјело реализује (значење једног стиха, смисао цијеле пјесме, њено мјесто у цјелокупном опусу једног пјесника, смисао по којем припада једној пјесничкој традицији итд.).

„Другим речима, различите мисаоне перспективе у посматрању књижевности, од најужих критичких до најширих теоријских, потребне су због тога што је велик број концентричних кругова у којима се значење књижевног дела креће. Штавише, број тих кругова се повећава. Као да је реч о таласном кретању, о непрестаном зрачењу књижевног дела у сусрету са историјом из којег и они и историја излазе изменјени“ (I, 294).

Кольевић, поред познате метафоре „слојевитости“ књижевног дјела, а ради поене о природи његове сложености и значаја теоријског мишљења о њему, уводи „метафору различитих лица, метафору дела као духовног предмета са више *правих* лица, од којих ниједно није тек наличје“ (I, 295). Он то додатно појашњава, а у контексту Велековог и Вореновог теоријског приступа, као могућност да се теоријско мишљење користи као ново освјетљење књижевног дјела са једноставне тачке гледишта, са видљивих „лица“, а не „иза“ дјела. Таквим поступком, односно примјеном различитих концептуалних нивоа, не долазимо до раслојавања и разбијања једне цјеловите слике, него, парадоксално, до употпуњавања слике о поезији кроз откривање њене релевантности у историји. Рене Велек и Остин Ворен стога инсистирају на таквом приступу, а због увијек врло извјесног проблема дисциплине у посматрању и тумачењу инсистирају и на оном мишљењу о књижевности, односно таквој теорији књижевности која постоји и као техничка дисциплина.

Потом Колјевић прелази на други фрагмент свог текста, који отпочиње Е. М. Форстеровом похвалом хуманисти. Форстер, наиме, истиче као доброг критичара оног између чије оштрине и ширине разумијевања постоји хармоничан однос. То, наравно, није лако постићи јер непрестано вреба замка псеудохуманизма, односно могућност критичког промишљања које би апсолутизовало само једну (самим тим – дјелимично) истину. У прва три дијела своје књиге Велек и Ворен говоре о односу између књижевности и сусједних хуманистичких дисциплина, прецизније о разликама између научних и хуманистичких дисциплина. Ове прве, наиме, неријетко третирају хуманистички дате сфере чињеница научним методом, који самим тим постаје псеудонаучни, а тумачење књижевности са тачке гледишта, рецимо, психологије или социологије доводи до тога да те тачке заправо постају методске конвенције, које редукују књижевност на свој ниво. Потом они дају своја општа одређења у погледу теоријског мишљења о књижевности, чиме, како сматра Колјевић, на конкретан начин показују хуманистичке проблеме. Нарочито занимљивим он сматра њихово разрјешење „историјског“ и „теоријског“ приступа у тумачењу литературе, затим указивање на безнадежност текуће употребе категорија „форме“ и „садржине“, а осим на тим нивоима покушали су, заправо, да укину оне теоријске категорије које воде поријекло из научног а не хуманистичког начина мишљења и својим поглављем о општој, компаративној и националној књижевности.

Најрелевантнијим видом теорије књижевности као хуманистичке дисциплине Никола Колјевић сматра средишња поглавља Велекове и Воренове књиге, груписана у цјелину која подразумијева „унутрашње проучавање књижевности“. Њихов приступ је, прије свега, у близкој вези са модерном лингвистиком и филозофијом језика, а при томе се „ослањају на једну плоднију савремену традицију испитивања хуманистичких чињеница као одређених функција које обављају. На више места њихове теорије налазимо, било као полазну тачку или крајњи аргумент, идеју да је ‘књижевно дело оно што обавља’“ (I, 303), односно да „хуманистичка чињеница открива свој начин постојања једино кроз функцију коју врши, сврху коју испуњава“ (I, 304). То би онда значило да нам се формална обиљежја књижевности као хуманистичке дисциплине представљају као услови које треба схватити и испунити како бисмо открили пјесничку вриједност. Према Колјевићевом мишљењу, Велек и Ворен су можда најзначајније резултате дали у погледу разматрања пјесничке слике, метафоре, симбола и мита у књижевности, не као конвенција него као степена књижевне организације. Успоставили

су, наиме, везу (и назначили разлику) између оних категорија које имају улогу изражајног средства и изражајног циља.

Уочавајући да је Велекова и Воренова *Теорија књижевности* као циљ поставила одређивање праваца и стимулисање начина на које бављење књижевношћу може да буде значајно, Кольевић сматра да би јој више пристајао наслов „Теорија приступа књижевности“ или „Теорија методологије изучавања књижевности“. Ипак, они су открили и једну можда мање важну али функционалнију улогу теорије књижевности – могућност општег расвјетљавања сложености књижевне истине и природе хуманистичких чињеница, откривања основних услова у којима се књижевна истина јавља и испитивања књижевне технике као хуманистичке дисциплине.

3. 3. Марксизам и Нова критика

За потребе зборника радова *Књижевна критика и марксизам* (Просвета, Београд, 1971),⁴⁴ Никола Кольевић је написао текст „Марксизам и Нова критика“, који је годину дана раније објавио у *Савременику*, под насловом „Критика идеологије и идеолошка критика“. Већ на почетку текста Кольевић је проблематизовао поставку зборника који је био у припреми, односно његове радне наслове, инсистирајући на чињеници да појмове „марксизам“ и „марксистичка критика“ различито тумачимо, јер се ово прво сматра филозофском теоријом (која се затим наставила даље развијати у политичком и економско-друштвеном контексту), а друго мишљењем о књижевности. Кад је у питању однос између марксизма и Нове критике, његов став је такође јасан и прецизно формулисан. Не може се, наиме, говорити о утицају марксистичке мисли на схваташа књижевности нових критичара, јер је Нова критика „настала у друштву у којем марксизам није био политичка пракса нити владајућа филозофска теорија. А и схваташа самих нових критичара по много чему се разликују од марксистичких“ (I, 311). Резимирајући основе теоријског језгра Нове критике и њене кључне представнике, Кольевић се овдје први пут (јер је тема напротив то захтијевала) осврнуо и на њихово политичко опредјељење, нимало близко марксистичком.

Најизразитије разлике између Нове критике и марксизма Кольевић види у чињеници да нови критичари нису сматрали нужним теоријски систем у критици,

⁴⁴ Зборник је објављен као један од пројектата Института за књижевност и уметност, а уредили су га Света Лукић, Михајло Марковић, Бранислава Милићић и Предраг Палавестра.

наглашавајући да су формулатије теоријских начела једино корисне као усмјеравање пажње на одређена обиљежја књижевних феномена. Односно, Нова критика је „настала у традицији енглеске дискурзивне мисли која, за разлику од немачке, није тежила заснивању својих претпоставки у оквиру неког филозофског ‘система’“ (I, 312). Марксизам је, наравно, настао у духовном простору њемачке мисли и ту почива основни расцјеп између ова два теоријска мишљења.⁴⁵

Као неке од основних постулата марксизма, који ће му свакако бити потребни ради поређења са Новом критиком, Кольевић издваја чињеницу да у марксизму тематска релевантност умјетности долази из интересовања за феномене у којима је заступљена интервенција човјековог дјеловања на природу. Односно, историја и умјетност постају интересантне прије свега због тога што су посредоване контекстом људске сврхе преко које су дате. С друге стране, Нова критика је, као и модерна критика генерално, заступала „књижевни“ приступ књижевности, сматрајући релевантним она критичка питања „чију легитимност оправдавају делујуће реакције и сile у самом медијуму књижевног феномена“ (I, 319), што је свакако, на неки начин, сузило друштвену релевантност критике. Марксистичкој критици пак, како закључује Кольевић, најчешће није ни потребно књижевно дјело да би рекла оно што има да каже.⁴⁶ „Упркос Марковом захтеву за конкретношћу сваке научне методологије, марксистичка критика је веома мало учинила да своје опште историјске и друштвене категорије прилагоди и примени на књижевности, посебно модерној“ (I, 320). Другим ријечима, модерна критика се озбиљно приближила сferi специјализованих наука, а марксистика није представљала прецизно артикулисан књижевноокритички приступ.

У наставку свог текста Кольевић бира приступ на основу којег ће, најприје, показати природу семантичког приступа, а примјеном једне типичне новокритичке анализе. Конкретно, за примјер узима Емпсонову анализу неколико стихова из *Магбета*, која се заснива на идеји да су пјеснички искази језичка пројекција чина имагинације. У основи овакве анализе је један од Емпсонових постулата који

⁴⁵ „Као што су логика и гносеологија у немачкој традицији постављене у онтолошку перспективу, тако је и онтологија у енглеској емпиричкој традицији одувек била предмет критике и одређења у логичком и гносеолошком контексту. Разлике између ова два стила мишљења због тога досежу до корена основних категорија и појмова“ (I, 313).

⁴⁶ Кольевић, свакако, издваја неколико часних изузетака које, очигледно, сматра добрим критичким текстовима: Лукачеве огледе о роману, Андерсово дјело о Кафки, неколико Лефеврових огледа, посебно наглашавајући значајан напор Кенета Берка и Едмунда Вилсона у спајању искуства савременог формализма са марксистичком перспективом.

подразумијева да је сазнајна функција (ако већ рачунамо на то да постоји и емотивна и сазнајна употреба језика) она којом је у поезији артикулисано осјећање. Показује се, дакле, да су у поезији унутарњи духовни садржаји дати као низ семантичких релација, које су превасходно садржане у лексичким и синтаксичким квалитетима. Зато се и анализа језичко-стилских квалитета фокусира на оно што је у поезији најнепосредније дато: „духовно остваривање онога што песник осећа као своје биће у једној ситуацији“ (I, 324). Стога ће Кольевић закључити сљедеће:

„Другим речима, овакав приступ показује да бити критички заинтересован за људску суштину књижевног феномена значи пре свега бити свестан присутних семантичких релација, остварених помоћу средстава језичког система као и књижевним конвенцијама суперпонираних елемената формалне организације књижевног дела. Због тога књижевна критика може имати људску вредност, може сама да буде један од њених носилаца, једино уколико своје истине налази у језичко-формалној организацији, уколико је у стању да их образложи њоме и да се позове на њу. И то је, укратко сумирано, најважније искуство које је донео савремени формализам. Детаљи версификације, формални аспекти романа и драме данас су нам важни управо због тога што осећамо да су то термини сензибилитета, да је књижевна истина преко њих дата и њима контролисана. А у односу на такво обележје књижевног феномена, извесни аспекти марксистичке критике постају крајње проблематични“ (I, 323–324).

Проблематично је, како Кольевић сматра, и марксистичко интересовање за идеолошке димензије књижевног дјела, јер нас то удаљава од онога због чега нам је књижевност превасходно важна. Не сматра он да је сасвим непожељно користити се књижевношћу у пропагандне сврхе (премда за такве тенденције постоји пригоднија форма политичког трактата), јер у књижевности свакако постоје и дјелују различите идеје, па тако и политичке, него је проблем у томе што се идеје у књижевности „не јављају као садржај већ као оквир и део формалне организације неодвојив од концептуалне природе језика и његове друштвено-историјске утемељености“ (I, 327). Марксистичка критика се, нимало случајно, понајвише бавила прозом, јер су у роману најконкретније присутни друштвено-историјски аспекти реалности, а за то што не постоји готово ниједна значајна марксистичка критика поезије Кольевић разлог види не у недостатку аутентичког интересовања него у недостатку одговарајућих инструмената уочавања и критичког артикулисања.

Ипак, Кольевић велики потенцијал марксистичке критике види у могућности проширења контекста савремене критике, у постављању и реализацивању неких хуманистички значајних циљева књижевне критике, који су често занемарени. Такође, захваљујући марксизму можемо открити друштвено-историјске феномене који су омогућили настајање неког књижевног дјела. Кольевић сматра да су чисто семантичке анализе апсолутно недовољне и без ефекта ако у настави треба одређено књижевно дјело приближити ученицима или студентима којима оно није блиско, док „повезивање књижевног дела са спољним корелатима историјске ситуације која је у њему ‘интернализована’ пружа критици шансу да испуни своју примарну друштвену функцију посредника између књижевног дела и публике“ (I, 333). Критичар који би све то имао на уму помогао би да књижевност постане друштвено присутнија и релевантнија за већи број људи, а модерна критика такав циљ неријетко заборавља, односно не настоји да својим поступком неко књижевно дјело „отвори“ према широј публици. Напротив, понекад „интелектуалном ексклузивношћу одбија обичног читаоца и од себе саме и од саме књижевности. Уместо да га пропагандно придобија, критика му у ствари показује да није ‘дорастао’ разумевању тих префињених производа људског духа“ (I, 334). Такође, марксистичком стратегијом историју можемо разумјети као драму људских опредјељења у одређеним ситуацијама а не само као једносмјерно дјеловање материјалних чињеница. Примјери на основу којих нам Кольевић доказује овакве ставове су бројни и разноврсни а, као и више пута раније, укључују и Шекспирове трагедије. Он, наиме, тврди да је управо код Шекспира политичка историја увијек резултат човјековог дјела, односно људског опредјељења, на чему се и заснива трагичка акција. Чак нам и тешко схватљиви аспекти нацизма постају разумљиви захваљујући Шекспиру и његовом *Магбету*. Наиме, пред појединим аспектима нацизма смо имагинативно немоћни,⁴⁷ али када људски садржај Магбета доведемо у контекст тих феномена, можемо ипак да их доживимо као манифестацију и посљедицу једне људске могућности. Овом проблему Кольевић ће се детаљније посветити у књизи *Шекспир трагичар*, као и у другим студијама посвећеним Шекспиру.

Све ово води ка закључку да критика може помоћи и поспјешити улогу умјетности у историји, поготово уколико, у свјетлу марксистичког приступа, књижевну

⁴⁷ Сjetиће се овдје Кольевић Орвелових ријечи о томе да се нема шта рећи о цивилизацији која је измислила занимање књиговође у концентрационом логору.

визију употребијебимо као хуманистичку основу историјске оријентације. Захваљујући таквом приступу можемо, откривајући чворишне тачке у књижевном дјелу, промијенити властити однос према свијету или хуманизовати своју улогу у историји.

3. 4. *Теорија критике* Мари Кригера

Текст Николе Кольевића под насловом „Кригерова синтеза естетичке традиције“ објављен је као предговор српском преводу књиге *Теорија критике* Мари Кригера (Нолит, Београд, 1982), која је била прво дјело овог аутора преведено на српски језик. У том тексту Кольевић најприје наглашава да се ради о аутору који је изузетан познавалац и класичне и модерне критичке мисли и један од водећих америчких естетичара, који је у неким другим својим дјелима (*Нови апологети поезије*, прије свега) „луцидно, можда најтемељније, анализирао естетичке постулате и импликације англосаксонске Нове критике, а после тога и изузетно утицајна схваташа канадског критичара Нортропа Фраја“ (I, 340). Књигу *Теорија критике* он, пак, види као једну особену, естетички уопштену, теорију књижевности, јер је за Кригера критичко мишљење неодвојиво од бића књижевности, а критика је на неки начин изворни облик теоријског мишљења о књижевности.

Кригер је, увиђа то Кольевић, мислилац који је, са самосвјесном језичком прецизношћу, прихватио и савладао технику модерних филозофских аналитичара језика. А као једну од његових мана види преопширно и понекад заморно појашњавање шта је мислио када нешто каже (или шта су други теоретичари мислили),⁴⁸ премда га то, ипак, у извјесном смислу, чува од погрешних тумачења. Кригеров приступ заснован је на англосаксонској емпиричкој филозофској традицији и, у складу с тим, њему није до традиционалних и конвенционалних теоријских категорија, него „до оних појмова који чувају живу везу са својим пореклом у искуству, који су заправо само теоријска артикулација тог искуства“, те његова теоријска мисао води ка формулисању „оних појмова, дистинкција и условности који доносе целу прегршт аутентичних духовних проникнућа у природу свог предмета“ (I, 344). Његова теорија није нека врста изолованог мишљења појединца, јер је он у својој књизи дао један луцидан облик

⁴⁸ „Оваквим теоријским стилом Кригер је себи онемогућио да каже више од онога што је рекао, или бар да каже краће и инспиративније оно што је рекао. Јер ако човек, говорећи о нечем, непрестано објашњава свој говор, слаба је прилика да ће успети много тога да каже. И зар није, у хуманистичким дисциплинама бар, ослањање на свој и шири културни контекст плоднији поступак од сталног прецизирања артикулације непосредног текста“ (I, 344).

естетичке синтезе и представио различите начине на које је књижевност била теоријски тумачена у дуговјекој европској естетичкој традицији (оправдан је стога поднаслов „Традиција и њен систем“), обједињавајући их око једне средишње идеје, те успостављајући између њих интелектуално артикулисан поредак, односно систем.

Кригерова *Теорија критике*, тврди Колјевић, одговара на неколико стратешких питања књижевне естетике, почевши од оног „чему, уопште, књижевна теорија?“, а Кригеров (као и Колјевић одговор) је прецизан, иако посредан, с обзиром на то да се односи на схватање да једноставно нема никакве „духовне активности која не подразумева неку теорију чак и када не говори о њој“, нити има „поезије која не подразумева неке опште концепције“ или „искуства поезије, које није омогућено нашим представама о поезији, заснованим на претходним искуствима“ (I, 346). Сљедеће питање односило би се на улогу критичара у односу на дјело, а одговор проналазимо у ставу да је вриједност критике „колико у снази сведочења о личном доживљају толико и у артикулацији тог доживљаја на равни начелно прихватљивих, општих тврдњи“ (I, 347). Посебно је интересантно Кригерово бављење умјетничким искуством, односно естетичким питањем односа умјетничке и неумјетничке истине (да ли књижевно дјело „подражава“ или „изражава“). Његов одговор Колјевић овако резимира:

„максималан степен уобличености једног фiktивног света јесте оно што даје супстанцијалност и релевантност уметничком делу. [...] Уметничка истина не може имати стварносну последичност буквальног искуства. Али њен метафорички помак од стварности истовремено доноси меру уобличености која се парадигматски намеће другим, лабавије конструисаним човековим световима“ (I, 349).

Потом се проблематизује питање како једно искуство (природно или умјетничко) успијева да се наметне као естетско, а Кригеров одговор је да форма искуству даје естетски карактер. Као посебно значајна издваја се Кригерова мисао о обликотворној моћи имагинације, као извора и носиоца свеколиких духовних свјетова, а синтетичка вриједност његових промишљања односи се на то да је неке од средишњих естетичких проблема посматрао у односу према тој својој идеји обликотврности, што значи да му није толико стало до оригиналности помака колико до културне утемељености његове средишње мисли.

Кригерова теорија обликотворности, сматра Колјевић, истиче и једну од најбитнијих функција умјетности:

„Суочен с императивом обликовања свог света да би уопште преживео, човек сваки дан, неизбежно, обликује свој свет и сиромашније и строжије него што би то, идеално говорећи, било могуће. Али зато човек и има уметност, као подручје замишљеног и измишљеног живота у којем може без остатка да обликује свој свет по својој мери и по својим слободно одабраним могућностима“ (I, 355).

То појашњава Кригеров закључак да је књижевна истина, иако метафорична, најјачи извор могућности конституисања наших других, некњижевних свјетова. Наравно, све ово отворило је и бројна друга питања на која Кригерова књига не даје одговор, јер је он настојао да прије свега освијетли средишње естетско питање обликотворности, а при томе је заобишао многе ствари са којима је та идеја укрштена. Колјевић је свјестан да то јесте једна од мана Кригеровог приступа, али га на неки начин и оправдава, сматрајући да је то цијена сваког детальног и исцрпног разматрања из једног телеолошког средишта.

3. 5. Теоријска мисао Виљема Вимзета

О Виљему Вимзету и његовој теоријској мисли, иако се њиме донекле бавио и у *Теоријским основама Нове критике*, Колјевић је најопширније и најдетаљније писао у тексту „Вимзетова Summa Нове критике“, који је објављен у *Годишњаку Одјељења за књижевност* (књ. 7, 1978),⁴⁹ а затим и у *Делима Николе Колјевића*. Он у тексту полази најприје од Велековог увјерења да је Вимзетово дјело кулминација али и резиме Нове критике, што Колјевић сматра и тачним и занимљивим, те се затим посвећује властитом резимирању теоријских мишљења водећих нових критичара (Ричардса, Емпсона, Елиота, Роберта Пен Ворена, Брукса и Тejta). С обзиром на то да смо се тиме бавили у претходним поглављима, оvdje се нећемо поново задржавати на овим темама. У другом дијелу овог текста Колјевић се посвећује Вимзетовој теоријској мисли, а особито његовој књизи *Језичка икона*, у којој је су основне теме Нове критике теоријски пажљиво и помно резимиране. Вимзет нам заправо открива да Нова критика није наставак неке раније критичке теорије, а није ни теоријски обухватна нова теорија.

⁴⁹ Серијска публикација Института за језик и књижевност у Сарајеву (1974–1984).

„Код Вимзета нам се открива да је мисао нових критичара била пре свега у знаку новог покретања првих и крајњих питања која се у вези са поезијом постављају. И вредност те критичке мисли огледа се далеко више у способности стављања појединих књижевних проблема у контекст тих првих питања него и у чему другом“ (I, 371).

Неки од појмова који су кључни у Вимзетовим огледима заступљеним у овој књизи јесу: „интенционална заблуда“ (испитивање пјесникова намјера, извучених из биографије или из његових опредељења), „афективна заблуда“ (говор о поезији као емотивним реакцијама за читаоца; то је заблуда приватизовања поезије) и „заблуда неокласичких врста“ (инсистирање на пресудном значају књижевног рода и врсте). Затим, у контексту чињенице да су нови критичари заступали став да не постоји пјеснички језик него само пјесничка употреба језика, Вимзет такав приступ парадигматски илуструје у огледу „Један однос риме и разума“. Оно што је овде нарочито драгоцен јесте Кольевићев напор да Вимзетове ставове, изнесене на примјеру стихова Александра Поупа, додатно провјери анализирањем прва четири стиха пјесме „Тамница“ Владислава Петковића Диса,⁵⁰ те прва два стиха пјесме „Доста је било“ Матије Бећковића. Закључак је јасан – „као најочигледније средство песничке стилизације рима постаје носилац ‘другостепеног структурисања језика’“ (I, 376), а Вимзет ту функцију назива „алогичком“. Из тога је произашао, као један од основних критичких захтјева, поступак пажљивог читања (*close reading*), „јер ако је песничка употреба језика пре свега у знаку овакве ‘згуснутости’ језичких релација, онда и песнички текст захтева далеко јачу ‘микроскопску’ концентрацију од прозног“, те је отуд „критика за нове критичаре постала пре свега ‘експликација’, односно семантичко испитивање кривуља песничке синтаксе“ (I, 376).

Сљедећа тема коју је Вимзет проблематизовао било је питање моралних импликација. Наиме, према новим критичарима (а Вимзет је ту апсолутно сагласан), основно одређење природе пјесничког значења је морално, односно пјесникова језичка вјештина није сама себи циљ, него је средство исказивања моралне драме постојања. Још један битан проблем којим се бавила теоријска мисао Нove критике била је релевантност књижевног наслеђа. Оно што се испоставља као најбитније у оквиру овог питања, а што представља и посебан значај Нove критике, тиче се чињенице да се ради

⁵⁰ Ову пјесму је у истом тексту већ користио и за илustrацију Емсонових теоријских ставова.

о критичком приступу који је могуће примијенити на поезију различитих периода и културних средина.

„Нови критичари су о песмама прошлих времена писали увек као о живим духовним структурама. Стабилност језичких система и видљивост песничке ‘синтаксе’ омогућују нам, без обзира на разлике у историјском руху, да у Шекспирове трагедије уђемо и осетимо их ‘изнутра’. А то значи да по своје људске могућности можемо ићи и у литературу прошлих времена. Нисмо, дакле, духовно осуђени само на савремену поезију као хоризонт свог бића“ (I, 379).

Нарочито је значајна завршна цјелина овог Кольевићевог текста, јер је он ту представио нека ограничења Нове критике, која је Вимзет уочио и артикулисао. Најприје, схватање да је пјесма симбол једног животног чина оставило је по страни питање дословне везе поезије са животом. Затим, тенденција да се углавном баве поезијом, а прозом само у ријетким приликама и увијек само оним мјестима на којима прозни текст постиже густину пјесничке симболике. Одбацивши биографска разматрања као „интенционалну заблуду“, бавили су се искључиво пјесничким ремек-дјелима и пјесничким проблемима, као да пјесници не постоје (а самим тим ни специфичне релације и законитости унутар пјесниковог цјелокупног опуса). Нису се бавили ни питањем културног идентитета као система вриједности у одређеним периодима и срединама, јер су искључили питање контекста, а то је, чини се и Кольевићу, веома ограничавајуће за исправно и комплетно разумијевање и тумачење књижевног дјела:

„По многим анализама нових критичара чини се као да је песма производ само језиком испосредованог ‘сировог’ судара са животом. А она то никако није, без обзира што нам се њена снага може учинити као последица ‘голог’ индивидуализованог чина. Међутим, велики песници су велики не по својој индивидуалној изузетности већ, много пре, по томе што су у стању да употребе најмоћнија оруђа своје културе и да у своја кола ‘упрегну’ целе генерације које су ту културу пре њих стварале“ (I, 383).

На крају, још једно важно ограничење нових критичара тиче се чињенице да, иако су писали о дјелима која су настала на хоризонту снажних историјских очекивања, заборављали су да књижевност има историјску функцију у свом времену коју у другим временима не мора имати (Елиот је то донекле превазишао својим схватањем да садашњост мијења прошлост и да ново дјело мијења поредак међу

старим). Управо захваљујући Вимзетовој теоријској артикулацији могла су се сагледати сва ова ограничења, као уосталом и сви претходно наведени доприноси Нове критике. Стога је Колјевићева оцјена његове *Језичке иконе* више него повољна.

3. 6. Архетипска критика Нортропа Фраја

Текст „Књижевност као утопија и архетип“ о *Анатомији критике* Нортропа Фраја Никола Колјевић објавио је првобитно у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* (год. 27, бр. 1, 1979), а касније ће бити прештампан и у неким другим часописима и издањима. Фрајеву критику он види као ону врсту критике која се okreће ка „критичком романтизму“, а његово одушевљење за визионарске и утопијске вриједности „романс“ сасвим је очигледно како у другим његовим студијама, тако и у *Анатомији критике*.

Из таквих схватања развило се Фрајево увјерење да се цјелокупна књижевност може разумјети као израз људског утопијског сна, а покушајем да у једну цјелину повеже готово све књижевне појаве свих народа и периода развио је једну врсту утопијске визије теорије књижевности. Он не пориче модерне приступе књижевности, него само настоји да их асимилује и превазиђе, између осталог схватањем да је књижевност „уношење једног људског поретка у језик“ (I, 388). Према његовом мишљењу, „одмицањем“ од дјела могу се открити универзално примјењива начела књижевног обликовања, односно критика треба да открије архетипове, као универзално важеће обрасце. Такође, за њега је изузетно битно и питање тоталитета културе, као и инсистирање на учвршћивању везе између књижевног дјела и културе којој припада (критика је задужена за то), односно схватање да књижевно дјело „свој смисао не остварује у границама издвојеног језичког чина. Оно зрачи и шире и трајније када заузме одређено место у свету културе ка којем стреми. [...] Критичар је у таквој визији носилац ‘културног памћења’ и ‘обликоватељ културне традиције’“ (I, 390–391).

Колјевић сматра да је Фрајева мисао по свом акценту на књижевности као духовној утопији платоновска, али да је његов приступ, у погледу методе, аристотеловски, јер се за њега упоређивањем различитих књижевних дјела долази до истине о бићу књижевности. Фрај сматра да пјесник увијек ствара с позиције човјека који је у стању да замисли нешто љепше и боље од стварности. С обзиром на то да је

утопија у књижевном дјелу увијек дата у облику *mythosa*, у дјелу имамо тематски и приповједачки аспект – први је наглашенији у поезији, а други у прози.

Фрај стога изводи своју подјелу на пет карактеристичних историјских модуса: митски, модус романсе, високомиметски, нискомиметски и иронијски, те сматра да се књижевност дugo кретала од митског пола ка реалистичном, а у новије вријеме се поново окреће митским структурама. Све то Кольевића доводи до закључка „да се књижевност од својих митских почетака до данас може схватити као целина тек када откријемо њену ‘разапетост’ између утопијске замисли и веродостојности описа“ (I, 395). У наставку овог свог схватања Фрај уводи и категорију „премјештања“, у извјесном смислу преузету од Фројда, јер се, попут премјештања исходишног еротског импулса у друге сфере, и у књижевности митски импулс премјешта у реалистичке сфере. Још неки занимљиви појмови које Фрај уводи јесу „епизодички“ и „енциклопедијски“ облик у поезији, што би било аналогно лирском и епском.

У складу са теоријом „модуса“, и облици књижевног изражавања могу да се протежу од универзалне митске метафоре до буквалне дословности. „У том смислу, конкретна анализа књижевног израза спада по Фрају у ‘етичку критику’, која природно надопуњује, а не искључује ‘историјску критику’ модуса“ (I, 397–398). Ово је изузетно важно зато што ће Фрај други дио своје књиге посветити управо „етичкој критици“ и обухватити је својом теоријом симбола. У трећем пак дијелу акценат је на „архетипској критици“, јер је неопходно откривати везе између различитих облика и модуса како бисмо књижевност схватили у континуитету. Посљедње поглавље посвећено је „реторичкој критици“, која подразумијева теорију књижевних родова. Кад томе додамо и основну, „историјску критику“, од које полази, долазимо до закључка да их он не сматра различитим могућим приступима, него заступа став да се та различита усмјерења обавезно стичу у заједничком средишту.

„Уместо да се ослања на психологију, филозофију, лингвистику или неку другу хуманистичку дисциплину, књижевна критика се на овакав начин осамостаљује и постаје целовита, јер системски говори увек с обзиром на све релевантне видове књижевног дела“ (I, 399).

Посебну пажњу на самом крају своје студије Фрај је посветио „архетипској критици“, сматрајући да је немогуће говорити о премјештању мита у различите модусе уколико нисмо темељно истражили оно што бива премјештено, због чега категорија

архетипа постаје темељ Фрајеве теоријске мисли. Колјевић препознаје важне додирне тачке са Јунговим схватањем, али и бројне разлике у њиховим схватањима, те закључује да „Фраја архетипови занимају, пре свега, као асоцијативни обрасци или модели. Без њих је култура незамислива. А Фрајев је допринос у томе што открива, бар теоријски начелно, како у књижевности делују и како се преображені крију испод површине разних књижевних облика“ (I, 403). Архетипови су за Фраја, наравно, обликовани културом прошлости, уписаны као „асоцијативне накупине“, и више су дјелотворни него што су нам свјесно дати, односно у њима откривамо дубоке коријене духовног живота из којих ниче свака култура.

Колјевић врло инвентивно бира да на примјеру телевизијских серија покаже на који начин архетипови постају „везивно ткиво“ књижевности и културе (типизирани лик детектива у америчким серијама заснива се на старим и раширеним архетиповима, а посебна врста „домаће“ архетипске варијације открива се у телевизијској серији *Отписани*). Још једна велика предност архетипске критике тиче се чињенице да она на извјестан начин нуди рјешење древној проблематизацији односа између форме и садржаја:

„Помоћу архетипова ми се усредсређујемо на ‘макрокосмичке’ јединице, које носе шире садржаје а ипак су књижевно формализоване. У том смислу, архетипска критика приближава говор о књижевности и ширим сферама културе и самом животу а да не нарушава естетску аутономију дела“ (I, 408).

Оно што Колјевић препознаје као евентуални недостатак Фрајевих схватања јесте извјесно потхрањивање илузије (засновано на покушају универзалне класификације књижевности) да критичар може бити објективан, изнад културног контекста, сасвим егзактан. Фрај би, наиме, да искључи вриједносни суд и поједине архетипске обрасце третирао би равноправно, а то је, дакако, немогуће. Колјевић сматра да, уз бројне предности и квалитете Фрајеве критике, ови претходно наведени недостаци доводе до тога да се губи критичарева личност „као медијум који књижевне облике повезује и с историјским хоризонтом свог живота и са својим осећањем вредности културе у којој пише и за коју пише“ (I, 412).

4. ОБЛИКОВАЊЕ КОЉЕВИЋЕВЕ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ И КРИТИЧКЕ МИСЛИ

Раније смо већ наглашавали да је Никола Колјевић, упркос томе што се студиозно бавио идејама нових критичара, као и других књижевнотеоријских и књижевнокритичких праваца двадесетог вијека, и те како осјећао да је оквир било којег методолошког приступа исувише узак за разумијевање и тумачење књижевности. Заправо, по основној вокацији не само англиста него и хуманиста, Колјевић је непрестано инсистирао на специфичности хуманистичких наука и дисциплина у односу на природне, те тврдио како је у њиховом случају неопходна методска хетерогеност. Мноштво нових метода развијених у природним наукама у двадесетом вијеку утицало је на то да се сличан процес развије и у хуманистичким дисциплинама. Међутим, на тај начин је помало заборављено да је књижевност прије свега намирењена човјековим духовним потребама. У једном од својих чланака, који је заправо био његов приказ књиге *Језик у књижевном делу* Новице Петковића (1975), Никола Колјевић ће искористити прилику да се критички осврне на европску књижевнотеоријску мисао која је тих година доживјела велики процват: „Готово као да закони потрошачког друштва почињу и ту да важе: што пре ‘потрошити’ произведено, е да би се створио тржишни простор за нову робу. Наиме, брзина продора тих различитих теорија је толика да је њихов развој на нашем тлу и примена на нашу књижевност њој углавном обрнуто пропорционална“ (1976: 677). Уочиће, такође, да је код нас теоријска традиција *мришава*, те отуда толика глад за обухватним теоријама. Међутим, он сматра да у томе неријетко има исувише *помодног кокетирања* и *терминолошког каћуперства*. Стога није необично што ову, али и остале књиге Новице Петковића помиње као ријетко исцрпне, јасне и аутентичне.

Никола Колјевић је у својим студијама свјесно изbjегавао да робује било каквом критичком методу, премда је по специјалности (с обзиром на тему докторске дисертације) био – „методолог“. Оно што су многи наглашавали у својим записима о Колјевићу јесте да је непрестано изражавао сумњу у свемоћ научне методологије, премда се умногоме служио сазнањима модерне науке о књижевности, али и бројних других хуманистичких дисциплина. Инсистирао је на ставу да је језик критике само у степену а не у врсти другачији од пјесничког, односно доводио у разуман однос метод

и предмет истраживања, и то је вјероватно једна од најважнијих полазишних основа у разумијевању његове књижевнотеоријске и критичке мисли. Заправо, не ради се само о језику исте врсте него и о чињеници да књижевност, нарочито поезија, и критика дијеле иста средства, циљ и значења (само су методе различите). Ранко Поповић ће сажето појаснити једно од средишњих Кольевићевих увјерења: „Значење, у крајњој линији, и за пјесника и за тумача поезије може бити само морално значење, оно које се тиче човјека или се, у супротном, не тиче никога“ (2012: 374).

Један од најбитнијих доприноса Кольевићевих студија о књижевности јесте то што је, говорећи о суштини књижевног израза, готово увијек паралелно говорио и о природи критике. И непрестано се суочавао са питањима дефинисања духовних вриједности и мјеста које књижевност има у том процесу. Заправо, колико књижевност, толико и књижевна критика.⁵¹ Залагао се, једноставно речено, за успостављање „крајње поштеног односа према себи и својој струци; он се јавља као неминовна последица проучавања књижевности као најсадржајнијег израза људских духовних вриједности“ (Миличевић 2001: 33). Одавно је уочена Кольевићева стална тежња да критички чин учини заиста стваралачким, његовим измјештањем из стерильног простора самопосвећености у живу људску ситуацију. Уз то ће он, у различитим облицима кроз многе своје текстове, постављати питање о смислу тумачења поезије и тражити одговор на то питање. Јер је за њега тумачење „исто тако аутентична потреба духа, каква је и књижевност, а задатак тумача далеко надилази улогу специјалистичког дјелатника на послу теоријских класификација језичког моделовања облика и значења у књижевном дјелу“ (Поповић 2012: 373–374). Кольевићева књижевнотеоријска и критичка мисао развила се на темељима увјерења „да су пјесник и критичар, сваки са своје стране и на свој начин, у принципу на истом задатку уцртавања кота на координатама система људских вриједности“ (Миличевић 2001: 33). Управо стога, кад је био у улози књижевног критичара, бавио се суштинама и вриједностима књижевног дјела. Написани поткрај двадесетог вијека, његови ставови су, имајући на уму тадашњи развој методологије науке о књижевности, звучали анахроно, мада само на први поглед, док несумњиво тако могу звучати и данас, када је спектар методолошких приступа још шире, а инсистирање на методолошком оквиру сваког рада још наглашеније.

⁵¹ Овим питањем у српској књижевној критици бавили су се многи, а за нас су нарочито подстицајни били есеји Ј. Продановића, Љ. Недића, П. Поповића, Ј. Скерлића, М. Цара, В. Вујића, П. Џацића, С. Леовца, Д. Јеремића, П. Палавестре, Н. Петковића и Р. Поповића.

Уколико бисмо покушали да жанровски одредимо његове књижевне критике, били бисмо у немалом проблему. Наиме, склон проблематизовању и систематизовању, неријетко је писао методолошко-филозофске огледе, али су његови текстови најчешће есејистичког карактера. Ослобађао их је тешког баласта научне апаратуре (која је чак и у *Теоријским основама Нове критике* сведена на незнатну мјеру) и исписивао бритким и живописним реченицама, због којих се његове критике читају са једнаком пажњом као и књижевни текстови о којима говоре.

Ако бисмо, паљ, покушали да једном ријечју обухватимо његов методолошки приступ, он би се, условно, могао назвати компаративним, али Никола Кольевић компаративни метод не примјењује у уобичајеном облику, с обзиром на то да су паралеле које уочава и о којима пише крајње оригиналне и несвакидашње. Међутим, увијек се испоставља да су и те како биле оправдане. Кольевић је у своја поређења редовно укључивао не само књижевност него и друге области човјековог духовног живота. Књига у којој су такви компаративни увиди најзаступљенији јесте *Иконоборци и иконобранитељи*. Раније смо помињали текст Рајка Петрова Нога у контексту обликовања *скице за лирски портрет* Николе Кольевића, али у том истом тексту он се осврнуо кратко и на значај Кольевићевих књижевно-критичких текстова, мислећи при томе управо на оне из књиге *Иконоборци и иконобранитељи*, у којој је заиста обликована, артикулисана, а затим у анализама и примијењена Кольевићева књижевнотеорија и критичка мисао:

„Најкрупнији његов искорак био је када је највећом светском класиком почeo да самерава нашу класику: Отело и Бановић Страхиња... Напоредна прича, рецимо, о Јејтсу и Дучићу, са једне, и о Елиоту и Андрићу, са друге стране, ширила је видике и трагала за чврстом тачком ослонца. Да се кроз лично продре до надличног, а својом осећајношћу осветли сензибилитет епохе. Да у свакидашњој све већој забављеношћу све мањим не измеримо свој живот кафеним кашичицама, као Елиотов Пруфрок...“ (Ного 2012: 98).

Питањима о којима је у уводном осврту овог поглавља било ријечи бавио се не само у предговору књизи *Иконоборци и иконобранитељи* и њеном насловном тексту него и у огледу „О упоредном и споредном“, али ћемо овдје прокоментарисати и све остale огледе из ове књиге, јер сви текстови у њој, „због свог високог садржајно-смисаоног набоја делују као супстрати обимних студија“ (Ракитић 2012: 51). О овој Кольевићевој књизи можда је и понајвише писано, јер су је готово сви тумачи Кольевићевог дјела сматрали средишњом у његовом опусу. Ми ћемо у поглављу пажњу

ћемо посветити још и важном огледу „Контекстуално тумачење поезије“ из књиге *Класици српског песничтва*, као и неколиким текстовима из књиге *Песник иза песме*.

4. 1. Иконоборци и иконобранитељи

Кољевићева књига *Иконоборци и иконобранитељи* настала је из напора да се превлада методолошка дихотомија између унутрашњег и спољашњег приступа књижевном дјелу (Делић 1979: 1614). Ову књигу ће Николај Тимченко назвати есејистичком и књижевнокритичком, али ће је подједнако сматрати и теоријом критике и критичарском праксом (1979: 444).

У предговору за ову своју значајну књигу Никола Кољевић је упутио на један од Андрићевих огледа о ликовима, у којем је говорио о томе „да се драма стварања увек догађа на раскршћу двеју људских тежњи: у простору између љубави за лик као икону и духовне страсти да се лик потчини смислу“ (II, 7). Кољевићев је утисак да је у модерној критици превладала страна поклоника ликова, што је постигнуто наглашавањем самосвојности књижевног дјела и његове духовне вриједности (акценат је, дакле, на дјелу као икони). Књижевност је тако сасвим разграничена од биографије, историје и филозофије, а понуђен је читав низ могућности за испитивање односа између форме и садржаја (индикативно је одмах да Кољевић каже „такозване ‘форме’ и још такозванијег ‘садржаја’“). Све то доводи до закључка да је књижевност незамјењив и највиши човјеков ауторитет, односно крајња духовна мјера човјечности, те да су „песници антене хуманости своје културе, а поезија најосетљивији показатељ човековог тренутног положаја у њој и историји“ (II, 8). Ипак, један парадокс стоји иза свих ових резултата: структуралистичка критика се удаљила и од књижевности и од човјека, затворила се у стручну терминологију као метајезик, односно методолошкој строгости жртвовала је комуникативност. Сасвим по страни остale су оне димензије књижевног дјела које га вежу за историјски тренутак и културолошки оквир у којем је настало. Посебно је занимљиво да на самим почецима овакве критике стоји Т. С. Елиот који је управо инсистирао на томе да се пјесник мора упоређивати са другима, затим су и совјетски семиотичари књижевност посматрали у ширем контексту културе, а на крају је и модерна антропологија сам појам културе извела из класичних граница књижевности и умјетности.

Текстови Николе Кольевића заступљени у овој књизи израсли су из увјерења да књижевно дјело свој духовни контекст гради на историјском хоризонту свог времена и у моделативном систему своје културе:

„Крећући се стазама песничке речи, али и духовним хоризонтом који оне актуализују, ови огледи представљају пре свега покушај да се допре до тачака укрштаја и равни пресека тих супротних силница поезије. Отуд сваки текст представља, у ствари, низ упоређења различитих и често по много чему удаљених књижевних појава. Јер упоређењем са другим делима, свако дело улази у шири културни контекст. У том контексту његови књижевни обриси постају контрастно видљивији. У исти мах, тим путем нам се, као tertium comparationis, открива и оно што у књижевном делу није само књижевност, већ и духовни проблем једног времена, односно низ карактеристичних опредељења и образца вредности једне културе“ (II, 10).

Таква поређења књижевних дјела из различитих и удаљених културних поднебља омогућавају да се говори о духовним упориштима која се налазе у темељима свјетова из којих та дјела долазе и које књижевно обликују, али и да се самим тим прошири духовни контекст дјела изван онога што је у њему непосредно дато. Такође, Кольевићу је било изузетно битно то што компаративни метод омогућава изbjегавање критичког метајезика. Он је свјестан да је компаративни метод ограничен личним сензибилитетом, духовним искуством и образовањем, али да ипак тај метод није лично произвољан покушао је да докаже у тексту под насловом „О упоредном и споредном“, који је једна врста расправе о методу и вид супротстављања искушењу „методолатрије“, те представља методолошки *credo* ове књиге (о том тексту писаћемо нешто касније).

У предговору је проблематизовано и питање традиције, на којем се заснива свако књижевно поређење, с напоменом да се о духовном лицу појединих традиција говори у готово свим текстовима ове књиге. Али Кольевић скреће пажњу на чињеницу да данас традиција „често и није питање, већ камен спотицања и демаркациона линија“ (II, 12). С једне стране је негаторско супротстављање традицији, с друге заговарање, али та врста конфронтације не води ничему, а понајмање стварању основних психолошких предуслова разумијевања, осим што се потхрањују супротности. Ваља имати на уму, наглашава Кольевић, да је традиција наша „природна средина“, те да је посезање за традицијом и пожељно и незаобилазно када желимо критички да вреднујемо, и то не само у своје име него и у име онога што су вриједности за друге

људе и у друга времена. Требало би свакако припазити и на чињеницу да књижевне вриједности нису безусловне, а понекад су и на путу да постану догме или антивриједности, нарочито када их издвојимо из контекста, односно духовног спрега у којем су никле. То нас доводи до питања дистинкција које су нам познате из теоријске мисли Ајвора Ричардса, о чemu је Колјевић писао раније. Подсјетиће овдје да је свака дистинкција „корак ка ништавилу“ и уђуткује тренутно „ирелевантне“ дијелове човјековог бића. Међутим, Колјевићево је дубоко увјерење да сваку духовну цјелину ствара човјек цијелим својим бићем, а критичар треба да покаже „у име чега и на којој основи доноси свој суд, а не да се крије иза својих термина, метода и такозваних ‘аспеката’“ (II, 13). Зато је крајња амбиција ове Колјевићеве књиге, како и он сам наглашава, у напору поништавања граница и дистинкција (које у наше вријеме ничу на сваком кораку).

Подстицај за ову књигу, како је наведено у ауторској напомени, дошао је од Рајка Петрова Нога. Огледи из књиге објављивани су сукцесивно у *Изразу*, *Савременику*, *Књижевности*, *Филолошком прегледу* и *Годишњаку* Института за књижевност и језик у Сарајеву, те је Колјевић захвалност, осим Ногу, упутио и уредницима часописа, јер је од колега и зналаца, након објављивања у часопису, добијао корисне сугестије које су му биле драгоцене у раду на књизи. Посебно је издвојио Славка Леовица и Новицу Петковића, али и Предрага Протића, Јована Христића и Светозара Колјевића, јер су му помогли својим критичким примједбама и савјетима да преиначи написано и унесе изостављено. На крају је донесена једна крајње лична и интимна посвета сину Ђорђу која, иако емотивно интонирана, донекле освјетљава један од мотива којим се Колјевић руководио у својим књижевним критикама.⁵²

Што се тиче насловног текста, „Иконоборци и иконобранитељи“, како је у предговору већ наговијештено, инспирисан је Андрићевим огледом „Ликови“, из којег Колјевић закључује да се Андрићу историјско вријеме указало, под иконоборачким видом, „као пролазност варљивог сјаја људских ликова, и као стаменост њиховог

⁵² „На крају да кажем и оно до чега ми је било највише стало. Радећи на овој књизи, желео сам да напишем нешто достојно светлог лица мог покојног сина Ђорђа. Прегледајући своје рукописе, установио сам да су често без потребе целомудрени и што је најгоре – досадни. ‘Смотани к’о сајла’, рекао би Ђорђе. А тај младић, то дете од непуних седамнаест година, био је не само толико млађи, већ и духом прибранији од мене. Био је отворенога срца, а бистра и непоткупљива ума. На страни истине чак и у фудбалу, никад се предрасудом није хранио. Што је најлепше, своју мисао је умео лако да носи и још лакше да подели са другим. Пишући своје нове и поново пишући неке старе текстове, настојао сам, пре и изнад свега, у томе да га следим“ (II, 407).

правог живота у оним неколиким основним легендама човечанства“ (II, 74). Андрић је у свом дјелу некада на тој иконоборачкој страни, а некад претегне иконобранитељ, иконотворац и живописац. Међутим, Колјевић овде прије свега указује на то да су, по свом основном увјерењу, пјевање и мишљење израз супротних, иконотворачких и иконоборачких циљева, те да баш зато поезија и критика толико зависе једна од друге и теже да се у заједништву употпуне.

Примјер на који Колјевић указује како би илустровао тај проблем јесте Елиотов „иконоборачки“ напад на „Хамлета као главну икону Шекспирове уметности“ (II, 76). Елиот као критичар-иконоборац, у име других Шекспирових дјела и у име иконичке природе умјетности, тврди да Хамлет није икона из које зрачи Шекспиров дух, него је крајње недоречен и загонетан. Међутим, подсјетиће Колјевић, с разлогом, на Елиотову иконобранитељску ријеч о „објективном корелативу“ што је, за њега, услов и начин постојања осјећања у умјетности.

„Да би израз у себи понео осећање а не говорио о њему, тачно каже Елиот, потребно је да се нађе ‘група предмета, извесна ситуација, ланац догађаја, који би представљали формулу те одређене емоције; и то тако да кад су дати спољни фактори, који морају да се заврше у чулном искуству, емоција се непосредно евоцира‘“ (II, 77).

Колјевић, у складу с тим, указује да у *Хамлету* управо цијели низ ситуација, догађаја и ријечи евоцира емоцију сталне тежње насловног јунака ка вишем од оног што је могуће остварити. А то је, опет, резултат несразмјере између његових тежњи и свијета којем припада, због чега, сматра Колјевић, овом трагедијом Шекспир поставља једно суштинско питање: „шта преостаје правом човеку у политички и људски гнусним временима?“ (II, 79). Кроз драму се питање заоштрава, али се указује и једини могући одговор, реалан и достојан човјека – непрестано успостављање „унутарњег размака“ између себе и свијета (како је то уочио Јан Кот).

У наставку се Колјевић фокусира на Елиотову пјесничку улогу, напомињући прије тога да је за поезију важан и иконоборачки дух, иако је у суштини пјевање иконотворачка односно иконобранитељска вјештина. Оглед о *Хамлету* Елиот је писао у исто вријеме кад и „Љубавну песму Ц. Алфреда Пруфрок“¹, а у пјесми се свакако види једно од кључних обиљежја Елиотовог пјесништва – историјско осјећање. Пруфрок је, како наглашава Колјевић, неодлучан и никако да открије у самим облицима живота

неку вриједност и смишо, односно „*Пруфрок* је песма о неуспелом покушају остварења љубавне и животне чежње савременог човека“ (II, 86). Кольевић затим додаје да је та слика животног неуспјеха пјеснички успјела зато што Елиот непрестано открива дубоке изворе тих промашаја, а до њих допире „својом иконоборачком мисаонишћу, својим духовним открићима онога што у облицима модерног живота сам живот угрожава“ (II, 86). Пруфроков духовни живот је интензиван али хаотичан, лишен вриједносних мјерила, прожет осјећањем уситњености и прозаичне беззначајности. Све то је Елиотова слика отуђења модерног човјека и слика модерне кризе, односно „*Пруфрок* је у целини једна развијена песничка слика егзистенције без есенције“ (II, 89), па Кольевић закључује да се вриједност ове Елиотове пјесме управо и заснива на продорности пјесничких слика и на мисаоним изворима.

Елиот није написао много пјесама, али је успио да

„кроз лично продре до надличног и помоћу своје осећајности осветли сензибилитет целе једне епохе. Иконоборачки обузет духовном суштином испод првога ствари, он је постао песник духовне кризе коју је донела урбана и индустријска фаза европске цивилизације. Као ни Андрић он није дозволио ни иконоборцу но иконотворцу у себи да га распологти и духовно растури. Штавише, он је у интензивирању тог спрега видео свој основни задатак [...] Елиот је значајан, ако не и најзначајнији европски песник двадесетог века најпре зато што је сваки потез у његовом иконотворачком послу водила рука иконоборца. Она је та која његовим ликовима и пјесничким сликама није дозволила да буду самозаљубљено себи достатне и саме себи циљ“ (II, 90).

Све ово је, с друге стране, изазвало његову заблуду у вези са Шекспировим *Хамлетом*. Дански краљевић, наиме, за разлику од Пруфрака, који је човјек без идеала у себи, вјерује у духовни смишо живота и да је човјек ремек-дјело природе. Стога дјелује, сматра Кольевић, да је Елиот у свом тексту о *Хамлету* „Шекспиров лик-икону посматрао пре погледом свог јунака него што се чиста срца предао бојама и облицима Шекспировог умећа“ (II, 92). Односно, његова идеја „објективног корелатива“ суштински брани иконотворачку природу пјесничког изражавања, али у самој критици мјерилима свог иконотвораштва хтио је да мјери и Шекспирово. Тиме је његова критичка мисао у овом тексту, сматра Кольевић, постала иконоборачка, на начин који је одваја од иконобранитељске основе и оправдања.

У наставку, Кольевић, и даље инспирисан Андрићевим текстом, настоји да одгонетне могућности превазилажења модерне критичке кризе. Излаз, сматра, није у томе да се критичар занесе пјесничким поступком или ликотворношћу у себи, односно у удаљавању од иконоборачког циља. Ипак, Кольевић је свјестан да за критичара опасност може да дође и са иконоборачке стране, јер се критика у том смислу може свести на филозофски вербализам, опште дефиниције и универзалне категорије, нарочито уколико се удаљи од непосредних облика живота. Ово је истовремено и дубоко Кольевићево увјерење, да критика не треба да буде оптерећена категоријама, преплављена терминологијом и задовољна општим. А баш на тој иконоборачкој страни, сматра Кольевић, налази се и савремена наука о књижевности (којој он чак додаје и предзнак – такозвана, те је ставља под наводнике). Он тврди, наиме, да са универзитета долази све већи број нових и различитих теорија „које подразумевају како је основни циљ критичког мишљења да све растави на саставне делове и научно систематски именује“ (II, 97). Такву универзитетску критику одликује терминолошка страст (примјери за то су бројни и Кольевић их, наравно, наводи), те се усљед тога чини да је кључни проблем критичког мишљења то што још увијек није изграђена доволно прецизна и универзална терминологија, а тиме се заправо сужава пуни распон критичког чина

„који се увек креће између слике и идеје, од иконобранитељског старта до иконоборачког циља. Уместо да обичним и људском употребом санкционисаним језиком продре кроз икону поезије до духовности, која је њом оваплоћена, такво мишљење нас својим посебним и вештачким језицима заробљава у мрежу сопствених категорија и теоријских схема“ (II, 98).

Критика ослобођена тог грча амбиције апстрактног мишљења, дубоко је Кольевићево увјерење, почива на живој критичкој ријечи. Као врло добар примјер једне такве критике у којој се огледа немирно кретање духа њеног аутора он наводи текст „Боре Станковића вилајет“ Исидоре Секулић (али и њену критичку мисао уопште). Тада текст, препун једрих описа, одабраних а простосрдачних ријечи, прецизно одређује духовне атрибуте Станковићеве прозе. Секулићева о дјелу говори „из“ њега, његовим језиком, а издашно користи и критичку метафору, која је мисао прецизна и конкретна, али и узбудљива. Као и увијек, Кольевић не избегава да укаже и на ограничење сваког критичког поступка, па тако и код Исидоре уочава да она, заустављајући се само на једном проблему (жртвовање дјеце у Станковићевим

дјелима), није у могућности да допре до оне кључне тачке у оквиру које се развија трагика Станковићевих ликова заснована на жудњи за слободом.

Други примјер који издаваја јесте критичка мисао Јована Скерлића која је, осим у текстовима о Дису и Исидори, увијек имала „снагу доследно проведеног и пречицом вођеног критичког поентирања“ (П, 101). И у овом случају одабрана је критика посвећена Бори Станковићу, али из пера Јована Скерлића. Он је у *Коштани* уочио да Станковић кроз ликове развија култ осјећајности који превазилази све остварено и остварљиво, стoga Кольевић у Скерлићевој критици препознаје иконоборачку снагу и усмјерење и једну мисаону вертикалу која је у српској књижевности важно обиљежје њеног епског идентитета.

На самом крају свог огледа о ликовима, Андрић је писао о тренутку у којем је измирио у себи сукоб између ликова и ријечи, што би значило, закључује Кольевић, да је равнотежа за Андрића она врста поретка којим се космос отима хаосу.

4. 1. 1. Формализам, марксизам и Магбет

У овом тексту формализам је схваћен као главни ток различитих рукаваца модерне критичке мисли, који „има привлачност непосредног говора о књижевним облицима и аналитичку моћ продора у срж уметничког бића“ (П, 15), а марксизам као нешто дужа и духовно обухватнија филозофска традиција, која „плени универзалношћу своје филозофије и снагом обједињавања различитих подручја делатности око човека као делатног и стваралачког бића“ (П, 15). Ово на први поглед неприродно тројство из наслова повезује то што сваки од дијелова тог тројства има управо оно што другима недостаје.

У даљем образлагању свог погледа на формализам, подсјетиће стога Кольевић да најзначајнији савремени књижевни критичари књижевно дјело проучавају и тумаче као самосвојан живот ријечи, као „књижевни облик“ изолован од историјских околности. Они књижевно дјело не растављају на саставне дијелове, опис и критички суд нису више трагично подвојени, а форма и садржај се не разматрају појединачно. Ипак, такви критичари као да на неки начин кидају споне са свијетом и стварношћу којој припадају, како они, тако и дјело о којем пишу. У крајњим облицима, како Кольевић закључује, понекад личе на тајна међународна удружења која се јавности обраћају шифрованим језиком.

Марксизам је, пак, како Кольевић тврди, једини модерни филозофски систем који умјетност ставља у фокус људског стваралаштва, а у исто вријеме је повезује са другим облицима људског постојања и дјелања, што је у најдиректнијој вези са Марковим поимањем човјека као бића рада и праксе. Уколико би умјетност била одвојена од других човјекових дјелатности, то би довело до њеног отуђења, што би било крајње парадоксално, с обзиром на чињеницу да је умјетност област која је у својој суштини „најприсније очовјечена“. Зато је за Кольевића „Маркова слика неотуђеног човека који ‘јутром лови, поподневом рибари а после ручка се бави критиком’“ (II, 18) сасвим прихватљива, односно нимало утопијска и, према његовом суду, резултат је зрелости и цјеловитости његових схватања. Наравно, посебан је проблем то што је већина марксистички оријентисаних књижевних критичара утицала на окамењивање појма такозваног социјалистичког реализма, а тумачење књижевности свели су на илустрацију својих унапријед обликованих идеја. На још једну важну чињеницу Кольевић скреће пажњу – формалисти су створили своју књижевно-критичку методологију изучавања књижевности, док марксисти нису, а опет неки Лукачеви или Андерсови текстови представљају драгоцене и незамјењиве увиде у опште карактеристике модерне књижевности и њену везу са историјом.

„Због тога је, рекло би се, најважнији проблем савремене књижевне критике питање начина на који искуства и инструменти модерног формализма могу послужити марксистичком осветљавању историјског и људског значаја књижевности“ (II, 20–21),

а Кольевић на примјеру Шекспировог *Магбета* покушава да ријеши тaj проблем.

Подсећа најприје на чињеницу да су Шекспирове драме заправо пјесничке драме, како због тога што су писане у стиховима, тако и због Шекспирове вјештине да обједини различите ликове, ситуације и токове радње око једног емотивног средишта. Такође, у Шекспировим драмама ништа није буквально, а „паралелним радњама“ користи се не само драмски него и метафорично пјеснички (примјери које Кольевић користи како би илустровао ову тврђњу преузети су из различитих трагедија). Потом, специфично је и то да споредне ликове користи како би њиховим ријечима затегао струне осјећајности главних ликова, и то најчешће већ експозицијом, која тиме не губи функцију вјештог увођења у драмску радњу (најубједљиви је у том смислу почетак *Хамлета*). „А *Магбет* је, између остalog, такво Шекспирово дело које је највише у

целини подвргнуто тим високим температурама без којих нема висококвалитетног песничког челика“ (II, 23).

Кад је у питању поређења Магбета са Раскољником, које је често било предмет критичких разматрања, Кольевић додаје да Шекспиров јунак ипак не допире до покајања и духовног препорода. У овој драми казна траје и нараста градацијски кроз четири чина, а огледа се и у Магбетовом срљању у све гушћи духовни мрак. Такође, оно што Кольевић истиче као битно јесте чињеница да су у колоплет Магбетове издаје ухваћени и други, недужни ликови (попут Магдафа и леди Магдаф), чиме Шекспир доказује да је човјек недјељив од историје и какве могу да буду људске посљедице једне нељудске одлуке. Ту се свакако крије дио одговора на питање какве везе Шекспир има са савременим историјским искуствима, а Кольевић ће у наставку настојати да одгонетне какву људску сврху критичком чину, на примјеру *Магбета*, могу дати савремени формализам и марксизам.

Како је претходно и наговијестио, пажња је усмјерена на монолог у којем Магдафов рођак Рос, у разговору са леди Магдаф, а у виду „тужбалице над окрутним временима“, покушава да оправда Магдафов бијег у Енглеску. Најприје се овај одломак тумачи из угла формализма, те Кольевић издваја Емпсона, јер је он писао управо о наведеном одломку, а и зато што га, у складу с општим увјерењем, сматра једним од најлуциднијих представника англосаксонске нове критике, која „због своје контекстуалне теорије језика и сталног бављења проблемом значења, у многобројним струјама савременог формализма, представља такав приступ књижевности који је најближи Марковом схватању човековог самостваривања у уметности“ (II, 28). Емпсон је, такође, према Кольевићевом мишљењу имао изузетан слух за Шекспиров пјеснички језик, за његово „треперенje душе у језику“, а без тога и нема правог критичара. Основни закључак Емпсонове семантичке и критичке анализе своди се на то да је Шекспир у поменутом монологу своју мисао кондензовао у посљедња четири стиха густог интензитета, из којих се даље развија цјелокупан Магбетов случај. Ово је само један од примјера који показује да савремени формалисти (у својим најбољим тренуцима) као један од циљева књижевне критике виде отварање заједничке људске суштине проријањем кроз књижевно дјело. Како каже Кольевић, „они условно разгрђују слојеве форме књижевног дела – знајући да је она сам начин његовог постојања – и отварају силнице људске осећајности којима се она храни и које је држе на окупу“ (II, 30). Другим ријечима, савремени формализам увијек прије свега настоји да освијетли

само књижевно дјело и открије начин његовог духовног постојања, а та функција критике, сматра Кольевић, примарна је и незамјењива.

Кольевић као изузетно упечатљиву издваја мисао Роберта Пен Ворена који савременог критичара пореди са јунаком из Бојардovog *Залубљеног Орланда* који се бори са чудовиштем. Ворен сматра да савремени критичар, бавећи се формом у свим њеним видовима, „на исти начин узалуд покушава да издвоји поједине делове. Он ће успети тек када ‘поједе’ целу песму-чудовиште, и месо и кости и кожу и рскавицу“ (II, 30–31). Потом говори о критичарској потреби да се „свари“ оно што се „појело“, за коју је битна, с једне стране, могућност да се енергија дјела пренесе на план свијести и повеже с другим облицима искуства (чиме се продубљује лична способност доживљавања), а с друге стране, истиче се и важност улоге критичара као посредника између дјела и читалачке публике. Критичар је, dakле, тај који помаже у освајању умјетничког дјела, а савремени формализам управо испуњава, између остalog, и тај циљ, јер они придају значај чак и једном везнику у Шекспировом тексту, чиме се отварају скровите одаје Шекспировог дјела. Та врата су, каже Кольевић, прије Емпсонове критике била затворена чак и многим тумачима Шекспировог дјела.

Посебно је занимљиво то што Кольевић уочава елементе марксистичког приступа у Емпсоновој анализи и сматра то практичним доприносом Марковим теоријским поставкама о човјеку и умјетности (чега готово да и нема у савременој марксистички декларисаној критици). Његов приступ види као дијалектички на плану методологије, јер његове критичке идеје израстају из анализе конкретног језичког материјала Шекспирових стихова, а не их неких импресионистичких представа о Шекспировој поезији. Такође, у складу са Марковим погледом на „праксу“ као „облик људске делатности у којем човек најизразитије потврђује свој индивидуални и генерички идентитет“ (II, 34), и савремени формалисти поезију посматрају као језичку „праксу“. Другим ријечима, различити приступи и поступци савремених критичара (руских формалиста, структуралиста, Емпсона и других), тврди Кольевић, представљају конкретне доприносе основној Марковој поставци да је најупечатљивији примјер „праксе“ умјетничко стваралаштво. Односно, савремени формалисти су отвореност марксизма као филозофског система највише искористили и значајно га доградили.

Управо уочавање оних мјеста у Шекспировим трагедијама на којима се спознаје шанса човјековог могућег повратка „бићу из ништавила“ захваљујући критичкој

самосвијести савремене формалисте готово да изједначава са основним Марковим постулатима који говоре о могућности „разотуђења отуђеног човјека“. Стога и не чуди што је Маркс истицао Шекспира као писца код кога има више живота и стварности него у цјелокупној њемачкој литератури, односно, како тврди Колриџ, Шекспирова морална свијест једнака је његовом генију.

Ипак, Кольевић сматра да савремена критика данас углавном нема људски релевантну и друштвено значајну функцију, и то прије свега због тога што се о књижевности, нарочито кад је формализам у питању, не говори „у контексту људски најузбудљивијих појава и историјски најпресуднијих питања свог времена“ (II, 36). Чак се, сматра Кольевић, формализам понекад приближава граници пародије егзактних наука, својим везивањем за методологије појединих специјализованих хуманистичких дисциплина. „Због тога су се у терминолошки китњасту одједу формализма увукли молњци академизма, и вероватно није случајно што су формалисти, најчешће, професори који пишу своје књиге једни за друге“ (II, 36). Чак је и Емпсонова анализа стала тамо где тек постаје људски узбудљива. *Магбет*, убијећен је Кольевић, управо јесте дјело које је одушевљавало савременике због свог драматизовања искушења тоталитарног индивидуализма, што и јесте била болна тачка ренесансног човјека, а што би свакако требало да узбуђује и савременог човјека, с обзиром на то да дијелимо исте проблеме. Зато му се чини да је баш марксизам тај који омогућава да се превазиђу ограничења формализма, иако се то суштински није десило, а у наставку ће објаснити и зашто.

Наиме, још у вријеме Маркса и Енгелса, у њихове идеје увикао се паразит вулгаризације и доктанизма, особито у политички тоталитарним облицима. Кольевића, дакако, прије свега занима вулгаризација на плану књижевне критике, која се огледа у тумачењу књижевности које произлази из теорије књижевности као „одраза“ друштвено-економских и политичких прилика, али се губи из вида да је књижевно дјело одраз и духовне прошлости, која је обликовања савремену ситуацију. С друге стране, вулгаризација је почивала и у инсистирању на идеолошком тумачењу књижевности, на тзв. „партијности“. Тиме се књижевност почела сводити на идеје, без свијести о томе да су оне безвrijедне уколико не произлазе из духовног сусрета са стварношћу. Кольевић подсећа да је књижевност незамјењив облик духовне активности зато што све идеје „подвргава провери људске осећајности и непосредно оствареног људског чина у једној животној ситуацији“ (II, 42). Ако тога нема, књижевност постаје

сувишна и због тога марксизам није постигао да буде широко прихваћен модел, а формализам се такође развио као реакција на овакав приступ. Ипак, Колјевић инсистира на оним квалитетним аспектима Маркових идеја и на могућностима њихове примјене у тумачењу Шекспира.

Колјевић сматра да је духовну раван Шекспирових трагедија одредио ренесансни индивидуализам, нарочито снажан и карактеристичан у Енглеској, а трговина тог времена развила је осјећање о човјеку као творцу сопствене судбине пред којим је неисцрпно поље различитих могућности. Самосвојност човјека Шекспировог времена имала је и политички карактер, а бурни догађаји и династичке борбе обликовали су увјерење да је историја резултат дјеловања јединке (владара, узурпатора или осветника). Зато је и код Шекспира, како сматра Колјевић, човјек субјект а не објект историје, а историја је „медијум људске осећајности, човекове воље и моралних вредности“ (II, 46). Чак је и нова протестантска теологија елизабетанског доба ишла у прилог радикалности индивидуализма и довела је до тога да у Шекспировим дјелима ликови траже Бога у дубини сопствених осјећања и у облицима сопственог дјеловања. Све то је условило да је карактеристичан облик елизабетанске трагедије једног човјека, из које су израсле и Шекспирове драме, био условљен индивидуализмом, односно да је схема мање-више увијек била иста у тим драмама: сукоб појединца и цијelog људског друштва. Тада појединачност код Шекспира може своје науме да проведе у дјело без обзира на околности баш захваљујући том чврсто утемељеном и безграницом елизабетанском повјерењу у моћ човјека-појединца.

Колјевић подсећа и на важан допринос модерне шекспирологије која је показала да је Шекспир заједно са савременицима човјека и догађаје посматрао „у оквиру и на позадини наслеђених, хришћанских уверења“ (II, 48), која су употребили и прецизирали уз помоћ актуелних знања из друштвених и природних наука. Оно што елизабетанци називају хијерархија или поредак, Колјевић у складу са општом терминологијом модерне критике назива структура. А све што је претходно наведено довело је до закључка да елизабетански индивидуализам није био приватан и личан попут модерног индивидуализма. „Човек за њих није био само ‘ја’, већ првенствено ‘микрокосмос’ у којем се у малом огледа величина и сјај ‘макрокосмоса’“ (II, 50). Али је исто тако управо човјек све могао претворити у хаос једним својим потезом.

У елизабетанској драми сва та схватања су и те како дошла до изражаваја, јер су аутори били свјесни изузетне снаге и искушења индивидуализма, односно човјекове творачке и разарачке снаге. Крајње посљедице сукоба та два начела увијек су трагичне, те је отуд управо трагедија била најузвишенији вид духовног израза човјековог положаја у свијету. Отуд и закључак да је судбина трагичког јунака код Шекспира „увек неодвојива од судбине друштва којем припада, па чак и природе која га окружује“ (II, 51). Никола Колјевић види код Шекспира својеврсни марксистички оптимизам у схватању човјекове шансе у историји, с обзиром на то да се он увијек може одупријети историјској стихији захваљујући својој критичкој свијести,⁵³ што је посебно наглашено и чињеницом да код Шекспира зло увијек резултира и свијешћу о злу, а онда из тога израстају снаге добра и смисла. То би, дакле, биле основне напомене у вези с Колјевићевим ставом о условљености Шекспировог дјела његовим временом, те на који начин је елизабетанска епоха омогућила неке битне карактеристике шекспировске трагедије, што је евидентан примјер како тумачење књижевности инспирисано марксизмом не мора бити вулгаризовано или ослоњено искључиво на неку идеолошку поруку којој књижевно дјело треба да служи.

Такође, Колјевић наглашава да епоха одређује само нека општа обиљежја Шекспирове трагедије, али заправо у већини ситуација акција у драми условљена је не историјским околностима него литерарним чиниоцима. А заправо све те условљености блиједе пред снагом Шекспировог пјесничког талента. Односно, умјетност је „у суштини далеко драгоценја по оном што је дала свом времену, а не по оном што је из њега узела“ (II, 54). Без обзира на овакав закључак, овај претходно изнесени покушај објашњавања књижевности историјом (односно марксистички приступ) потврђује да је она дио историје којој припада (што анализе савремених формалиста најчешће прећуткују).

Наравно, и овакав приступ има своја ограничења, јер је у основи специјалистички и има своје место у образовању и науци о књижевности. Међутим, за разумијевање књижевности није неопходна стручност, односно, како Колјевић каже, „Шекспира можемо читати, и већина људи га чита, не знајући ништа о елизабетанском добу“ (II, 56). С друге стране, савремени формализам између редова тврди да га је

⁵³ Колјевић отвара и својеврсну полемику са Јаном Котом, јер он, како каже, превиђа чињеницу да смрт Шекспирових трагичких јунака није одраз модерног, апсурдистичког осјећања бесmisла, него жртва за нови живот.

могуће читати изван искуства и духовних хоризоната сопствене историје. Кольевић инсистира на томе да прије таквог одрицања размотримо да ли тиме нешто драгоцено губимо, а управо се у *Магбету* крије одговор на то питање.

У наставку, детаљном анализом *Магбета*, Кольевић нам открива тај одговор. Већ на самом почетку, након сусрета са вјештицама и у првом Магбетовом монологу, осјећа се прави проблем Магбетове силовите визионарске и пјесничке маште која и њега самог плаши, јер управо снага и моћ те сликовите маште пружа му ослонац да иде ка све тежим и горим злочинима. У Магбету, dakле, као читаоци видимо једну страшну људску могућност, али упркос његовим злочинима, саосјећамо са њим, јер он „никада не пристаје на оно што јесте, он живот види у непрестаном настајању, у примању изазова судбине и коначно, у поносном пркосу самој судбини“ (II, 58). У *Магбету* се Шекспир, сматра Кольевић, обрачунао и са феноменом макијавелизма, јер кроз Магбетов монолог исказује и нагонску одбојност његовог моралног бића према злочину, што се на крају првог чина претвара у радикалну моралну свијест. Он сам дефинише моралну природу свог искушења, а касније и открива морални ужас свог чина и његове нихилистичке посљедице (врхунац такве свијести је, dakako, у његовом завршном монологу). Ипак, изазов будућности снажнији је од његове моралне свијести, тако да Шекспир, увјeren је Кольевић, овом трагедијом открива наличје елизабетанског одушевљења стваралачком могућношћу појединца да прошири границе свог бића, односно лик Магбета и његови поступци су у дослуху са индивидуализмом као важним обиљежјем Шекспировог доба. Уколико се постави питање да ли Магбет има везе са савременим феноменом човјекове воље за моћ, Кольевић је убијећен да је одговор недвосмислен: наравно да има, поготово кад се имају на уму каријеризам, политичка бескрупулозност, ратни погроми и чистке у име неког великог циља или, још конкретније, нацизам, „култ личности“, разни облици тоталитаризма. Односно, „где год је реч о опсесији ‘успоном’ и о визионарству које се намеће као врховна вредност и ауторитет, ми имамо или ћemo имати посла са магбетовским проблемима и ситуацијама“ (II, 62).

Посебан значај *Магбета* Кольевић види у чињеници да у модерном европском роману нема таквог јунака какав је Магбет, јер се чешће бира Магдафова позиција, односно модерна књижевност показује да човјек људско лице ипак чешће тражи изван историје и политike, а себе види као историјску и политичку жртву. Такви ликови омогућавају снажно и непосредно доживљавање отуђености, али „они не могу ништа да

допринесу нашем разумевању људских исходишта најстрашнијих токова модерне историје једноставно зато што као антихероји нису ствараоци већ млевено месо историје“ (II, 63).⁵⁴ *Магбет* пак пружа могућност да у насловном јунаку, нарочито на самом крају драме, препознамо сличност са чудовишном нечовјечношћу нациста. Стога, кроз цијели *Магбетов* лик, од првог чина до краја, сагледавамо развојни лук тог страшног људског искушења, што Кольевић води до закључка да, аналогно томе, коријен нацистичке драме такође почива не у Хитлеровом манијаштву, него у његовом манијачком визионарству, које је затим заразило многе. Наравно, његова визија, како каже Кольевић, није била сликовита као она у *Магбетовој* пјесничкој машти, а таква визија сопствене величине уништава моралну свијест и осјећање реалности, те на концу води у анималну страст. Овакво тумачење је драгоцјено зато што, у огледалу Шекспирове драме, нацистичку драму схватамо као историјско искуство и као могућност чијег коријена треба да смо свјесни уколико не желимо да се понови. Када на такав начин доживимо *Магбета*, то нас с једне стране удаљава од било какве жеље за влашћу, али истовремено указује на друштвену опасност феномена аполитичности, јер се у том случају смањује контрола критичке свијести која је, како Шекспир показује, неопходна сваком визионарству и искушењу посједовања политичке моћи.

Овакво критичко испитивање *Магбета* на савременој историјској равни омогућава давање људског и друштвеног значаја и књижевности и критици, а то им савремени формализам ускраћује:

„На примеру *Магбета* видели смо како се, захваљујући универзалној природи великих уметничких дела значај тих [политичких и друштвених] истина проширује далеко изван граница историјске основе на којој су настале. Но како допрети до њих и како се обогатити њима ако књижевна критика има искључиво циљ да испитује ‘само’ дело у оним облицима књижевне стварности у којима је оно непосредно дато?“ (II, 68).

Све то показује неоправданост сужавања функције и поезије и критике, јер само у књижевности, за разлику од других хуманистичких дисциплина, истине добијају облик непосредног људског осјећања. Књижевност је, стога, незамјењива, а кад се књижевне истине не тумаче у историјској пројекцији, нестаје она најважнија спона која повезује

⁵⁴ Указује Кольевић на *Доктора Фаустуса* Томаса Мана као можда једино савремено дјело које допира до неких коријена нацистичке драме, али сматра да ово дјело више мистификује него што освјетљава коријен нацистичког опредјељења.

измишљени свијет књижевног дјела са стварним облицима људске егзистенције. „Својим уметничким бићем, књижевност припада сфери непосредног доживљаја у којој је човек највише и најпотпуније човек, у којој својом осећајношћу мери све друго у себи и око себе“ (II, 70), те она стога може да утиче на људе и да има улогу у обликовању историјске свијести. С друге стране, стално је у опасности да буде сведена на игру ријечи или логику идеја. Формалистички и марксистички приступ, из супротних правца и на различите начине, освјетљавају оно што савременој критици највише недостаје.

„Успостављање тог односа омогућава нам да и једно и друго опредељење поставимо на заједничку раван човекове суштинске заинтересованости за смисао свог постојања. А тек се на њој сасвим јасно може видети да вредност савременог формализма није ни у његовој научној методичности ни у неговању естетске чистоте. Тек у оној мери у којој успевају да у језичким и структуралним јединицама открију живо треперење голе људскости, критичари заокупљени стилом и формом могу допрети до природног и примарног циља критике као читаочевог братимљења са песником кроз песму и помоћу ње. У том смислу, главни циљ критичарев је да покаже, колрицевски речено, колико је песмом сам он, бар за тренутак, преобрађен у песника“ (II, 71).

Наравно, Колјевић не негира ни ограничења тумачења надахнутог марксизмом, напротив. Умјесто тога, инсистира на сучељавању ова два приступа, односно на могућности да се разговор о поезији настави тамо где формалисти стављају тачку. То отвара могућност да се прошири и отвори затворени круг у којем неријетко пјесници и критичари бивају једини који читају једни друге.

4. 1. 2. Елиот, Јејтс и традиција

Полазишна основа текста „О Елиоту, о Јејтсу, о традицији“ јесте Елиотов познати оглед „Традиција и индивидуални таленат“, за који Колјевић наглашава да га красе сталоженост, продорна мисаоност, узвишени а смирени тон. Колјевић ће на бројним примјерима модерне европске поезије јасно показати значај, сложеност и драматичност односа између традиције и индивидуалног талента, полазећи од истоimenог Елиотовог есеја. У кратком осврту на садржај овог огледа, он указује на ону познату истину да пјесници „одвајкада преко понора века пружају руке један другоме и здружују их у колоплет поезије“ (II, 105), али и да Елиот иде даље од ове

истине, тврдећи да најбољи и најиндивидуалнији дијелови неког савременог пјесничког дјела могу потврдити бесмртност већ мртвих пјесника. Без традиције је тешко, али није лако ни освојити је, односно за то је неопходно својеврсно „историјско чуло“. Колјевић, заправо, у наставку проблематизује различите теме које су овим огледом отворене, а нарочито наглашава утисак да се Елиот указује као усамљеник који жуди за припадношћу. Осврнуће се чак и на биографске чињенице које говоре о животу једног усамљеника и залуталог путника, који је чезнуо за домом и уточиштем, а и у својој раној поезији трага за смислом из осјећања пометене искоријењености, са бројним пјесничким сликама у којима се одражава пакао модерног живота (у којима нема ни трага традиционалних вриједности европске цивилизације).

Кад је Јејтс у питању, он је, сматра Колјевић, једини пјесник који се у модерно вријеме може мјерити са Елиотом по досегу пјесничке маште и ријечи, али је ишао супротним смјером. Он је све мјерио култом јунаштва, љепоте и срца народске ирске традиције. „Зато њега није занимала она традиција о којој је Елиот говорио, свешћу освајана и у култури настањена“ (II, 109). Није имао потребу да тражи традицију, јер ју је већ имао, тако да је само настојао да живи по њој и у њој. Супротни су им путеви били и у погледу биографије, јер је Јејтс увијек тражио мјесто у ирском политичком и друштвеном животу, односно није имао попут Елиота онај осјећај обескоријењености.⁵⁵

У Јејтсовој књизи *Viziјa* на окупу су различите мисли и распјевани заноси, каже Колјевић, ни слично Елиотовом огледу у којем се јасно и разборито излаже једно схватање са далекосежним закључцима. Међутим, Јејтсова „митолошка слика јединства реалног и идеалног као спиралног кретања подразумева и један значајан поглед на људско стваралаштво, а не фаталистичку визију судбине“ (II, 113). Основна идеја је да човјек у сваком тренутку има шансу остварења цјеловитости бића, ако пронађе „маску“ као ону своју супротност која му недостаје у датом тренутку. Практично, појашњава Колјевић, то би значило да је, рецимо, у Шекспирово вријеме историјске експанзије и индивидуализма недостајала кохезиона снага. Од прихваташа „маске“, по Јејтсу, зависи да ли ће неко бити биљка без сјемена или човјек, да ли ће остати заточен у тамници тренутка или животом остварити пуну истину. Оваква Јејтсова, како Колјевић каже, кабалистичка и езотеричка мито-поетика, ипак је више традиционална него Елиотов оглед о традицији, јер он и полази од традиционалног осјећања повезаности свега са

⁵⁵ Кроз цијели текст Колјевић ће се враћати детаљима њиховог животописа, указујући на супротне смјерове њихових животних путева, идеја и идеала.

свим, које у европској духовној мисли претходи модерној кризи (коју је својом поезијом Елиот представио као „хрпу изломљених слика“).

У Јејтсовој раној поезији готово све је било повезано са ирским легендама и древним симболима, а модерни живот он види на сличан начин као и Елиот, с тим што он то изражава под маском наде у поновно рађање идеала. За њега традиција није само оно што је створено него и сопствено усмјерење ка узвишеним циљевима. Тиме се лакше разумијева чињеница да код њега није присутан само култ Ирске него и старе Византије, као отјелотоврен идеал супротности западној опсесији чулношћу. Из свега наведеног Колјевић закључује да је за Јејтса поезија „екстаза најувишијих циљева традиције“ (II, 118). На тај начин је био знатно спремнији за суочавање са модерним свијетом и његовим искуплењима од Елиота који је чезнуо за традицијом, али био опсједнут сликом њеног одсуства.

Све ове разлике између Елиота и Јејтса о којима Колјевић говори водиле су ка проблематизацији укрштања њихових животних и пјесничких опредјељења, а ову тему отворио је освртом на њихов први неславан сусрет, на некој вечери, када је Јејтс с ниподаштавањем говорио о Елиоту поезији, а овај га је најприје игнорисао, да би напосљетку отишао са вечере. Наредних година, у ситуацијама када су говорили или писали један о другом, нису штедјели оштре ријечи. Њихов заједнички пријатељ, Езра Паунд, увијек је посредовао између њих, мада без већег успјеха, док је и те како код обојице резултате дала Паундова помоћ на плану њихове поезије. Иначе, Елиот и Јејтс су имали не само другачији однос према традицији него и према поезији. У најкраћем, Колјевић то објашњава тако да о Елиоту каже како је за њега природа поезије безлична, или чак надлична (увјерење поткрепљује анализом његове „Чисте среде“ и „Пусте земље“), док с друге стране тврди да за Јејтса поезија није надлична и посебна духовна вриједност, него врхунски тренутак многих различитих личних подухвата (илустроваће то пјесмама „Међу ђацима“, „Маска“ и „Ego Dominus Tuus“). То је водило оваквом закључку:

„Док је Јејтс био тематски ограничен на оно што је сопственом осећајношћу и природом ситуације могао да изрази као лирску екстазу или херојски занос, Елиот је у ширем опсегу могао да иде ка митској прошлости и истовремено ка детаљима живе садашњости“ (II, 127).

Једну од кључних разлика Колјевић види и у чињеници да Јејтс његује култ традиционалне лирске пјесме, док је Елиот у поезији оживио идеал драмског облика, инспирисан Паундом, који је у својим „Personae“ активирао драмски монолог у стиху, сматрајући да је то идеалан облик за изражавање модерног осјећања људског духа као тока свијести. Тако су Паунд и Елиот „својим стваралачким методом отворили врата своје поезије и прошлости и стварности модерног света“ (II, 131). У том смислу Колјевић Елиота пореди и са Џојсом, конкретно Елиотов оглед „Три гласа поезије“ и онај детаљ из Џојсовог романа *Портрет уметника из младости* када Стивн говори (а заправо је то ауторов аутопоетички исказ) о три основна облика умјетничког изражавања (односно о лирској, епској и драмској форми). Схватања су им у том погледу истовјетна, нарочито у погледу на драмску форму, у којој пјесник може да нађе крајње објективисан израз, јер се потпуно претапа у догађаје, ликове и њихове односе, како то каже Џојс. Дакле, „Џојс, Паунд и Елиот су управо у драматизовању тих појединих тачака открили могућност уношења трептаја и обриса савремености у своје стваралаштво“ (II, 132–133), док, с друге стране, Јејтс није цијенио реалистичку вриједност модерне енглеске поезије.

Упркос свим тим разликама, оба ова пјесника стигла су до неслуђених пјесничких висина, те у наставку Колјевић настоји да одговори на питање како је то могуће, те какву су драму модерне поезије и европског духа отјелотоворили ови пјесници својим разликама, те где се крије расплет те драме. Помоћ је потражио ни мање ни више него код Шекспира. Наиме, увјeren је да парадокс његових трагичких јунака, који су се затекли у животној ситуацији која им није по мјери, може да освијетли поријекло и смисао Елиотових и Јејтsovих различитих пјесничких усмјерења.

Занимљиво је такође да Елиота пореди са Андрићем, сматрајући да они личе по основним цртама свог духовног профиле. Иако на различitim меридијанима, сматра Колјевић, обојица су били ухваћени у ковитлац свјетских ратова и духовне кризе тих времена, а дијелили су и духовну усамљеност, преосјетљивост, осјећај неприпадника који чезне за припадношћу. Из такве личне позиције креирали су и ликове својих раних књижевних дјела, који су неријетко усамљеници. Андрић се тога спасио заокретом у прозу, а Елиот је преко драмског израза дошао до хришћанства као заједничке основе европске цивилизације. Обојица су, подсећа Колјевић, образовани на класичној књижевности и класичним идеалом самјеравали су себе и друге. А ако се присјетимо Андрићевог односа према Вуку, Његошу и епској поезији, онда је Елиот, како тврди

Кољевић, у метафизичким пјесницима 17. вијека „открио, ако се тако може рећи, лирски еквивалент епског духа нашег десетерца који ништа ‘нарочито не истиче’, али све дотиче“ (II, 137). С обзиром на то да је Елиот био везан за савременост и поезију, није ишао правцем андићевске епске једноставности, али је свакако тежио класичној равнотежи. Обојица су пак били усмјерени ка истовјетном имперсоналном схватању умјетности, а у њиховим дјелима осјети се снажан напон између модерне осамљености и тежње да се она дјелом и изразом превазиђе. Стога је Елиота од артистичке неодговорности спасла његова дубока тежња за смислом и свјетлошћу које је тражио у традицији.

Јејтса је Кољевић пак упоредио са Дучићем, сматрајући да су обојица пошли од пјесничког става према животу, прије него од датих облика живљења и називајући их посљедњим Мохиканцима романтизма, у оном смислу који је подразумијевао култ поезије као изузетног тренутка заноса. Заправо су обојица почетни пјеснички аксиом нашли у симболистичком култу позе и у његовању меланхолије. Стога је њихова почетна позиција била налик Отеловој, каже Кољевић (док је Елиотова и Андићева била хамлетовска), имајући на уму отеловску вјеру у љепоту и у своју моћ уздизања над вулгарношћу животне прозе. „Хаосу живота око себе они су супротставили своје непокорено лирско ‘ја’, и ‘позу’ узвишености коју је оно у стању да заузме пред светом“ (II, 141). Тек пред смрт обојица мијењају свој пјеснички израз, након што су свој занос и вјеру провјерили горчином стварности и модерних искустава, односно након што су превазишли лирску нарцисоидну заокупљеност својим лицом у огледалу пјесме.

Овим поређењима Кољевић је покушао да покаже како су и Елиот и Јејтс, попут Шекспирових трагичких јунака, своје пјесничке битке водили различитим оружјем и на различitim странама, али оно што је најбитније – као ни Хамлет и Отело, нису остали на почетним позицијама својих изолованих опредјељења:

„У својим најбољим песмама Елиот и Јејтс су се остварили управо савлађивањем своје судbine и темпераментом задате позиције. А то се и код једног и код другог десило на равни односа између духовно наслеђених идеала и непосредно личног осећања. Стога, оно што се дешава у њиховом песничком чину у исти мах снажно осветљава и питање односа између поезије и традиције као темељни духовни проблем нашег времена. Без обзира да ли се пред њим налази коленовић или искореник – онај који мора да суочи живу традицију са модерним искушењима или

онај који треба да је ‘великим трудом’ освоји – тај проблем је оно што модерни песник мора кад-тад себи да постави и у себи разреши“ (II, 141–142).

Поредећи стихове из Елиотове „Пусте земље“ и Јејтсовых „Медитација у време грађанског рата“, Колјевић је кроз мотиве „кључа“ и „затвора“ уочио да и један и други пјесник, на различите начине, говоре о стању изолације, неизвјесности, страха и пријетње. Анализом је затим показао да и један и други пјесник проналазе начин да пјеснички откључају ту модерну тамницу изгубљености, ослањајући се на традиционална упоришта, али и на гола осјећања. Елиот као урбани пјесник посеже за крилатицама из *Упанишада* (давати, саосјећати и контролисати), односно за митским вриједностима које опстају једино изван стварности. Зато се код њега „традиција пресељава у духовну сферу културе из које мање или више ефикасно делује на стварање нових јединица животног смисла“ (II, 147). За Јејтса као пјесника фолклорног осјећања личност је још увијек средиште које држи свијет на окупу, јер је у стању да и окружен сликама ужаса градитељски ствара визију природног склада. У сваком случају, код оба пјесника њихова пјесничка снага се рађа „из њиховог сталног сучељавања јасних и традиционалних моралних циљева са треперавом непосредношћу доживљаја“ (II, 147), а то је изузетно важно за доба у којем је заживио култ радикалног антитрадиционализма као једно од највећих модерних искушења 20. вијека.

Различите драматичне друштвено-историјске околности 20. вијека изродиле су тежњу за апсолутним прекидом са прошлошћу. Чак је прошлост била та која је сматрана узроком и оличењем зла. На различите начине је тај проблем третиран у оквиру бројних стилских формација обликованих у 20. вијеку, као и у окриљима теоријских праваца. Али, након навођења основних поставки неколико књижевних и теоријских праваца, Колјевићев закључак је јасан и недвосмислен: „свака комуникација, а поготову књижевна, немогућа је без традицијом очврслог језичког и духовног система“ (II, 149). Елиот и Јејтс су стално били у активном и противстављеном односу према традицији, преиспитујући себе прошлошћу, што им је омогућило да се пјеснички и духовно развијају, а не да остану на мртвој тачки негације или бунта.

Колјевић управо и сматра да се у активном односу према највећим вриједностима традиције једино и може дододити процес пјесничког сазијевања. Само на тај начин култура престаје бити феномен музејског карактера и постаје „живи ток

људске духовне размене“ (II, 152). Елиотов и Јејтсов однос према традицији био је управо такав. Они су, превазилазећи сами себе, духовно и пјеснички израстали и мијењали се. Зато ће Елиот поводом годишњице Јејтсове смрти, ревидирајући своју мисао о имперсоналној природи поезије, говорити о личном и аутобиографском код Јејтса као изразу праве пјесничке снаге. Ова два пјесничка гласа, сваки на свој начин, показали су да „књижевност живи пре свега од прожимања датог и далеког, од оног што је из духовне колевке понето и донето до тренутка који се тек рађа“ (II, 156). А њихов најшири духовни значај је у томе што њихов пјеснички развој показује да тај пут није математички правilan и не може се градити раскидом са прошлошћу, како многи млади и занесени мисле.

4. 1. 3. Колјевићев компаративни приступ. Отело и Бановић Страхиња

За Николу Колјевића Бановић Страхиња је био вишеструко инспиративна тема, па је о овом јунаку српске народне поезије писао у више наврата. Свакако је за разумијевање Колјевићеве критичке мисли најзначајнији онај под насловом „Отело и Бановић Страхиња: два култа јунаштва“, заступљен у књизи *Иконоборци и иконобранитељи*, али ће се и у књигама *Класици српског песништва* („Бан из Бањске“) и *Отаџбинске теме* („Над бановим чојством и јунаштвом“) поново враћати овом јунаку.⁵⁶

Поређење ова два књижевна јунака енглеске и српске књижевности Колјевић оточиње указивањем на витешко осјећање части којим и један и други мјере смисао ствари. Дакако, разлике су бројне, а прва се тиче њихових жена. Дездемона је недужна, али страда да би се Отело остварио као трагички јунак. Љуба Страхинића Бана није недужна, али је Бан не убија, „већ своју част брани, рекло би се, још часније“ (II, 159). Али оно што ова два дјела чини сличним јесте чињеница да се ток догађаја одвија под неумитним дејством судбине, што најефектније исказује онај преломни десетерац: „Но да видиш јада изненада!“ Лет на крилима среће оба насловна јунака показује се као кобан, а вријеме је дато као извор увијек могућег зла и оно одређује преломне тачке радње. „У исти мах, акција као највећи понос и потврда витета у оба дела је

⁵⁶ О сва три поменута текста (као и о Колјевићевом бављењу другим темама и ликовима из српске народне поезије) писао је Лука Шекара у тексту „Епске ноте у дјелу Николе Колјевића“, те закључио да „у заиста обимној литератури о овом великом и необичном јунаку наше епике не би било могуће направити антологијски избор радова без наведених Колјевићевих текстова“ (2001: 63).

представљена више као упетљаност у свет акције него као пут у слободу“ (II, 160). Укратко, упркос свим разликама у жанру, фабули, ликовима, књижевно-историјским околностима између ова два дјела, сматра Кольевић, падају у други план кад се узму у обзир све сличности и разлике које дотичу њихове духовне основе. Зато Кольевић и настоји да одговори на питање који су то духовни темељи на којима почивају *Отело* и „Бановић Страхиња“, те која се њихова карактеристична обиљежја откривају њиховим поређењем.

Занимљиво је, најприје, да су баш мјеста на којима се ова два дјела, на први поглед, понајвише разликују изазивала највише књижевнокритичких неслагања. Мисли се, наравно, на проблем Бановог праштања љуби, о којем је тако много писано, али овдје Кольевић указује на текст Богдана Поповића, не толико због оног његовог да Бан прашта зато што прашта (чиме се то дискутабилно питање покушава укинути), него због запажања да народни пјесници нису ни били у могућности да детаљније психолошки мотивишу поступке својих ликова, што значи да естетски недостатак види у томе што јунаци епске поезије нису психолошки детаљније индивидуализовани. Насупрот томе, кад је Шекспир у питању, Кольевић поново скреће пажњу на Елиотов текст, у којем он као проблем Шекспирових јунака види то што су „ултраиндивидуализовани и стоички омеђени границама своје личности“ (II, 163), а кључан му је управо примјер Отела и убиства Дездемоне. Запитаће се Кольевић, ипак, да ли је Баново праштање заиста неубједљиво и необјашњиво, а Отело заиста човјек који изнад свега воли своју идеализовану слику о себи и у наставку откривати разлике у стазама којим ће они стићи до својих крајњих поступака.

Поређењем ова два дјела Кольевић уочава једну битну разлику у структури радње. У *Отелу* радњу све до трећег чина покреће Јаго као Отелов противник, док је у „Бановић Страхињи“ Бан онај који покреће радњу, а Влах-Алија као противник појављује се тек пред крај пјесме. Овдје заправо највећи дио радње није ни везан за тај драмски сукоб, чиме је „освојен много већи простор за психолошко разуђивање главног лика и митску дубину у сликању његових покретачких снага“ (II, 165). Дакле, у пјесми се појам витештва указује само у тој једној сцени, која чак и није кумулативна, док се Шекспир у својој драми од почетка бавио одређењем појма часности и витештва. Баново биће није омеђено само тим осјећањем часности и витешког поноса, а код Отела функционише управо у тој непрестаној психолошкој опозицији појма витештва са поквареношћу, ситним личним интересом и нискошћу.

Кољевић, анализирајући лик Бана, долази до закључка да је он замишљен као јунак који има снажну потребу да из оквира своје личности изађе у однос са другима. Зато онај важан стих у којем каже да нема „с киме ладно пити вино“ не носи исто значење које код Југовића вино има у смислу хедонистичког уживања. „Својим трагичким смислом тај стих показује да је за Бана вино и празновање биолошки елементаран облик једначења са блиским и израз дељења својих осећања са другим“ (II, 169). Другим ријечима, ради се о његовом духовном усамљеништву, што се указује као и већи проблем неголи могућност да неко повриједи његову витешку част. С друге стране, његов морални идеализам у очекивању да Југовићи пођу с њим на Косово омогућава му да се прошире границе ситуације у којој се затекао и да се отвори духовно већи и вреднији простор симбола који би могао да се примијени на све ситуације, а не само оне мегданске. До митске универзалности, сматра Кољевић, Милија свог јунака подиже и описом његове осећајности, јер се у епизоди са дервишем показује да он осећање и појам човјечности ставља испред моралних и идеолошких концепата. Страхинић је, dakле, јунак код кога је јунаштво недјељиво од његове непосредне осећајности. Важан је стога и његов близак однос према ђогину и хрту Караману, а онда му они помажу кад дође до мегдана и таква слика „даје целој сцени митско обележје сукоба уједињених снага љубави живих бића против карактеристично људског, разорног и раздвајајућег зла“ (II, 173). Утолико је јасније и природније то што Бан на крају својој љуби поклања живот, јер то напросто проистиче из слојевито описане осећајне линије његовог бића. А тиме су детаљи фабуле и расплета стављени у други план, док је у први план стављен Банов поступак и тиме се он винуо у широки простор митског симбола.

У *Otelu* је идеал витешке части обликован готово искључиво из психолошког ткива насловног јунака и његовог противника. Отела, наиме, одликује самотност, радикална одвојеност од свијета, однос који потпуно искључује митски оквир животне узајамности и припадништва. И сама прича коју Шекспир узима за основу ове драме, за разлику од других његових трагедија, није исткана од митске преће, те је стога блиска француским класицистичким драмама, на примјер Корнејевом *Cиду*:

„Иако је психологија ликова код њега разуђена а не класицистички редукована, само заснивање трагедије на стоички узвишеном лицу је истоветно. Корнејеве и Расинове трагедије одигравају се у цивилизованим светима који је митско тле заменио кодексом часности и вером у разум. А Отело се креће у свету личних интереса и

страсти у којем једину чврсту тачку налази у својој часности. Деловањем које се на њој заснива он се и ограђује од тог света и уздиже над њим“ (II, 175–176).

Иако његова часност дјелује сумњиво, Кольевић је увјерен да је његово биће засновано на витешком идеалу а не на болесној амбицији, те да он у љубави према Дездемони види апсолут љепоте и среће, као осјећајну пројекцију свог моралног апсолута. Јаго пак, као његова сушта супротност, открива она мјеста на којима су Отелу везане руке његовим идеалом, те у њему изазива не толико љубомору колико општу кризу бића. Све то упућује на закључак да вриједност Шекспировог дјела почива у „ткању психолошког ткива и сликању моралних обриса витешког идентитета“ (II, 177). Сва је пажња и концентрација овдје усмјерена на једно карактеристично људско опредјељење, његово поријекло, развој и посљедице.

У народној пјесми нема те фокусираности, али је зато освијетљен цијели један свијет, умјесто само један вид живота из само једног угла:

„Ако су боје и шаре индивидуалне осећајности на Шекспировом платну богатије, духовни ореол око наше једноставније слике сјајнији је и већи. По томе је *Бановић Страхиња*, парадоксално, ближе митским врхунцима Шекспирове уметности него што је то *Отело* као Шекспирова ‘породична трагедија’“ (II, 177).

Култ витештва се у ова два дјела суштински разликује. На једној страни је култ индивидуе, који личност поставља као оквир вриједности, а на другој митски образац, за који је вриједност изједначена са самим начелом живота у његовим разноврсним видовима.

Осврћујући се на Гетеове недоумице у вези са Бановим поступком на крају пјесме и разматрања могућег превода, Кольевић указује и на традиционалан европски однос према Балкану, односно на чињеницу да „човек сложеније цивилизације у једноставнијој никада не тражи културу, већ слободу инстинкта као изворну природу“ (II, 179). Модерна антропологија указује на то да се ради о потреби да се облици друге културе посматрају кроз мрежу сопствене, па се стога тешко прихвати и разумије чињеница да је Бан заправо пројекција човјека који настоји да разријеши карактеристичне проблеме своје културе. Другим ријечима, није Банов поступак само израз његовог бића него је цијела пјесма посредована slikom коју је косовска трагедија добила у српској културној свијести. И сам Страхињић по јунаштву и степену моралне идеализације припада роду косовских јунака, иако је пјесма преткосовска и одвија се у

оквирима личне а не колективне трагедије. Подсјетиће Колјевић да су и иначе преткосовске пјесме доносиле слику идеалних стања која бивају нарушена огрешењем појединца који издаје идеале, односно издваја појединачни интерес из општег моралног оквира. На тај начин је освијетљено духовно поријекло косовског догађаја, јер је већ тада „почело срљање у пропаст које се првенствено заснива на издаји идеала људске слоге и митске недељивости појединца од света“ (II, 182). На тај начин је Косово могло да прерасте у митски универзалан симбол једне културе, окупљајући искуство различитих генерација. Стoga, закључује Колјевић, старцу Милији косовски мит, чији је и он био припадник и баштиник, даје средства и духовну структуру пјесничког израза.

Колјевић ће на особен начин понудити и семантичку анализу мита, пошавши од ставова које су изнијели Мирча Елијаде, Сузан Лангер, Ајвор Ричардс и Ролан Барт. Двосмисленост значења овог појма може да се превазиђе, сматра он, прецизнијим разумијевањем односа између истине и смисла у природи митског значења, а за такво нешто драгоценјана је аналогија са поезијом, за шта је од велике помоћи књижевна критика. У супротном, долази се до буквальног схватања мита и паразитског а не стваралачког односа према њему. Такође, додаје да мит не опстаје само у оквирима чудесних прича о херојима и боговима, већ у њима оно што је присутно и у много једноставнијим облицима духовног живота доживљава врхунски културни израз:

„Речју, у својој битно људској функцији, мит је израз човекове потребе да насељи свет својим присуством и да за његова природна својства окачи колективне симbole људског смисла. Почињући као спонтана дејја антропоморфизација света, мит у културној традицији израста у оне међаше и облике смисла које смо из сировине личног и историјског искуства успели колективно да изградимо као своју људску меру. Митом се бранимо од безличности света ‘по себи’ и он нас загрева од космичке студени коју осетимо чим искорачимо из свог доживљаја и културе коју прихватамо као своју“ (II, 187).

Као најбитније питање у вези с митом Колјевић издваја питање духовних садржаја који се у митским сликама и причама симболички обликују. Стога је и у косовском миту интерес усмерен на оно што су његови творци уткивали у неколико основних симбола. Кад је у питању „Бановић Страхиња“, Колјевића занима однос између суштине тих садржаја и њихове пјесничке пројекције. У помоћ ће позвати кључну устаничку пјесму, „Почетак буне против дахија“. У њој Филип Вишњић на самом почетку успоставља чврст митски оквир – судбински смисао је императив који

превазилази личну процјену и осјећање појединца. Тада смисао се може остварити борбом и личном жртвом. Тако се ова пјесма развија у оквиру „митске визије која историју претаче по мери већ давно установљеног крајњег смисла и бесmisла“ (II, 190), а косовски мит за Вишњића није био нека догма, него је он сам себе сматрао носиоцем и творцем тог мита, а мит духовном основом свог бића. Он митотворачки у косовски мит уноси рукавац новог садржаја, односно дограђује га доживљајем политичких и друштвених неправди свог времена: „Ту, дакле, на делу видимо процес ‘митизације’ као жив однос између ‘традиције и индивидуалног талента’, односно као песничко осмишљавање свог историјског искуства помоћу духовног контекста и изражajних средстава основног обрасца своје културе“ (II, 191). На тада начин мит израста у широку основу цијеле једне културе, а његово симболичко језгро дограђује се искуствима и осјећањима различитих генерација.

Вишњић и други Вукови пјевачи били су баштиници косовског мита, који су га развијали и пјеснички артикулисали, али не и његови зачетници, јер се мит иначе, каже Колјевић, обликује на нивоу који је једноставнији од језичке артикулације и обухвата духовно шире подручје. Мит тако израста у универзални симбол који у дати сије утакива један свеобухватан поглед на свијет. Отуда се на средишњим митовима заснива не само поезија него и други облици неке културе. То значи да духовни обриси косовског мита код народних пјевача постоје у њиховом начину гледања на различите догађаје, не само оне који су у вези с косовском битком. У том смислу, на почетку Вишњићеве пјесме о буни огледа се осјећање свијета као космичке законитости, чији је основни израз сама природа. Косово се указује као почетак историјског времена у српској култури, односно као преломна тачка у којој се показало да појединац дијели судбину народа, односно да подлијеже мјерилима надличног, националног смисла. Зато се „једначина личне судbine до kraja може разрешити само на ширем друштвеном плану“, а „корене смисла или бесmisла садашњости морамо тражити у прошлости заједничке историје“ (II, 194).

Још једна важна ствар коју Колјевић наглашава јесте наднационалност духовне кохерентности косовског мита. Вишњић то показује тиме што завјетну косовску мисао приписује Мурату. Духовни потенцијал косовског мита темељи се на два угаона камена: „на чињеници да је битка *вођена против јачег* и да је та битка *изгубљена*“ (II, 195). Томе свакако треба додати и сажимање дуготрајног пропадања српске средњовјековне државе у преломну косовску тачку. Спрем та три момента довео је до

преображаја сјећања на Косово у сложену митску метафору, односно митску слику људске судбине. Отуда се спремност на битку са јачим у различитим пјесмама оваплотила као морални смисао јунаштва. Пораз је тумачен у контексту судара са космичким снагама које су увијек јаче од човјека и резултирају смрћу. Трећи моменат преобразио се у симбол недјељивости појединца од судбине цијелог српског народа. Тако је свако искуство „бивало тумачено на универзалној равни која обухвата и историју, и појединца, и космичке неумитности“ (II, 197), односно од њиховог преображаја у симболе битних силница људске судбине. На тај начин се косовски мит препознаје и у пјесмама које се не дотичу директно косовске битке, а у многим епским јунацима открива се митски образац косовског понашања који се као идеал успоставља у различitim ситуацијама. У најбољим примјерима јунаци се својим бићем надносе (попут моста) „над двема удаљеним обалама моралног смисла и елементарне, осећајне недјељивости света“ (II, 198), и управо по томе они се разликују од култа стоичке часности и моралне аутономије Шекспирових јунака.

Култ јунака-страдалника, као образац идеалног понашања према косовском миту, подразумијева узајамност човјека и свијета на онај начин који је истицао Елијаде говорећи о митском осјећању свијета. Колевић сматра да јуначка епска пјесма има драмску структуру, а сукоб у њој је увијек преломан и згуснут у један пресудан чин главног јунака, односно у његово недвосмислено опредјељење. Стога епски јунаци својим јунаштвом постају носиоци моралног смисла и по томе је „косовски култ јунака близак европском култу витештва“ (II, 199). У оба случаја јунаци дјелом остварују свој крајњи морални идеал. Разлика је у томе што је косовски јунак носилац и извршилац моралног смисла, а у европском витештву тај култ истиче личност као његову основну моралну јединицу. Тако и код Шекспира трагички јунаци својим узвишеним поступцима настоје да себе уздигну на ону раван митског обрасца која ће другим људима послужити као идеал, а из „Шекспировог осећања естетског стремљења тог култа ка акцији као савршеном изразу, настало је и Отелов лик“ (II, 200). Кад је култ јунака у косовском миту посриједи, личност није окренута себи него другим облицима постојања, односно личност није основно мјерило него најизразитији медијум духовног смисла, који поступцима јунака добија морални смисао. Изузетака, наравно, има, Колевић ту наводи поступак Краљевића Марка на крају „Сестре Леке капетана“, али такве слике наличја витештва служе као јака контрастна подлога за снажније испољавање оних других митских облика јунаштва.

У епској пјесми, такође уочава Кольевић, јунак-страдалник је неко за кога се на први поглед не би рекло да би то могао бити (Марко, Милош Војиновић, војвода Момчило, Бан Страхинић, Милош Обилић). Њихове вриједности су у почетку недовољно изражене, све до пресудних и преломних тренутака:

„Јер сасвим је природно да човек који осећа да живи у космосу, а не да је он сам свој сопствени космос, нема потребу за сталним доказивањем и изражавањем себе. Више и дубље од тога он има потребу за учествовањем у свеколиком постојању чији је смисао најчешће невидљиво присутан у његовој осећајности и саосећајности. Тек када је тај смисао људском акцијом угрожен, човек има потребу и дужност да својим јуначким чином постане његов бранилац и носилац. А у таквом тренутку његово јуначко дело и нема лични, већ надлични смисао“ (II, 202).

Још једно битно одређење јуначког култа у косовском миту јесте жртвени моменат. Јунак витешки узраста тако што себе жртвује смислу који је већи од њега. Управо та спремност на жртву може да премости далеке обале моралне чврстине на једној страни и трепераву душевност јунака на другој. Основно оличење свих ових идеала је Милош Обилић, премда је он, како Кольевић каже, књижевно закинут, пошто нема велике пјесме о њему. Његова спремност на жртву је апсолутизована без премца и он је стога постао архетипски узор, те су према његовом обрасцу настали и многи други ликови у којима су се укрстили херојство и осјећајност. Најизазовнији примјер те недјељивости је Краљевић Марко, сушта супротност Милошу, јер је, подсећа Кольевић, нека чудна мјешавина Дон Кихота и Санча Пансе, али баш то доказује да дотиче оба пола косовског јунака-страдалника. Као вitez-луталица са неодољивом потребом за шегачењем, и он је креиран „од начела жртвене делотворности“ (II, 205). Није морално беспријекоран нити етички сасвим чист, али га искупљује стална брига за своје и својту. Укратко, одликује га недјељивост јуначког чина од саосјећања са свеколиким животом. Кольевић ипак сматра да је духовни идентитет косовског јунака са највећом пјесничком снагом, трагичким патосом и психолошком драматичношћу донесен у „Смрти мајке Југовића“. Морално средиште косовског мита у овој пјесми се открива у дејству вриска Дамјановог зеленка. Мајчин слух за тај врисак, каже Кольевић, најдубљи је залог човјечности косовског мита.

У закључку овог свог текста Кольевић констатује да је витешки чин у *Отелу* одраз култа појединца и зато ова драма стоји на почетку модерне европске књижевности која ће и психолошки и реалистички бити усмјерена на представљање

појединачних доживљаја и токова свијести. Страхинићев случај није само његов, већ је дио цијеле једне културе, односно његово „чојство се наслеђа на основни образац највећих људских вредности које је изградио косовски мит“ (II, 207), а те вриједности су затим ушле у основе цјелокупне српске културе.

4. 1. 4. Епско наслеђе и лирска позиција

Никола Кольевић у тексту „Епско наслеђе и лирска позиција“ полази од чињенице да су у српској књижевности и култури коријен и наслеђе епски, а да је савремено постојање разбијено у лирске тренутке. Та два пола су изузетно удаљена. У епској пјесми духовна суштина обликује се управо епским уздизањем изнад лирског тренутка. С друге стране, лирски глас пјесме се увијек подређује осјећању, односно личност је ту у другом плану, а доживљај и тренутак у првом. Па и у таквим пјесмама исказивање осјећања бива суздржано, пјесма креће из епски широког простора, уочавају се различити епски елементи, а љубав се неријетко описује као јуначко надметање, на примјер у романси „Хајка Атлагића и Јован бећар“. У баладама је вјероватно најпотресније описана лирска власт осјећања над човјеком, али је и ту присутна епска чврстина и јуначка спремност на смрт. Народни пјевач, dakle, и љубав мјери аршинима епске свијести. Ако тога нема, онда су лирске пјесме пригодне или обичајне, односно не крећу се као епске пространствима историје и мита.

Ова два свијета, лирски и епски, иако супротни, не искључују један другог. Епски однос је према себи и свијету универзалнији од лирског, јер „не искључује трепет непосредне осећајности, али га надилази моралним поретком који успоставља“ (II, 215). Ипак, у опису лирских тренутака Стари Вујадин је, рецимо, шкrt и наглашено селективан, а Кольевић користи прилику да га тим поводом упореди са Шекспировим јунацима, којима је њихов творац додијелио „вољено биће“, јер је то био начин да им подари елементарну људску која је била неопходна њиховим трагичким узлетима. Ипак, тај сегмент њиховог бића ипак је у другом плану, како би простор за човјекове судбинске муке, дубље од љубавних, био ослобођен. То доказује да у једном књижевном облику не могу сви видови људског постојања добити свој пуни израз, а Кольевић сматра да је „историјска судбина тог парадокса довела у модерној поезији до неких збуњујућих раскрсница и странпутица“ (II, 216).

На плану модерне европске поезије, уочава Колјевић, много више се лирским правцем испитивала индивидуална осјећајност, него што је епски правац величао историјски чин и његовог јунака, а то је и било очекивано с обзиром на то да је пјесник бивао све више удаљен од исконског бића своје заједнице. До тога је довело и друштвено раслојавање, због којег су пјесници напрости били гурнути на маргину лирске интиме (што се манифестовало кроз интиму сонета, исповједност романтичара, аутоматски текст надреалиста, и тако редом). Кад је у питању српско пјесништво, Колјевић сматра да је врло утјешно стваралачко разрјешење пјесника који се могу назвати Његошевим потомцима. Међу њима је и Матија Бећковић, који је у књизи *Рече ми један чоек* снажно засновао изразито епску перспективу, а у неким својим раним пјесмама о лирском односу пјевао је као о кризи епског, где је страх постао погодна тема за епски инспирисану иронију. Вито Николић пак у пјесми „Одметање“, на готово минималном лирском простору, епским односом изнутра обасјава и проширује љубав као прототип лирског односа.

Управо у Његошевом завичају пјесници су у највећој мјери под притиском наглашеног епског односа према свијету и властитој осјећајности, јер се у црногорској историји и Његошевом дјелу епски однос „прочистио и уздигао до филозофског сажимања у став, мисао и непоколебљивост: готово до искључивања свега ‘женски’ лирског“ (II, 220). Зато су почели између два рата, а нарочито касније, да стварају простор за поезију „меког и нежног штимунга“. Поменуће Колјевић различита имена – Александра Лесу Ивановића, Душана Костића и Јеврема Брковића, али посебну пажњу ипак посвећује већ поменутом Виту Николићу. Његова лирика је неријетко у духу јесењиновског жала, помијешаног са кафанским дертом („Друмовање“). Међутим, Колјевић издваја пјесму „Очај“, из прве Николићеве збирке, у којој је концепт ипак другачији. На самом њеном почетку асоцијативно се призива пјесма „Зидање Скадра“, али „митска слика града који се не да саградити овде је метафорично пренесена на план личне јадиковке као непрестаног осипања и све тежег поновног окупљања себе“ (II, 224). На крају пјесме млада Гојковица се призива по лирској аналогији њене и пјесникове тешке судбине. Овдје је, dakле, епски однос подређен лирској интими, али се ипак пробија и диже пјесму са личног на судбински план. У пјесми „Одметање“ још је очигледнији тај поступак стапања двије супротстављене изражајне конвенције. Иако нема ширину епског замаха, има интензитет и присност лирске непосредности, из чега ниче искра судбинског симбола. Њеном детаљном анализом Колјевић показује да ова

пјесма „интервенцијом епских елемената у једној лирској конвенцији“ (II, 227) превазилази ограничења лирске позиције и почиње епски широко и трагички достојанствено да зрачи. У овој пјесми огледа се и шири симболички значај, јер она освјетљава, како каже Кольевић, средишњи проблем нашег савременог пјесништва, које без епског освјетљења, а након разноврсних модернистичких испитивања, није могло даље.

Он сматра да се шездесетих година појачала та потреба пјесника, и то баш код представника послијератног модернизма, да обнове порушени мост ка традицији, а Попине пјесме о манастирима и историјским културним споменицима најавиле су ту тенденцију. И код њега и код других пјесника јавља се потреба дијалога са традицијом, потреба преиспитивања традиције и ослањања на њу, односно „жеља за откривањем себе у нечем дубљем и старијем од тренутка своје личности“ (II, 228). Новостворено осјећање за традицију Кольевић је одабрао да представи кроз примјере Попине пјесме „Косово поље“ и „Запис о земљи“ Мака Диздара. Њихов пјеснички поступак је сличан у смислу односа према традицији и по игри са језички шкrtим облицима. У обје пјесме иде се од првидно равнодушног описа ка осјећању великог пијетета према симболима традиције, с тим што код Попе доминирају густе метафоре богатих значења, а Диздар је ритмичком стилизацијом ухватио општу атмосферу легенде. Активна игра ријечима је присутна код оба пјесника, а употребљавају и неке традиционалне језичке изразе. Све то у други план ставља стварност пјесникove егзистенцијалне ситуације, а у првом плану је величање епских симбола: „У том смислу, то су песме о осећању за традицију, а не песме *с осећањем традиције* у њеном непосредном и новом виду, који би био осветљен епском перспективом или актуализован неким егзистенцијалним тренутком. Речју, доживљај је у обе ове песме посредован симболима традиције, а није непосредно дат евокацијом тренутка егзистенције“ (II, 231–232).

Код Николића је прожимање епског и лирског интензивније, односно пјесник и његова традиција нису двоје, него једно. Он хајдуцу традицију храни новим животом, односно љубављу према жени. Свој херојски идентитет и љубавничку њежност Николић повезује духовним смислом, јер се сада у жени тражи заштита од сировости живота и историје, али не у виду блаженог заборава него по аналогији са којом су хајдуци тражили уточиште и духовно спасење у слободи планине и заклону њеног растиња. То је аналогија, сматра Кольевић, од које је Николић дигао мост „између јуначке прошлости и љубавног осећања, епски универзалних видика и интимом

омеђене модерне ситуације“ (II, 233). Љубавна авантура је пренесена у херојски оквир и постављено је питање крајњег смисла. Продирући до симболичког коријена једног епског осјећања, успијева њиме да нахрани и свој нови лирски облик (и управо зато је у прилици да Романију засади ђулом и зумбулом). А завршни десетерац свједочи да у овој пјесми „и није реч о љубавном разочарењу, већ о трагичком узлету из љубавне теме у простор темељног осећања живота“ (II, 235). Николић је, дакле, показао је Кљевић, успио да освоји дух епских вриједности и упутио на могућност стваралачког дијалога са традицијом.

4. 1. 5. Петровић, Ного и Бећковић. Активан однос према традицији

Настављајући промишљања о стваралачком и активном односу према традицији, у овој студији Никола Кљевић открива да се савремени српски пјесници понекад крећу у затвореном језичком кругу, а да излаз неријетко проналазе управо у окретању традицији. Акценат је превасходно на пјесницима из наслова, односно на оним њиховим књигама које су за њих (али и за савремену српску поезију) биле преломне, у којима су они превазишли заокупљеност властитом стваралачком личношћу и посветили се темељним питањима и проблемима националне културе.

Поново пошавши од Елиота и његовог најчувенијег огледа, Кљевић говори о пјесницима код којих се, након младалачког самодоказивања, јавља једна нова жеђ за „стварањем и заснивањем себе на нечем вреднијем и трајнијем од свога малог ‘ја’“ (II, 237–238). Тако је и код Рајка Петрова Нога експлозија ријечи у његовој раној поезији требало да докаже пјесникову рјечитост и да произведе уживање у енергији тог језичког спектакла. Како је сам за себе рекао, овај „песнички жутокљунац“ тада није ни покушавао да своју даровитост очисти од личне успаљености и бијеса. Његови стихови су одраз снажног или стереотипног младалачког бунта. Али ти његови стихови (Кљевић за почетак издваја пјесму „Надирено скитски“), иако наглашено особени, наставили су ону пјесничку линију коју су почетком шездесетих година повукли Бранислав Петровић и Матија Бећковић. Они су такође крајње самоувјерено истакли у први план своје пјесничко „ја“. За Петровића, у његовој првој збирци, Моћ говора, у том тренутку поезија није била ни трагање ни циљ, него средство за доказивање себе. Препун себе био је и Бећковићев рани пјеснички глас. Кљевић каже да он у раним стиховима „самог себе и све што му се дешава непрестано види кроз метафору као кроз

повећало“ (II, 242). Ипак, његова рана поезија (па тако и поема „Вера Павладольска“), потпуно парадоксално, заправо је јуначка поезија, јер је бујица пјесничких слика дата на епском осјећању надметања, али ти ријетки „епски“ врхови не припадају истом лирском току осјећања. Напротив, он је један од пјесника који је свој идентитет преобратио у предмет своје поезије, поставши њен књижевни јунак. Једна његова пјесма, подсјећа Колјевић, има наслов „Матија Бећковић“ и он сматра да је ово добра пјесма, и то баш зато што не одаје утисак раздавања личности, него „окупљања њених дисперзивних честица леђом идеала којим се доживљено мери“ (II, 245). Али је то свеједно поезија која ствара идеализовану слику самог себе, умјесто да се кроз властиту личност досегне ширина духовног простора.

Свјестан је Колјевић да пјесници најчешће и почињу са жељом да освоје свој простор, а не да настављају неким старим стазама. Истина, пјесници су несвесно традиционални и кад то не желе, поготово у културама са чврстим духовним упориштима, али кад су се Петровић, Бећковић и Ного појавили, „духовне и стилске силнице у српској поезији биле су већ толико изукрштане и готово котеријски доведене до приватности да су они мало чему могли несвесно и нехотице да личе“ (II, 247). Сва тројица су испољили у раној поезији самоувјерено осјећање слободе, а у односу на друге пјесничке гласове издвојила их је мјера и снага њиховог поласка од себе. То им је омогућило да допру до свијести о себи и да затим стигну до нечег вреднијег. У вријеме њихових почетака наше духовно наслеђе није више било норма или идеал, али ни нешто што треба по сваку цијену избјећи.

„Отуд је драгоценост Петровићевог, Бећковићевог и Ноговог песничког почетка била првенствено у њиховој радикалности и спремности да саме себе поставе за носећи стуб своје песме. Без обзира на ризик и понекад плаћену цену самољубља, они су у поезију ушли као у голоруко ‘опробавање’ своје снаге и експеримент са самим собом. А када човек има три чисте да се сав изложи и заложи, кад још уз то има и дар да ту спремност опточи песмом, онда се допире до нечег што никада није само лично и само себи окренуто. Управо у таквом ‘проласку кроз себе’ десили су се и најзначајнији подухвати ова три песника“ (II, 248–249).

Упркос преображају, ни Петровић ни Ного нису напустили своје громогласно лирско „ја“, али су га преобратали у једну од духовних одредница људске судбине. Разлике међу њима су евидентне. Код Петровића је из узбуђености пред свијетом као чудом произашло увјерење да је највиша људска вриједност предавање себе том чуду.

Ного је пак кренуо од себе ка поезији стазом која га је довела у Петровић, односно у свијет властитог планинског дјетињства. Трагична чињеница Ногове поезије је да куће више нема, али је важно да је постојала и да се само сјећањем на њу, „из ње“, хаос може претворити у космос. Код њега, стoga, укрштај дјетињства и природе као завичаја постаје оно по чему је његова поезија препознатљива и драгоценјена. Стога су се, закључује Колјевић, на истој лирској равни индивидуалне осјећајности ова два пјесника суочила са различитим пјесничким проблемима, те кренули различитим стазама.

Петровић је „језички кренуо правцем такве реторичке експанзије која је помешала и стих и прозу и необавезне каламбуре“ (II, 252). Препустио се матици доживљавања и тешко одолијевао искушењу да не запише сваки садржај своје свијести и да не испроба сваку језичку могућност. Напротив, покушавао је на различите начине да реторички огласи своју присутност. Многи стихови из збирке *Градилиште*, за коју Колјевић каже да је реторички изразито самоувјерена, представљају запис о ауторовој духовној биографији. Не само у овој збирци, његови стихови нису једнаке вриједности, односно заobilaznim путем стизао је до пјесничких врхунаца. За његове стихове Колјевић каже: „Што су реторички више екстатични, осећајно су мање запаљиви. Понекад су само забавни а не потресни, више духовити него дубоки“ (II, 254). Сматрано је својевремено да је он пјесник здраве животне екстазе и дионизијског апетита, што га је само дубље увлачило у језичке досјетке и настојање да квантитетом освоји квалитет. О суштинској разлици између квантитета и квалитета код Петровића Колјевић говори поводом двије његове пјесме у којима он себе замишља као коња. Прва, из збирке *Градилиште*, доноси поистовјећење са коњем као духовиту и условну конструкцију, док је у другој, из збирке *O проклета да си улицо Риге од Фере*, „развијена метафора која полази од тачке истинске истоветности смртне судбине и човека и коња“ (II, 257), односно говори о давању себе у поистовјећењу, и стварању пјесме из тог процеса. Колјевић то доводи у везу и са поемом *Тражим помиловање* Десанке Максимовић, у којој се основно пјесничко осјећање гради управо од широко постављеног саосјећања, а и „смрт постаје замишљена као активно и добровољно давање, а не као нешто узето и отето човеку. А то је најпотпунији облик давања који човек уопште може да замисли“ (II, 258). Управо из те позиције дјелује и лирски субјект Петровићеве друге пјесме, јер је и код њега смрт представљена као најизразитији и најдубљи израз „моћи давања“ као темељне људске вриједности. Колјевић сматра да је индикативно то што је ова пјесма у везаном стиху, пошто

Петровићу, очигледно, нису више били потребни реторика прозног детаља, прекомјерни каламбур и језичке игре (ситне доскочице и поскочице, текући жаргон, кафански виц), након што је допро до чврстог дна. Подсјетиће и на Петровићеву посљедњу поему *Трагом прах* са којом је, како каже, „себи најпримеренију песничку форму почeo да налази у просторима библијске реченице, њеног ритма, обрта а и лексике“ (II, 259). Овом поемом Петровић је још снажније повезао тему смрти и осjeћање моћи давања себе, на основу чега се испоставља, закључиће Кольевић, да је суштина његове поетике у чињеници да се пјесма доживљава као жртвени чин.

Кад је у питању Рајко Петров Ного, с обзиром на његово изгубљено дјетињство, логично је да он у пјесмама, нарочито кроз чврсте пјесничке облике, настоји да освоји пут спасења, односно да му они буду брана и утврђење од животних недаћа. За разлику од Петровића, сматра Кольевић, код кога је средиште поетског бића у доживљају који претходи пјесми, код Нога су ријечи готово „спечене“, пјесничке слике „прекаљене“, односно „осећа се да је он до свог извора долазио у самом песничком чину, по трњу и најчешће по муци“ (II, 263). Посебно је упечатљив његов стих „Смрт кротко пева из сонета“, јер се заиста, тврди Кольевић, у том стиху исказује Ногова чврста вјера да у сонетном облику чак и смрт умије да запјева. О томе, наравно, говоре и уводни стихови његове пјесме „Болани Дојчин“, а све то свједочи да је чврстina пјесничког облика за Нога била начин да поново „окупи“ своје биће. Кольевић затим минуциозном анализом пјесме „Сунцокрет“ из Ногове прве збирке *Зимомора* показује њен висок степен симболизације и утицај Попине поезије, али и указује на чињеницу да је у овој пјесми, за разлику од многих Попиних, осјетна веза између пјесме и њеног осјећајног поријекла, односно да је стиховима метафорички исказано управо то поријекло. За разлику од неких других Ногових „пјесничких испада“, ова је према Кольевићевом мишљењу, „права Рајкова песма“ (II, 267) и њена енергија се јавља у многим другим његовим пјесмама, од збирке *Зверињак* па надаље. Све чешће је присуство хришћанских или словенских симбола, у складу са чињеницом да је пјесник основни доживљај вриједности живота осјетио у враћању властитим почецима, а нарочито у поновом освајању свог завичаја. Паралелно са овим развија се и Ногово све чешће усвајање римованог лирског катрена као изражajног облика. Ного је, заједно са Раичковићем, поново оживио и стваралачки употребијебио везани стих, а који је извесно вријеме био одбачен у новијој српској поезији. На тај начин Ного се, сматра Кольевић, „ослободио једног карактеристичног поетског баласта и извесне језичке грозничавости“

(II, 270–271). Корак даље представља Ногова збирка сонета *Безакоње*. У њој се огледа пјесникова увјереност у двије основне вриједности сонетне форме, „могућност да се путем лирске сажетости и формалне перфекције и најличније искуство универзализује“ (II, 272) и „да се драматично асиметричним односом између октаве и сестине, односно катрена и терцина, то уопштавање може извести преломно јасно и поентирано обухватно“ (II, 272). Колјевић тврди да су и једно и друго неспорно квалитети готово свих Ногових сонета. Они се најчешће јављају у два облика – они са кратким стихом подразумијевају дјетињу и пјевну инкантију, у којима се и најтеже трауме лирски исцјељују, или они са дугим стихом, када Ногова пјесма добија печат зрелости и доноси слике сложенијег свијета. Све то свједочи да је пјесник сачувао живу везу између свог дјетињства и свог лутања по свијету и историји. Посебно су драгоценјени, сматра Колјевић, они сонети у којима су заступљене слике и симболи српских јуначких епских пјесама. За овог пјесника то је сасвим разумљиво, јер га је за јуначку пјесму везало и поријекло и темперамент, а вриједност стаменог очувања свог идентитета, која је у првом плану јуначких пјесама, за Нога је истовремено потпуно аутобиографска и лична.

Тиме је Колјевић показао да су пјесници Петровић и Ного, премда различитим лирским путевима, доспјели до вриједности које нису само личне. У наставку ће показати какав се пјеснички прелом додгодио код Матије Бећковића, прелом који га је из оквира личности извео у свијет колективног искуства. Акценат је најприје на збиркама *Рече ми један чоек* и *Међа Вука Манилога*, којима је пјесник „створио толико целовит духовни свет да се чини како он од себе самог живи и на себи самом се држи“ (II, 276). Занимљив је Колјевићев приступ, у којем он заправо тражи својеврсне пукотине, односно мјеста на којима је велика пјесничка снага засјењена евентуалном пјесничком неубједљивошћу. Примјери које бира јесу „Двије пјесме“ и „Доњи крај“, за које сматра да неки њихови дијелови дјелују „реторички шаржирano“, те да епско подножје њихових драмских врхунаца остаје у магли. У уводној односно насловној пјесми збирке *Рече ми један чоек*, као и у пјесми „Танкодушић“ из друге збирке, недостатак је пренаглашено „епско кићење“, односно „од епске ширине остаје само реалистички смисао за детаљ, а епска разуђеност тог језика окоштава се у формалистички комичан говорни манир“ (II, 279–280).

Основни закључак своди се на чињеницу да су неке Бећковићеве пјесме представљале више лингвистичко него пјесничко чудо, односно да су имале слабији

духовни изражајни набој у оним ситуацијама када је превагнуло само епско или само драмско у њима. Проблем је, дакако, и у томе што је Бећковићево драматизовање народног епског говора водило ка слободном стиху (што је знатно комплекснија позиција од оне у којој сонет већ чврстином свог облика помаже и одређује). Ипак, „сукобљавањем епског са драмским, Бећковићева песничка реч је себи омогућила да се уздигне до оног што бисмо с правом могли назвати *филозофском поезијом*“ (II, 282). Јуначка епска пјесма, преласком из епског казивања у драматизацију јунака, створила је нови облик отворен за такву филозофску могућност, али је она у многим народним пјесмама само дјелимично реализована. Овакву крајњу филозофску могућност епске пјесме реализовао је Његош у свом *Горском вијенцу*, па његову поезију, Колјевић сматра, попут Шекспирове – филозофском. Премда Бећковићева поезија нема громадност композиције и не говори о таквом херојском времену, јасно је да је он облик својих пјесама наслиједио од Његоша: „У времену које више нема епску целовитост, Бећковић је успео да открије неке битно духовне димензије свог света које се у херојском добу јаче подразумевају а слабије виде“ (II, 284).

Један од важних аспекта Бећковићeve поезије јесте увјерење да се именом предака симболички разрјешава питање идентитета, односно да је категорија „имена“ и „именовања“ духовни камен темељац културне традиције његовог завичаја. Бројни су примјери који говоре о томе да име није условност и формалност, него историја и морална категорија (Колјевић између осталог наводи „Двије пјесме“, „Овце“, „Не дај се јуначки сине“, „Бишће и небишће“), а одсуство идентитета је нешто најгоре за човјека и садржано је у замјеници „оно“, о чему и говори истоимена пјесма. Кроз култ имена као духовног израза и односа према свијету развио се и Бећковићев однос према дијалекту као моћном изражајном средству:

„Јер дијалект је такав језик који се осећа превасходно као говор у којем се на речима задржао траг личног именовања. [...] Са друге стране, међутим, управо стога што се у дијалекту изражајни обрасци нису, као у стандардном језику, расули да би омогућили практичнију комуникацију и лакше преношење из једног контекста у други – дијалект носи изражајни печат духовног бића заједнице која га је створила“ (II, 288).

Говорну изражајност ровачког дијалекта Бећковић је пренио и на раван обликовања стиха. Нижу се стихови говорног ритма, али кад се епско казивање приближи филозофском врху аутентичне мисли, стих којим се то исказује бива правилни,

његошевски десетерац. Бећковићев десетерац, који извире из говора, има исте изражajне вриједности као и говорни образац у дијалекту и носи „мисаону универзалност попут општег важења дијалекатског израза“ (II, 290).

Духовна окосница Бећковићеве поезије, уколико се сагледа кроз призму култа имена, говори о томе да свака појава именовањем постаје већа него што јесте, јер је пропуштена кроз људску свијест. А самим тим, метафора у његовој поезији бива својеврсно „‘повећало’ кроз које мало постаје велико, а лично космичко“ (II, 291). Такву моћ увећавања предмета сликовитом ријечју Бећковић је препознао у колективним облицима завичајног, ровачког говора.

У пјесми „Богојављење“, коју Бећковић чита као кулминативну пјесму збирке *Међа Вука Манитога*, његошевском универзалношћу развијена је мисао о свијету као борби непрестаној. Али се он не ослања паразитски на Његошеве стихове, него његову мисао даље развија. Универзалност духовног свијета Бећковићеве поезије најснажније се осјећа у пјесмама о смрти, јер се, за разлику од урбаног бијега од смрти, њој у Ровцима гледа у очи, она није безимена неминовност, него се може бирати и морално обликовати, односно живот и смрт су стављени на исту раван. На сличан начин о смрти говоре и стихови пјесме „Смрт Перка Пушельина“ из збирке *Рече ми један чоек*. Указујући на неколико Петровићевих и Ногових стихова о смрти (у којима се тражи одбрана од смрти и начин како да се она поднесе), Колјевић наглашава да је код Бећковића ипак смрт „виђена много букваније и опевана далеко богатијим облицима живог односа према њој“ (II, 298). Индикативно је поређење његове пјесме „Костићи“ са знаменитом сценом са гробарима из *Хамлета*. За Бећковићеве гробаре то су заиста „светли гробови“, јер су им култ предака и живот са сталном свијешћу о смрти даровали духовну снагу да људски осмишљено говоре о костима и о гробовима. Премда и овде има оне епске кићености, важно је да се заправо „претерује у осмишљавању смрти, у истицању лепоте и топлине људских осећања која посмртни остаци побуђују“ (II, 300). На тај начин се смањује јаз између живота и смрти, гледа јој се у очи, те тако она поприма топлину људског погледа. Страх од смрти и сусрета са непознатим замијењен је увјерењем да управо смрт, уз помоћ посмртних обреда, постаје симболичка круна живота, језгро око којег се окупља људски смисао. С друге стране, оно што Колјевић приказује у својим „Костићима“ представља апсолутно убједљиву илустрацију његовог увјерења да нам је традиција потребна да бисмо вредновали, те да један од Бећковићевих кључних механизама сравњивање садашњег

и прошлог (Миличевић 2001: 31). У сличном контексту Кольевић тумачи и лелекање као појаву (на тај начин покојник бива жива рана и свијетла суштина у свијести ожалошћених), односно стихове пјесме „Сарана Крстиње Гаврилове“, у којима се лелеком изражава бол али и људска суштина покојника, а смрт се схвата као „есенција“ и врхунска тачка живота. Кольевић ове Бећковићеве стихове сматра снажнијим и од Његошеве тужбалице сестре Батрићеве. Лелекање има функцију јачања нити које држе заједницу на окупу, а навођењем највиших вриједности покојника истичу се идеални обрасци људског понашања.

Враћајући се на самом крају Елиоту и његовом схватању традиције које је неодвојиво од његове теорије о имперсоналној природи поезије, Кольевић наглашава вриједност оног пјесничког процеса у којем се од почетне личне емоције доспијева до неког духовно универзалнијег свијета. У том смислу, три пјесника о којима је писао у овом огледу, Кольевић види као оне који су доказали истинитост Елиотове тврђње да се традиција не може наслиједити и који су до активног односа према традицији доспјели путем непосредног пјесничког искуства.

„Они нису имали неке априорне и докматске ‘ставове’. Били су једноставно своји и њихов се однос према традицији конституисао природно као пролазак кроз своју личност до надличних вредности. А те вредности и нису могле бити друге до оне које су из завичаја најдубље понели, које су наставили да дишу као свој ваздух, а не само мириш лектире и страног утицаја. Но, парадоксално, да би дошли до тога што су носили у себи, они су морали сами да прокрче пут у оквирима свог искуства, снагом своје песничке речи и на историјској равни свог времена“ (II, 306).

Кольевић нарочито наглашава и чињеницу да су ова три пјесника по начину обликовања духовног материјала ближи пјесничким прецима него савременицима – Петровић Десанки Максимовић, а уз њу и Проти Матији Ненадовићу и Филипу Вишњићу, Ного Кочићу, а Бећковић Његошу. Све то говори и о значају завичајног идентитета, који је, закључиће Кольевић, духовно изузетно драгоценјена ствар.

4. 1. 6. Неоромантизам Ћесанке Максимовић и Стевана Раичковића

Полазећи од Русских романтичарских увјерења која је покушао и да живи, Никола Кольевић у огледу под насловом „Зрно на општем гумну и влат са коре“ говори о томе да романтизам, заправо, траје и данас. Ради се о оној његовој жудњи да се у

природи и помоћу ње допре до своје праве природе. Неки од кључних појмова на које у оквиру ове теме, на самом почетку, скреће пажњу јесу „једноставност“, „елементарност језика“, „субјективност“, а сви они воде ка освајању пјесничке општости без изневјеравања себе. Наравно, подсјетиће Колјевић на развој романтичарске мисли, на унутрашње подвајање романтичарског идеала који подразумијева спрег између човјека и природе, али и на парадоксалну потребу да у једном тренутку даљи развој „мора ићи путем враћања дубљој и другачијој прошлости од јучерашње“ (II, 312). Томе је свакако водила и потреба да се из пакла модерног живота и његове разарајуће сложености побјегне у неку спасоносну једноставност. Указујући на прозну књигу *Генерација без милости* Волфганга Борхерта и мотив маслачка као посљедњег Мохиканца њежности и доброте, Колјевић у овом човјеку контроверзне прошлости препознаје нов радикалан романтички импулс. Сличне ствари одвијају се и у поезији, те у том контексту он помиње Пастернака, Ахматову или Филипа Ларкина, са којим се, како су говорили и његови савременици, додгидло нешто радикално ново – њежност у погледу на свијет и пејзаж, макар се радило о гробљима аутомобила и о прљавој ријеци.

Све те елементе неоромантизма Колјевић препознаје и код неких наших пјесника, особито код Стевана Раичковића и Десанке Максимовић, јер су се ови пјесници „налету прозе и прозаичности модерног живота [...] супротставили топлином свог гласа и даха“ (II, 316). Он их види као чуваре великог романтичког идеала лирике и њима посвећује овај свој оглед.

Десанка Максимовић и Стеван Раичковић много су и често пјевали о пејзажу, што Колјевић види као дубок знак аутентичности њихове лирске вокације. У раној Десанкиној поезији издава се пјесма „На бури“, која је више него било која друга најавила великог пјесника. За разлику од неких других њених пјесама из тог времена, које Колјевић сматра наглашено сентименталним („Стрепња“, „Срећа“, „Љубав“, „Опомена“), овде се основна емоција љубавне чежње „преобратила у симбол човекове драме прелажења преко руба свога ‘ја’ у близост са бићима ‘с оне стране’ тог јединог изнутра познатог света“ (II, 319). Наравно, издава се и пјесма „Змија“, у којој је ријеч, како сматра Колјевић, о лирској присности са цијелим једним свијетом бића. Јачање везе с природом помоћу поезије карактеристично је и за лирику Стевана Раичковића, а у раној поезији у том смислу издава се пјесма „После киш“.

„Другим речима, код оба ова песника природа је онај човеков амбијент у којем се, из осећања сродства са његовим разноврсним облицима, може изградити цео један духовни свет. А у чину његове изградње, лирским урастањем свога ‘ја’ у природу, поново се подижу мостови између човека и света и изнова буде затурене или муком живота и историје укинуте могућности сопственог бића“ (II, 322).

Природа на тај начин постаје оквир живота и укида се човјекова арогантна супериорност над природом, о чему говори и Раичковићева манифестна пјесма „Живот“, у којој је показано да цивилизација представља покушај бијега од природе, али да увијек слиједи „буђење“ и повратак природи.

Поезија неоромантичарских пјесника не подразумијева настављање књижевних токова романтизма, него обнову и препород његовог почетног импулса. Лирска емоција у њиховим пјесмама има елементарну изворну свјежину. Код Раичковића су готово све пјесме, чак и ако не говоре о природи, обликоване по њеном моделу, а примјери које Колјевић у том контексту наводи су бројни: „Записи о Црном Владимиру“, „Балада о граду и гуштеру“, „Старци на сунцу“, „Поливачи“, „Балада о јавном купатилу“. Код Десанке Максимовић доживљај природе је нешто другачији, па тако она још од најранијих стихова кроз природу слути смисао који надилази и сваки облик и посматрача, па је тако доспјела и до других надличних тема, али непрестано успостављајући аналогије са природом и њеним законима („Кrvава бајка“, „Спомен на устанак“, *Тражим помиловање*, *Летопис Перунових потомака*).

Колјевић пред себе ставља задатак да уочи која су их то индивидуална обиљежја довела до тога да у истом мотиву откривају различите ствари, а у поезији супротне пјесничке методе. Могућност компаративног сагледавања понудиле су Раичковићева пјесма „Урлик“ и Десанкина „Лав на самрти“. У обје пјесме укидају се решетке између лава и човјека, односно лава и природе од које је одвојен. Међутим, поступак „укидања“ је другачији – код Десанке Максимовић, стиховима различитог метра, детаљно је описан кавез и саосјећање са посљедњим тренуцима лава евоцирањем сна о цунгли, док Раичковић симболички изводи лава из кавеза у сонетној форми и са снажном симболичком поентом завршних стихова.

Колјевићу се чини да је Десанка настојала да себе приближи свијету, а Раичковић свијет себи. „Свет је за Десанку Максимовић пре свега изазов саосећања. А за Раичковића је извор и увир осећања на које се његова песма усредређује“ (II, 331).

Ради се о специфичном лирском темпераменту Десанкином који је подразумијевао жеђ за наративном, реалистичком обухватношћу, због чега је настојала да прошири границе мале лирске пјесме. Раичковић је, сасвим супротно, настојао да лирску пјесму прочисти од „оних елемената прозе, стварности или умовања, које песма не би могла својим бићем симболички сместа да преобрази“ (II, 331–332). Управо зато је врхунце своје поезије Раичковић дао у сонету, а затим и у пјесмама са римованим дистисима, док је Десанка најчешће писала стихом који је подразумијевао ритмизирану и покаткад римовану нарацију, али се остварила и у сложенијим и већим пјесничким формама.

Кољевићу је свакако био занимљив текст „Између тајне и отаџбине“ у којем је Раичковић писао о поезији Десанке Максимовић, те сматра да је тријада коју је он успоставио у том тексту (*тајна срца – отаџбина – тајна ума*) заиста представљала јединствену матицу њеног пјесништва. У Десанкиној раној поезији од лирске чежње иде се ка новим предјелима, па тако *тајна срца* од љубавне тајне израста у тајну природе. Слично се развија и однос према отаџбинској историји – као зов ка историјским даљинама, а као посебно карактеристична издваја се пјесма „Спомен на устанак“, која је и аутентично лирска и велика родољубива пјесма, какве најчешће и јесу велике родољубиве пјесме Десанке Максимовић, увјeren је Кољевић. Корак даље отишла је са поемом *Тражим помиловање* и њоме доспјела на границу епске поезије. Кољевић за ову поему каже да је јединствен облик лирске *друштвене* поезије и да је овдје до пуног изражая дошла епска ширина њеног лирског темперамента. Људскост која доминира у овој поеми не заснива се „на сентименталној утопији, већ на искуству да свако заиста носи свој крст“ (II, 339) и да је свако везан за судбину другога, чиме пјесникиња допире до самих коријена друштвености људског бића који се тичу узајамног разумијевања, а из свега тога никло је осjeћање свеопштег праштања. Њене наредне двије збирке, *Немам више времена* и *Летопис Перунових потомака*, поникле су са извора збирке *Тражим помиловање*, обухвативши два нова тематска круга – смрт и културу. У смрти се најдубље огледа истовјетност и неизbjежност људске судбине, а културом као жариштем духовних вриједности човјек се најтрајније супротставља смрти. У поеми *Земља јесмо* открила је да је смрт најболнија и најстварнија тајна, односно да је смрт крајња истина, што је илустровала шароликим богатством пјесничких слика, али крајње једноставно и без пренаглашене стиховне стилизације.

Оно што Кољевића посебно одушевљава у поезији Десанке Максимовић јесте „њена моћ обнављања и раста, њена снага да на граници једног тематског круга открије

ново средиште и цео један свет још већи од претходног“ (II, 343). У *Летопису Перунових потомака* пјесникиња је допрла до предјела културе и понудила лирску евокацију историјског и културног сјећања. И овдје смрт има своје неизbjежно мјесто, али митски оквир је оно што је ново и управо он је омогућио да тема сусрета живота са смрћу буде стављена у перспективу највиших духовних вриједности. Десанка у *Летопису* доноси мноштво паганских и хришћанских симбола, а „уместо да ускогрудо и неисторијски те две митологије неспортиво супротстави једну другој, она у сопственом осећању налази њихове додирне тачке и места укрштаја“ (II, 345). Пјесникиња је овдје допрла до неких древних симбола културе и непосредно указала на њен смисао као духовног оријентира.

Испоставило се да је Раичковић у тумачењу Десанкине поезије и те како био у праву, те да је њен пјеснички пут заиста водио од лирске интиме и природе ка тајне ка отаџбини, али је затим допро и до смрти и завичајне културе. „Она је своје лирски ‘блиске светове’ градила на све ширим пределима човековог постојања и свести“ (II, 348), чиме је освојила универзалност природе као свог завичаја и најмјеродавнијег духовног модела.

Раичковић је препознао код Десанке и изразито развијено чуло за реалност, а Кольевић сматра да је и самог Раичковића то чуло спасло од заводљивог пута у естетизам. Називајући га играчем на жици, он уочава да се Раичковић увијек танким или чврстим нитима држи за стварност. Поређења ради, поново ће поsegнути за Десанкином пјесмом „На бури“, доводећи је у везу са Раичковићевом „Отвори у ноћ врата“. Оно што је исто код оба пјесника, уочава Кольевић, јесте осећање језичке стварности, као и чуло за природу као стварност и облик те стварности. „Међутим, док песма Десанке Максимовић путем облика иде ка различitim видовима стварности, код Раичковића они готово сместа ступају у узајамне односе и на тај начин творе облик чији се смисао уздиже над евоцираном стварношћу“ (II, 350). Другим ријечима, чини се да је код Раичковића присутна снажнија веза између природе и човјека, у његовим пјесмама увијек је присутна стварност, у различитим облицима, и тиме се „кроји“ слика једног цјеловитог свијета, са једним средишњим симболом. У његовој поезији, за разлику од Десанкиног често присутног пролjeћа, најчешће је присутна јесен или, још прецизније, касно љето, затим недјељно поподне, и многи други детаљи који говоре о смирености природе, о једноставним, малим, свакодневним стварима. Карактеристичан је, рецимо сонет „Кула од песка“, за који Кольевић закључује да већ насловом говори о

тome да се Раичковићева поезија „увек из ситних зрнаца неког ‘песка’ извија у ‘кулу’ духовног симбола“ (II, 353). Све то пјесников неоромантизам чини изузетно модерним, јер он не приближава лирско „ја“ великоту „ја“ природе, него управо говори о „малој“ природи и прозаичној свакодневици. Сасвим је природно, сматра Кольевић, што је у пјесмама чврсте структуре, а нарочито у форми сонета, постигао најбоље резултате, док то није случај са многим његовим пјесмама слободног стиха, а као изузетак издваја стихове из *Tuce III.*

Посебна пажња поклоњена је збирци сонета *Камена успаванка*, чије се језгро појавило као засебан циклус још у збирци *Балада о предвечерју*. Раичковић је не само вратио сонет у српску поезију друге половине двадесетог вијека и темељно га лирски обновио, него је подстицајно дјеловао и на друге пјеснике. Кольевић детаљно анализира и тумачи пјесму „Пут у равницу“, те на овом примјеру показује како је то Раичковић обновио сонет. Створио је, наиме, тензију између треперавих садржаја и артистичке строгости сонета и тиме ријешио један од кључних изражајних проблема новије српске поезије. Многим пјесницима се чинило да савременој духовној кризи не одговарају класичне форме, али се „у том жару трагања за ‘новим’ и ‘својим’ опет изгубило из вида да израз није одраз и да поезија није психотерапија, већ обликовање свог света за себе и за друге“ (II, 358). Раичковић је у овој својој збирци најубједљивије изразио своју вјеру у пјеснички израз, којим може да се буквально превазиђе оно о чему се говори, а ријеч је не само о модерној кризи вриједности него и о сумњи у вриједност пјесничког чина у њој.

Кольевић свакако скреће пажњу и на Раичковићеву књигу *Стихови*, у којој је пјесников дијалог са пјесмом реализован римованим дистисима, што представља сасвим нову, изнутра освојену „могућност људског и песничког опстанка“ (II, 359), али и на збирку *Пролази реком лађа*, у којој проналази неколико пјесама које се на изузетан начин тематски и изражајно везују за велика имена српског пјесништва, попут Радичевића или Ракића, док једну врсту пјесничког дијалога препознаје између Дисове „Тамнице“ и Раичковићеве пјесме „Плавет“. Као посебно значајно у Раичковићевим рефлексивним пјесмама назначено је то што он увијек говори о пјесми, а не о поезији, те тиме не иде у смјеру излагања поетике, што му је омогућило да задржи лирску мекоћу. *Записи о црном Владимиру* отворили су Раичковићеву поезију према „стварној, сировој и крвавој људској стварности“ (II, 363), па је овдје лирска форма постала пресудно битна. Кольевић сматра да јој је функција слична оној коју игра има за Аску у

Андићевој чуvenој приповијеци – треба да зачара смрт и сачува Владимира. Све ово је Раичковићеву поезију знатно удаљило од оних почетака у природи, које је дијелио с Десанком Максимовић, али снага лирске близкости у његовој поезији није слабила. Ипак, оба пјесника су обнављањем лирских облика градила пут ка зближавању са свијетом.

На самом крају, наглашавајући чињеницу да су и код Десанке и код Раичковића присутна обиљежја импресионистичког сликарства, Кольевић ће још једном истаћи да су они, баш у вријеме различитих пјесничких експеримената, остали вјерни природи и осјећањима, што је, између осталог, њихову поезију учинило блиском сваком читаоцу, а не само одабранима, критичарима и другим пјесницима. „Тиме је она успела своје лирско ‘зрно’ да приложи на ‘опште гумно’, као што је он успео да удахне људски живот трепету и најмање ‘влати са коре’“ (II, 367).

4. 1. 7. О упоредном и споредном

Један од кључних огледа Николе Кольевића јесте онај у којем се суочио са питањем све развијенијих методолошких приступа, како у природним наукама тако и у хуманистичким дисциплинама. За природне науке то је разумљиво и природно, па чак и једино што свједочи о развоју неке науке, јер се „са сваким новим научним сазнањем шири и област непознатог“ (II, 369). Није, међутим, природно, сматра Кольевић, да се исти методолошки модели намећу неким другим областима људске духовности, те у том смислу он говори заправо о расцјепу природно-научне и хуманистичке мисли на „двије културе“ (о чему су полемику водили Ф. Р. Ливис и Ч. П. Сноу). Чињеница је да се у новије вријеме може говорити о хиперпродукцији различитих метода у савременом критичком тумачењу књижевности, али сви су мање или више инспирисани оним тежњама које су иманентне природним наукама (систематизација, терминологија, провјерљивости и слично). Књижевност никад није, наводи Кольевић, изисквала тако бројне и специјалне методе, нарочито у свјетлу чињенице да је књижевно дјело намирењено свакоме и да читаоцима доноси свијест о могућностима живота за које није ни слутио да постоје. Али исто тако одвајкада је постојала потреба да се о књижевности размишља и да се књижевна дјела вреднују. „У том смислу књижевна критика је, као и друге хуманистичке дисциплине, настала из једне изразито људске потребе за самосвешћу“ (II, 371). Временом се развијала мјешавина појединих метода, а приступи

су били историјски, филозофски или естетички. Наводећи примјер Платона и Аристотела, Колјевић закључује да је већ тада постало јасно да је за мишљење о књижевности пресудна промјена метода, односно откривање неког новог угла посматрања на књижевно дјело о којем је раније већ писано из неког другог угла. Од 19. вијека постаје све израженији утицај егзактних метода природних наука, а у 20. вијеку раније помињани расцјеп између „двије културе“ захваљујући том утицају постаје све мањи. Уз кратак осврт на неке књижевне, књижевнокритичке и теоријске правце 20. вијека, Колјевић ће се, наравно, посебно задржати на модерном структурализму, јер је за различите његове правце (руски формалисти, чешки структуралисти, англосаксонски семантичари) јединствено било истицање високог степена организованости пјесничког облика и њихов фокус на пјесничком језику. То су свакако квалитети оваквих приступа, али они су довели и до одвајања пјесме од пјесника, односно поезије од критичара.

„Онај који би да пише просто из свог осећања и знања под притиском је непријатне свести да би свом људском говору требало дати бар привид научне методолошке строгости. А многи међу онима који тешким хаубицама појединих метода и научне терминологије гађају неке сићушне песничке циљеве у срцу, верујем, ипак понекад осете како би лепо било да се збаци тај панцир и песнику пружи пет прстију или окрену леђа, већ према потреби“ (II, 379–380).

То, заправо, значи да се приближавањем „двију култура“ дошло до тога да се језик критике неприхватљиво много удаљио од бића поезије о којој говори.

Колјевић, наравно, не негира резултате и вриједност одређених структуралистичких метода, напротив, али исто тако не сматра да их треба некритички преузимати и слиједити. Он указује на сасвим непотребан полtronски однос хуманистичких према природним дисциплинама и на чињеницу да је мноштво савремених метода у тумачењу књижевности заправо довело до „методолатрије“ (појам је, како наводи, преuzeо од Елизеа Виваса).

Све ово довело га је до разматрања компаративног метода изучавања књижевности, за који је, као елементаран и узорно илустративан примјер, изабрао студију Хелене Гарднер „Хамлет и трагедија осветника“, о којој ће писати и у својој књизи о Шекспиру. Подсјетиће на чињеницу да је Гарднерова покушала да одговори на једно од кључних питања о Хамлетовом оклијевању, што је ово Шекспирово дјело и чинило тако загонетним, али и инспиративним за многе критичаре током вијекова. Није

посриједи само проблем оклијевања, него и одгађања чина освете који се догађа под околностима које није створио сам насловни јунак. Ове проблеме Гарднерова рјешава подсећајући на чињеницу да је ово, с једне стране, трагичка драма, а с друге, да је настала по узору елизабетанске трагедије освете, за коју је управо и било карактеристично да јунак не ствара ситуацију од које трагедија почиње, те самим тим није покретач њене радње, нити ствара нове околности. Другим ријечима, у њој је улога осветника заправо улога са чекањем. Овим проблемом није ријешен, него је, како каже Кольевић, освијетљен на један другачији начин. Следећи ауторкин корак јесте посезање за ренесансним схватањем човјековог положаја у свијету, што је заправо чврста тачка европске цивилизације од Сократа па све до Другог свјетског рата. У таквом тумачењу, Хамлет је „пре на мртвој стражи него у активним припремама за напад или у самој борби. А баш је војник на стражи – подсећа нас Хелен Гарднер – код писаца ренесансе омиљена метафора ‘душе на овом свету’“ (II, 386).

Хамлете је Шекспир, dakле, обликовао не као осветника сумњивог морала него као човјека у којем се развија осјећање потребе дјеловања као начина постојања од којег је немогуће побјећи. Његово прихватање акције чини га осветником, али се у том његовом дјеловању огледа трагичност човјековог положаја у свијету. „У том смислу, наоко случајно изведена Хамлетова освета на крају јесте морално најчишће изведена освета, у оној мери у којој било каква освета уопште може да буде нешто чисто“ (II, 388), а искуплење је могуће јер Шекспир свог јунака води у смрт и тиме успоставља морални интегритет свог дјела какав је, у европској књижевности, достигнут још само код Достојевског (о чему ће Кольевић опширније писати у књизи *Шекспир трагичар*).

Овакво тумачење је показало да питање Хамлетовог оклијевања није само књижевно него и хуманистичко, а да је приступ Хелене Гарднер, који она назива „историјским“, заправо компаративни, и то такође у ширем, хуманистичком контексту. Такав компаративни приступ, сматра Кольевић, „не може да буде егзактно успостављен и апстрактно дисциплинован метод већ тек једно здраво начело и плодна почетна тачка“, а Гарднерова је показала да се много више открива „живом осећајношћу, повезивањем знања из различитих књижевних и хуманистичких области и интелектуалним интегритетом“ (II, 390–391).

Указујући на Алфреда Вајтхеда и његово дјело *Појам природе*, Никола Кольевић говори о чињеници да се природне науке баве хомогеним мислима о природи, док би

хуманистичке дисциплине морале бити методски хетерогене, а то се свакако посебно односи на изучавање књижевности, јер је и сама књижевност саткана од разнородних осећања и ситуација у којима се она испољавају.

„Другим речима, метод песничког казивања је суштински хетероген већ по томе што је поезија увек мешање човека са светом и света са човеком. [...] Хетерогеност је, dakле, само друго име за оно што су стари звали *licentia poetica*. Она је израз човекове духовне слободе која се у поезији испољава превасходно као слобода избора и начина на који ће различите ствари бити упоређене“ (II, 393–394).

Говорећи у наставку о фигуративности пјесничког језика, Колјевић користи различите примјере, попут Бернсове поезије или Шекспирових драма. Основна могућност која се постиже таквом употребом пјесничког језика јесте проналажење духовних пречица и путоказа заobilaznim путевима поређења. То свједочи да су и сами пјесници „спонтани компаратисти“, а Колјевић је увјeren да се вриједност пјесника управо мјери њиховом способношћу да пјесничким поређењем призову сличности између изразито различитих ствари и појава. Тако и критичари, како је тврдио и Елиот, у одлучном тренутку морају изаћи из пјесме и метода, односно довести у везу пјесника с другим пјесницима. Или направити макар неку врсту поређења, ако ништа друго, са властитим животним искуством. Тако схваћен компаративни приступ, „као хуманистичко начело, а не хомогенизован метод“ (II, 397), нужно мора подразумијевати и историчност, а то је управо оно што често недостаје компаративним истраживањима. Колјевић подсећа на чињеницу да компаративни приступ потиче из Француске, али да се развијао у два правца од којих је један неисторичан (проучавање сличности између писаца различитих епоха и нација), а други првидно историчан (испитивање утицаја које су у одређеном периоду једни писци имали на друге). Колјевић каже да је заправо кључно то што је у тумачењу књижевности „далеко корисније упоређење по сродности него по сличности“ (II, 399).

Гарднерова се, управо сходно томе, не користи неким хомогеним методом, него низом различитих поређења, а тај свој приступ с правом назива историјским. Њен текст стога не може да буде модел, већ само „узорна примена здравих начела на једном специфичном примеру и у једној историјски одређеној, с једне стране елизабетанској а са друге модерној европској ситуацији“ (II, 401).

Природа књижевног проблема и ширина критичаревог хуманистичког образовања утичу на то шта ће се са чим поредити, односно које ће књижевне, критичке и филозофске сродности бити критички корисне. А то, увјeren је Кольевић, имплицира да хуманистичко образовање мора бити знатно шире него што јесте на катедрама за књижевност његовог времена. Осим тога, добро би дошла и свјесна тежња ка оригиналности, као и мало обичне људске осјећајности, а више хетерогене слободе. Иако све то може дјеловати као неостварљив идеал, чињеница је да се све то спонтано развијало у оним тренуцима кад је „историјско осећање било снажно а културно здраво“ (II, 402). У српској књижевности и култури Кольевић то освјетљава освртом на различите односе између националног и интернационалног од Вука па наовамо. Посебно издаваја Јована Скерлића и његов утицај на Исидору Секулић, која је, убијеђен је Кольевић, о српској књижевности писала са изузетним осјећањем својих људи али и са широких европских видика након што ју је својом критиком Скерлић на извјестан начин просвијетлио.

Никола Кольевић се снажно залаже за његовање поређења и његових непосредних књижевно-критичких квалитета, јер упоредни приступ враћа пјесму пјеснику и критичару. Додаје да је сваки метод у начелу ограничен, а могућност „интегралног метода“ синтетичка утопија, јер је права синтеза „увек спонтан духовни чин, а не калкулација и комбинација“ (II, 405). Она слобода коју пружа хетерогени приступ ствара привид човјековог удаљавања од непосредног осјећања и окретање ка нечemu што је наоко споредно, али се поређењем заправо открива оно што је кључно. Степен удаљавања од дјела, да би се стигло до његове људске основе, зависи готово искључиво од људске осјећајности. Стога ће Кольевић овај свој значајни оглед ефектно и закључити:

„Да би се продрло кроз форму речи на штампаној страници до неког људског корена и цвета, све је дозвољено и таквим циљем искупљено. Светозар Бркић је једном приликом осећање тог циља лепше исказао: ‘Тамо где престаје форма – каже он – почиње братимљење’“ (II, 406).

4. 2. Контекстуално тумачење поезије

Књига *Класици српског песништва* по много чему је комплементарна књизи *Иконоборци и иконобранитељи*, јер се у њој у извјесном смислу потврђују и

примјењују теоријске поставке изложене у претходној књизи. Многи критичари су сагласни да су управо у овој књизи најјасније и најцјеловитије образложена, а затим и примијењена Кольевићева књижевнотеоријска и критичка становишта, нарочито у уводној студији „Контекстуално тумачење поезије“. У њој су објашњене теоријске идеје и критичка увјерења на основу којих су тумачене поједине пјесме српског пјесништва, а на самом почетку проблематизована је „методска сумња“ у оправданост тумачења поезије. Наиме, Кольевић је увјерен да поезија и наш доживљај док је читамо тумачењем губе непосредност, али питање је да ли се и шта добија тумачењем. Три су основна извора те сумње, а први је илустрован Десанкиним стихом „јер срећа је лепа само док се чека“. Ријеч је, наиме, о Кольевићевом ставу да је свака пјесма можда управо „обећање смисла“ (IV, 8), а тумачење почиње откривањем наговјештја и различитих сигнала који говоре томе у прилог, што би значило да је тумачење на неки начин довршавање доживљаја. Други извор сумње Кольевић илуструје фразом „зашто једноставно кад може компликовано“, односно говори о теоријски компликованим тумачењима. Упркос томе што би језик тумачења требало да буде примјерен језику доживљаја, тумачи поезије пречесто користе непотребно много стручне терминологије, што је понекад одраз интелектуалног снобизма, а најчешће резултат инсистирања на „научности“, по угледу на егзактне дисциплине. О овоме је Кольевић писао у различitim навратима и увијек је наглашавао, а то чини и овде, да многа специјалистичка тумачења књижевности за сврху имају доказивање ваљаности властитих теоријских начела, што ријетко има везе са начином доживљавања пјесничког текста. Свјестан је Кольевић да и најједноставније тумачење „мора бити компликовано у поређењу са компактношћу песничког текста“ (IV, 13), а иако парадоксално, то је у извјесном смислу одбрана потребе тумачења, јер тек након тумачења многа дјела добијају накнадну шансу да проговоре и да освоје своје мјесто у култури. Трећи извор сумње Кольевић је назвао „јерез парофразе“, сматрајући да је, с једне стране, свако препричавање изневјеравање пјесниковах ријечи, али да то, с друге стране, неизbjежно као нека врста конструисања пјесме у властитом уму, односно парофразирање може да се схвати као „лични духовни превод“ и има смисла уколико служи успостављању контекста „који омогућава речима песме да експлозивно покрену једну ланчану реакцију“ (IV, 14). Само у том случају, сматра Кольевић, тумачењем се више добија него што се губи.

Говорећи о контексту, он подсећа да је у првој половини 20. вијека артикулисана свијест о томе „како ништа на овом белом свету нема значење по себи, већ тек у неком односу, а најчешће у целом сплету сложених и хијерархијски уређених односа“ (IV, 15). О односу између знака и означеног говорио је Де Сосир, а значење је схваћено као однос између двије препознатљиво различите ствари. Идеја контекста је овдје кључна јер је све раширенја свијест о томе „да је значење увек последица појављивања неког знака у извесном окружењу“ (IV, 16), из којег се ствара образац као структура у којој знак функционише, а значење обрасца подразумијева сплет односа који чине његову структуру. Колјевић подсећа да се може говорити о књижевном, друштвеном, ситуационом или језичком контексту, јер се знак може појавити у различитим окружењима која одређују његово значење, односно различите датости изграђују обрасце значења. Идеја контекста у различитим дисциплинама може бити корисна у откривању различитих начина испитивања неке појаве, а у тумачењу поезије контекстуални приступ је вишеструко драгоцен. Најприје, подсећајући на фигуративност као основно обиљежје књижевног текста, Колјевић каже да је контекст најчешће једини путоказ при откривању могућег значења пјесме, која се крију дубоко испод површине. Он, наиме, сматра да „у поезији не постоје само слике и метафоре, него је цео текст у метафоричком односу према контексту“ (IV, 19). Зато је контекстуално тумачење драгоцјено јер се њиме испитују могућности метафоричког смисла као низа дубљих значења која су у првом слоју само имплицирана. Премда ће о конкретним пјесничким текстовима писати у засебним огледима заступљеним у књизи, већ у уводу на примјеру Јакшићеве пјесме „На Липару“ Колјевић показује да није лако увијек продријети до буквалног контекста неке пјесме. Оног тренутка кад се он открије, пјесма постаје прихватљија и смисленија. Зато он ову Јакшићеву пјесму види као лирско ремек-ђело српског романтизма, која има изузетну снагу и оригиналност, јер говори о обнови извornог осjeћања помоћу саосjeћања и о љековитости поезије као фикције. Други примјер је пјесма „Кад млидијах умрети“ Бранка Радичевића, у којој је буквални контекст лакше уочљив, али је зато важно уочити, захваљујући другостепеној метафоричкој организацији њеног језика, „кривуљу Бранкове мисли о животу пред лицем смрти“ (IV, 25). Све ово показује да је контекстуално тумачење поезије омеђено буквалним контекстом и фигуративним текстом, а тумачење је, сходно томе, откривање тачака пресјека тих супротних правца.

Кољевић предност даје оваквом приступу зато што он омогућава непосреднији контакт између тумача и пјесме, с обзиром на то да није неопходно, како каже, поштовање правила неке теоријске игре. Контекстуални приступ не захтијева ни специфичну терминологију односно систематизован метајезик, већ тежи да свој критички израз обликује универзално разумљивим средствима природног језика. Тиме овај приступ освјетљава значење књижевног дјела, јер „захваљујући тумачењу на нивоу доживљаја, песма започиње објективније да постоји као нешто што се више не храни само изворном, песниковом свешћу“ (IV, 27) и тако пјеснички текст постаје релевантан и за неке духовне ситуације које пјесник није ни слутио, па се може говорити о историјском животу пјесме. Међутим, он ће скренути пажњу и на значај ауторове духовне биографије, као и књижевно-историјског контекста.

У многим модерним књижевним теоријама на снази је истицање естетске аутономије књижевног дјела, чиме су готово дословно и аутори и историја изгнани из књижевности. Кољевић то разумијева донекле као реакцију на историјске околности које су изазвале осjeћај бесмисла и невјерице у човјека и историју (нарочито након искуства Првог и Другог свјетског рата). Све то је довело до прецизне и историјски разуђене свијести о књижевном дјелу као естетски специфичној језичкој структури, али је немогуће из доживљаја пјесме искључити замишљање и пјесника који стоји иза ње и који говори из неке типски одређене људске ситуације. Овдје Кољевић посеже за напоменом Јурија Лотмана да цјелокупан опус неког писца и његова биографија представљају „структурну резерву“, која не служи да се помоћу ње тумачи дјело, него она може да потврди, модификује или прецизира оно што се свакако уочава у тексту пјесме, а аналогно томе исту функцију има и књижевно-историјски контекст.

Иако све то води ка демистификацији стваралачког чина, истовремено показује да „поезија има своје природно људско порекло и последице са којима тумачење може хуманистички да рачуна“ (IV, 32). Оно што је крајњи резултат стављања одређене пјесме у ауторски и историјски контекст јесте визија човјекових духовних могућности под датим историјским околностима, што је, сматра Кољевић, циљ свих хуманистичких дисциплина. Стoga се као важно питање поставља значај таквог тумачења поезије за нас, у савременом тренутку, а Кољевић инсистира на томе да се првобитно значење књижевног дјела не смије фалсификовати, нити хватати у мрежу властитих психолошких и историјских координата, јер контекстуално тумачење поезије

подразумијева „да је култура *дијалог* у којем путем реконструкције једне духовне прошлости откривамо изазов неких сопствених неслућених могућности“ (IV, 33).

Кољевић на самом крају овог уводног текста наглашава да му се теоријски и књижевнокритички оквир тумачења накнадно указао као посљедица већ написаних анализа и интерпретација, а претходно је био сасвим логичан избор приликом усмених облика разговора о поезији и неким конкретним пјесмама. Ради се о разговорима вођеним са Марком Вешовићем, Рајком Петровим Ногом и Новицом Петковићем, али и са студентима, којима је повод била једна пјесма, а затим се, сасвим разумљиво, често и лако скретало ка ширем опусу њеног аутора, анегдотама из његовог живота или ширем књижевно-историјском контексту. То је одредило и структуру текстова заступљених у књизи *Класици српског песништва* (ширење контекста али и стално враћање првобитном поводу), а један од важних мотива за објављивање ове књиге јесте ауторов утисак да постоји недопустиво мало интерпретација појединачних пјесама из корпуса српског пјесништва, док је друга чињеница да су студенти често исказивали отпор према „интелектуално расхлађеном и терминолошки езотеричном језику критике“ (IV, 35). Стога је покушао да језик општих знања преведе на језик актуелних осјећања, свјестан и те како да таквим приступом не интерпретира само књижевни текст него открива и пјесника али и онога који га тумачи, односно самога себе.

Додаће Кољевић на крају и да је појам „класици“ из наслова књиге одабран јер су у њој заиста тумачене пјесме оних пјесника који се сматрају класицима, премда је свјестан да та одредница дјелује помало неумјесно кад се говори о савременицима. Није ишао даље од 19. вијека у прошлост, премда је нагласио да је, ако нико други, Јован Стерија Поповић неко ко би се засигурно нашао у овој књизи да је обухваћен нешто шири историјски опсег.

Премда ћемо се у раду текстовима из књиге у којој је Кољевић поезију тумачио контекстуално бавити у једном од наредних поглавља, овдје треба нагласити да је у четвртом тому *Дела Николе Кољевића* приређивач Ранко Поповић, уз интегрални текст првобитног издања књиге *Класици српског песништва*, унио и неколико додатних текстова из књиге *Песник иза песме* и из књижевне периодике, а који су изузетно блиски по теми и садржају овој Кољевићевој књизи и текстовима заступљеним у њој. Имајући на уму да се у књизи углавном ради о текстовима у којима су интерпретиране појединачне пјесме, ова „књига интерпретација“ истовремено је постала и „својеврсна

антологија поезије, ‘избор из традиције’“ (Делић 2012: 44). Уз сам текст анализиране пјесме и њено тумачење, посебан сегмент, под називом „Критика српског песништва (Библиографске белешке)“, обухвата Колјевићеве осврте на статус анализираних пјесама и њихових аутора у књижевној критици. Тиме је Колјевић додатно проширио контекст властитог тумачења, односно направио „још један корак у примјени контекстуалног тумачења поезије“ (Исто: 49). Како је нагласио, у својим тумачењима, редовно је, полазећи од личног доживљаја, властите утиске настојао да провјери у већ постојећим критичким ставовима, али пошто се на њих није у великој мјери позивао у самим анализама, ријешио је да о њима проговори у овом поглављу, с обзиром на то да су нека тумачења за њега била изузетно подстицајна. Тиме је желио да скрене пажњу на оне критичке текстове који су, по његовом мишљењу, понајвише допринијели разумијевању српског пјесништва. Нама ово поглавље пак показује колико је широк спектар Колјевићевог читалачког искуства, те се поново потврдило да ни у један књижевни проблем није улазио а да се претходно није подробно обавијестио о свим оним најзначајнијим закључцима које је донијела критика која му је претходила. Наравно, ради се о критичким текстовима објављеним до 1987, када је објављена књига *Класици српског песништва*, што значи да су критичка запажања о појединим пјесницима данас знатно шира и свеобухватнија, али за оно што је до тада написано Колјевићеве смјернице су заиста могле да послуже као поуздані путокази. Ми ћемо се, за разлику од Колјевићевог пјесничког поступка, на те његове „критичке знакове поред пута“, позивати непосредно уз осврте на анализе самих пјесама, али у поглављу које је посвећено српској поезији, како смо већ нагласили.

4. 3. *Песник иза песме*

Кад је у питању књига *Песник иза песме*, она је настала као резултат Колјевићевог дугогодишњег бављења теоријом поезије и критике. „У тим анализама он се показује не само као луцидан и професионално рутиниран критичар, него и као стваралац, тј. мисаон писац сензибилног пера који своје идеје не развија само логички засновано и досљедно, већ и с оном тешко одредивом духовном флуидношћу и рафинманом који његову критику, и кад је конкретна, уздигне до стваралачког жара есејистике, до извornog списатељства“ (Ђуричковић 2015: 201). У Делима Николе Колјевића она је, највећим дијелом, заступљена у петом тому. У њему су интервенције приређивача Ранка Поповића знатно израженије, јер је он заправо декомпоновао

првобитни облик књиге *Песник иза песме*, тако што је неке текстове из ове књиге прикључио књизи *Класици српског песништва*, а неке првом тому, односно књизи *Теоријски основи нове критике*. Осим тога, пети том је обухватио и Кольевићеву књигу *Поезија 1945–1980. Песници лирске акције*.

Ми ћемо се засад освнuto на предговор овој књизи, који је програмског карактера, а у њему Никола Кольевић говори о свом доживљају поезије. Нагласиће да је она древни књижевни облик и да је у њој веза између човјека и ријечи најдиректнија, односно да у пјесми највише долази до изражaja човјекова потреба за изражавањем, те отуда и Кольевићева потреба да „тражи“ пјесника иза пјесме, увјeren да њене ријечи оцrtавају духовни лик њеног аутора. Такође, пјесма омогућава да се допре до оног трепета из којег се пјесма изњедрила. „Лирска песма је духовно драгоцен књижевни облик пре свега по томе што приближава најдаље, што гради спрег између трајног и тренутног, између свачијег и само песниковог, између филозофије и крика“ (V, 6). Такође, он је увјeren да поезија никад није изгубила, нити ће изгубити, основну функцију изражавања осjeћања. У њој се најјасније уочава оно што животу даје смисао, али и оно што га угрожава. Кольевић сматра да је идеал поезије да се из крика вине до филозофије, а најдрагоценје бивају оне пјесме иза којих је пјесник стао са пуном одговорношћу за сваку написану ријеч, када су стихови написани у контексту властитих али и општих вриједности.

Огледи у књизи *Песник иза песме* написани су „с уверењем да се критички текстови не морају делити на ‘академске’ и ‘аматерске’, професорске и литерарне“ (V, 12), што је практично обиљежје цјелокупног Кольевићевог критичког дјела. Огледи су писани различитом стилском интонацијом и крећу се широким спектром општекултурних и личних асоцијација. Настајали су различитим поводима и није им намјера да систематизују становишта претходно изнесена у тексту предговора. Теме су разноврсне, али у готово свим случајевима радило се о одабиру оних пјесничких ликова који су носиоци крајњих вриједности. Такав је Шекспиров Хамлет, као прототип лирског пјесника који тежи апсолуту, такав је и Петrarка. Међу српским пјесницима, ту су Лаза, Дис, Тин, Црњански, и многи други о којима је ријеч у овој књизи, а у њу су укључени и критичари који су били на сличном трагу као Кольевић и који се нису заклањали иза неких ускотеоријских усмјерења и метода, као и два текста о англосаксонским новим критичарима и схватањима Нортропа Фраја (али о којима је било ријечи раније, јер они органски припадају Кольевићевим *Теоријским основама*

Нове критике, како их је у *Делима* приређивач Ранко Поповић и распоредио). Ми ћемо се у оквиру овог поглавља, осим на поменути предговор, осврнути на још четири текста из књиге, јер је у једном („Облаци на небу романтичара“) уочљиво на који начин Кольевић компаративним методом изводи широке и свеобухватне књижевноисторијске закључке, у другом („Предање и предавање поезије“) нуди један могући контекстуални поглед на разумијевање и тумачење поезије, док у преостала два, скицирајући портрет два критичара, Зорана Мишића и Борислава Михајловића Михиза, заправо говори много и о властитом књижевнокритичком приступу. Наведени текстови, заправо, додатно илуструју оне ставове које је Кольевић изнио у књизи *Иконоборци и иконобранитељи* и у огледу „Контекстуално тумачење поезије“, те су због тога уврштени у поглавље о обликовању Кольевићеве књижевнотеоријске и критичке мисли.

4. 3. 1. Облаци и романтичарска вјера у природу

Оглед из књиге *Песник иза песме* под насловом „Облаци на небу романтичара“ говори о томе да су се у контекст романтичарског окретања природи савршено уклопили и облаци као нов и моћан симбол, јер је романтичаре њихов земаљски занос водио ка томе да се окрену небу. Прије романтичара однос према облацима био је неутралан или негативан, али са њима се ситуација знатно мијења: „Као и у природи уопште, тако и у облацима посебно, они су видели пре свега неисцрпно богатство облика. На томе су заснивали своју веру у преобликовање као неуништиву могућност сталне духовне обнове“ (V, 39). Управо је то разлог због којег Кольевић бира да анализира пјесме о облацима које за њега функционишу као знамења цјелокупног романтичарског односа према природи.

Вордсворт је аутор пјесме „Лутао сам усамљен попут облака“ у којој пореди себе са облаком, по принципу усамљености и луталаштва. Поређење прераста у саживљавање, па се тако овом пјесмом потврдила романтичарска вјера у природу која се манифестовала као давање себе природи. „Човек ту одустаје од аутономије и граница своје људске стварности, а поготову од аргантности уздизања себе над природом“ (V, 40). Шели пак свом облаку у истоименој пјесми дарује свој глас, дакле пјева из њега и у његово име. И код њега је облак симбол узвишености духа, али се он уз то спаја и са другим облицима живота на земљи, чиме открива смисао постојања.

Деветнаести вијек је са својом историјом неминовно условио промјене и на плану поезије, па тако облак као симбол код каснијих романтичара остаје заступљен,

али са неким новим обиљежјима. Вјера у природу постаје субјективније интонирана, па је у том контексту испјевана Пушкинова пјесма „Туча“. Присутно је обраћање облаку, али стапање и саживљавање изостаје. Пјесникова личност је та кроз чију се пројекцију тумачи природа, а таква вјера у природу, иако субјективнија, уједно је и сложенија. Код Пушкина та вјера израста послије искушења и сумњи, као радост која се није сасвим ослободила муке. Нове измјене у погледу на облаке понудио је Љермонтов у својој „Тучи“, јер његови облаци, упркос почетном поређењу, не дијеле пјесникову судбину нити представљају њену слику, те за пјесника у природи заправо нема утјехе. Од вјере у природу код њега заиста није остало много, али ипак су облаци човјеку и даље ближи од било каквих друштвених појава. Чак и Бодлер тематизује облаке, у пјесми „Странац“, и за њега су они „символ једине преостале вредности у тренутку крајњег разочарања“ (V, 48).

Кољевић је, дакле, анализирајући начин на који се симбол облака развијао и мијењао код различитих пјесника романтизма, заправо показивао како се мијењала њихова вјера у природу, наилазећи на различите препреке, неријетко условљене историјским околностима. „Отуд је удаљавање облака од песника само речит знамен удаљавања песника од света који више не осећа као свој“ (V, 49).

4. 3. 2. Предање и предавање поезије

На примјеру пјесме „Кад млидијах умрети“ Бранка Радичевића Кољевић је покушао да покаже како почетне, конкретне околности које воде до одређене пјесме постепено, кроз поступак симболизације, сажимања и преобразавања, прерастају у наговјештаје. Понекад сам живот понуди изворну пјесничку ситуацију, попут оне коју је описао Стеван Раичковић у свом тексту „Сусрет на Ади Међици“, када је на вратима кафане сојенице открио стихове Милана Ракића. Оба наведена примјера послужила су Николи Кољевићу да закључи како је „за поезију толико важно предање као предавање песме од руке до руке, од главе до главе и од једне историјске ситуације до друге“ (V, 123). Тако почиње историјски живот пјесме, када она надиђе ону почетну ситуацију у којој постоји само за пјесника и да живи у „папирно-апстрактном“ облику, све док је други не отму од такве врсте вегетирања и не распале поново њен пламен. То и јесте, према Кољевићевом ујверењу, смисао говора о поезији и зато је изузетно важно да „магнетизам песме и говора о њој накупља око себе све већи број животних и животворних околности“ (V, 124). На тај начин се више и не примјећује њена „папирна

апстракција“ и она постаје једна од осовина духовног живота одређеног национа. Почетак историјског живота сваке пјесме везује се за неку стварну или измишљену ситуацију у којој је она настала, тако да тумачење поезије управо треба да „амбијентирањем“ пјесме креира њен историјски живот. Наравно, читалачка и пјесникова ситуација нису и не морају бити подударне. Проза то рјешава детаљима, а поезија „тако што бира оне животне ‘детаље’ који се због своје судбинске пресудности понављају у разним временима“ (V, 125). Не ради се ту о некој буквальној ситуацији, него неријетко о ситуацији пјесника који има одређене духовне склоности и аутор је других пјесама. Управо зато постаје важна контекстуализација, јер се амбијентирање Бранкове пјесме „Кад млидијах умрети“ реализује уз помоћ других његових пјесама. Односно, тек имајући на уму цјелокупан његов опус можемо да разумијемо његов однос према смрти. Због свега тога Кольевић апсолутно не подржава модерна тумачења пјесама као издвојених и самодовољних цјелина. Дио амбијента једне пјесме су и цјелокупна култура и књижевна историја, па све то треба узети у обзир приликом тумачења. Историјски живот пјесме може да се грана у много рукаваца, те тако она ступа у мноштво имагинарних ситуација које пјесник није ни слутио.

4. 3. 3. Зоран Мишић и наш поратни модернизам

Описујући стваралачки портрет критичара Зорана Мишића, једног од најзначајнијих критичара послијератног модернизма педесетих година, Никола Кольевић ће подсјетити да је он стилски близак Милану Богдановићу и Богдану Поповићу. Његови огледи су, сматра он, кратки, питки, синтетички, са специфичним реченичним ритмом и реториком. Био је један од посљедњих француских ђака у периоду кад је био доминантан утицај англосаксонске и руске формалистичке школе. Увијек фокусиран на поезију, није се оптерећивао новим теоријама, па је успијевао остати изнад критичких доктрина и правца.

У својим огледима је промовисао гесло „међу јавом и међу сном“, односно идеју да поезија живи разапета између крајности разума и страсти, и то га је довело до промјене кључног критичког питања, односно пресудно му је било питање на чему се пјесма „држи“. Одавно је познато да је он први афирмисао Попино пјесништво, јер се Попина фокусираност на смисао подударала са његовом критичком мишљу која је била „у знаку преиспитивања и тражења оних тачака око којих би мисао о поезији могла да се сабере“ (V, 135). Као што је Попа у фолклору тражио митску подршку за своју ријеч,

тако је и Мишић све чешће писао о завичајној традицији, постављајући питања о крајњем смислу у пјесмама. Тако су и један и други у српској поезији и критици отворили проблем дубљег понирања у себе, али и у традицију, што ће се код наредне пјесничке генерације испољити много снажније и на различите начине. Зато Кольевић значај Мишићевог критичког дјела види у томе што је он своју мисао ставио у службу превазилажења расцјепа између модерног и традиционалног.

4. 3. 4. Михизово „Слово љубве“

Борислав Михајловић је један од ријетких књижевних критичара коме су новине одувијек биле велика љубав. Чланци писани за новине нужно су морали имати карактеристична обиљежја гласности и јавности, и Михиз се свјесно опредијелио за такав израз. Форма новинског члanka условила је Михиза да обрће и заврће ријечи, да таласа и бокори реченице, али је то понекад, како сматра Кольевић, водило у вербални сензационализам, грациозне и прециозне играрије, исувише интиман тон. Умио је склизнути и у препричавање неке књиге, или прогледати писцима кроз прсте, и тако редом. Али све оно што се на први поглед чини као мана његове критичке мисли, заправо се испољава као врлина. Кольевић то управо и илуструје бројним примјерима.

Он тврди, наиме, да реторика критичког текста и треба да буде блиска говорној ријечи, односно да њена ријеч буде гласна, моћна и јасно изговорена, а не да нуди испразно теоретисање и суву терминологију. „Наиме, помоћу реторике језик постаје видљивији, мутни предели мисли светлији, а личност која пише и предмет о којем пише – ближи“ (V, 142). Код Михиза се то огледа у његовим бројним мајсторским потезима, снажним метафорама, неријетко и реченицама које одликује мелодија ритма и риме. Најчешће је у први план истицао властити читалачки доживљај, освртао се на детаље пишчевог живота и стално имао на уму цјелокупну књижевну традицију, а међу понажајљивим Михизовим текстовима Кольевић издваја оне о Андрићу, Ђорђићу, Десанки, Ђосићу и Михаиловићу.

5. КОЉЕВИЋЕВИ ПОГЛЕДИ НА ШЕКСПИРОВЕ ТРАГЕДИЈЕ

Премда је о Шекспиру Никола Колјевић писао у више наврата, а примјере из Шекспировог опуса обилато користио још у *Теоријским основама Нове критике*, кључна за разумијевање његовог односа према овом великому трагичару јесте књига *Шекспир трагичар* (1981).⁵⁷ У њој ће Колјевић заправо артикулисати оне идеје о етичком значењу књижевног дјела које је формулисао у својој првој књизи, позивајући се на теоријске поставке нових критичара. Ми ћемо се као и у другим случајевима служити издањем *Дела Николе Колјевића*, у којем је овој књизи о Шекспиру приређивач Ранко Поповић додао још осам тематски јединствених текстова (које је Колјевић објавио у *Књижевним новинама*), као и све остале значајне текстове посвећене Шекспиру објављиване у различитим часописима још од 1963. године.

Из напомене аутора у књизи *Шекспир трагичар* сазнајемо да је она настала „као резултат дугогодишњег дружења са Шекспировим ликовима, његовим делом и многима који су о њима писали“ (III, 185).⁵⁸ Заправо, оно што је још важније тиче се чињенице да је ова књига резултат Колјевићевог универзитетског рада (те је стога у напомени написао једну од најљепших посвета, упућену студентима енглеске и опште књижевности),⁵⁹ што нас свакако одмах упућује на мисао да су сви ставови исказани у њој провјеравани у пракси, односно у отвореним и подстицајним разговорима на часовима, са студентима. Ипак, то не значи да је једина функција ове књиге да буде корисна у оквиру универзитетске стручне литературе, јер њен значај и домети умногоме надилазе уџбеничке оквире. Још једна напомена је важна, а односи се на то да је Колјевић наводећи Шекспира увијек користио преводе Живојина Симића и Симе

⁵⁷ Књига *Шекспир трагичар* је трећа књига Николе Колјевића, објављена у издању сарајевске *Свјетlostи* 1981. године, а у *Делима Николе Колјевића* налази се у трећем тому, једином у који су ушле дviјe књиге (поред ове још и *Андићево ремек-дело*).

⁵⁸ У књизи се Колјевић више пута позива на неке од најпознатијих тумача Шекспировог дјела, било да је на истом трагу који су они поставили у својим текстовима или да им се својим ставовима супротставља: Доктор Џонсон, Колриџ, Ендрю Бредли, Т. С. Елиот, Френк Рејмонд Ливис, па и Достојевски (са његовим подсећањем на Пушкинов став о Отелу у *Браћи Карамазовима*).

⁵⁹ „Међутим, чини ми се да највише дугујем неколиким генерацијама младића и девојака, студената енглеске и опште књижевности Филозофског факултета у Сарајеву. Са жаром својих егзистенцијалних дилема, и маштом младалачког полета, они су ми увек изнова откривали како је Шекспирово дело ‘заразно’, неодољиво живо. Ако је нешто од тог жара и те маште присутно у овој књизи, онда је то, пре свега, њихова заслуга. А како је ту захвалност немогуће изразити поименично, овдје је изражавам посветом: *Мојим студентима, старим и новим*“ (III, 185).

Пандуровића: „Њихови преводи су често веома добри, а готово увек бар коректни. Осим тога, њима сам се служио и на часовима из којих је ова књига и настала“ (III, 185).

О Шекспиру је у књизи *Шекспир трагичар* Кольевић писао са различитих аспектата и поводом различитих Шекспирових текстова, али се у њој, као и током цијеле своје универзитетске и критичарске каријере, понајвише задржавао на *Хамлету*, *Мађбету* и *Отелу*. У оквиру овог поглавља говорићемо о Кольевићевим погледима на ове три трагедије заступљеним у овој књизи, али подсјетићемо и да смо се Кольевићевим становиштима о њима бавили и раније, у поглављу о књизи *Иконоборци и иконобранитељи*, где су ове драме тумачене у компаративном контексту.

На овом мјесту важно је напоменути да је Никола Кольевић у периоду између 1986. и 1989. године планирао, скицирао и промишљао још једну књигу о Шекспиру, о чему су писали његови сарадници и пријатељи, упућени у његов рад, али и син Срђан Кольевић (2001: 87), о чему свједоче и бројни Кольевићеви текстови о Шекспиру објављивани у часописима. Из текста Срђана Кольевића (у зборнику *Портрет ствараоца Николе Кольевића*), у којем је евоцирао успомену на оца присјећањем на секундарни живот есејистичко-критичког дела Николе Кольевића, сазнајемо на који начин је то дјело одјекивало код људи које је Срђан током живота сретао и са њима сарађивао. За ову прилику издвојићемо оно што је Јован Христић, Срђанов професор, у својој књизи *O трагедији* навео као обавезну литературу о насловној теми. Наиме, међу 33 библиографске единице на енглеском, француском и њемачком језику, издвојен је само један на српском, књига *Шекспир трагичар* (овај подatak, као изузетно значајан, поред Срђана Кольевића у поменутом зборнику помиње и Синиша Јелушић). Уколико узмемо у обзир да је Христић заиста био један од најбољих познавалаца драмске књижевности, па тако и трагедије, код нас, нема сумње да овакав његов суд говори много о значају Кольевићеве књиге. Поводом ове књиге врло прецизна и наглашено афирмативна запажања својевремено је изнио Јосип Лешић, рекавши да је „ријеч о дјелу изузетне надахнутости и мудрости, које, користећи се стваралачки оним најбољим што је о Шекспиру написано, покушава и успијева да помоћу Шекспира тумачи, прије свега, ‘судбинска исходишта’ властитог времена и трајања“ (1982: 484). Вриједи поменути и Радомира Путника који је нагласио да је ова књига писана аналитички прецизно, премда повремено лежерно, односно да је „Кольевићево писање о Шекспировим трагедијама лишено уобичајене професорске пропедеутике и доцирања и

представља питко и пријемчиво штиво“ (2001: 106). Томе свакако можемо додати и увјерење Радмиле Настић: „Веома оригинално и избегавајући клишее, професор Никола Кольевић је написао можда до сада код нас најбољу књигу о Шекспиру“ (2001: 98). Предраг Лазаревић сматра пак да је Кольевићева књига *Шекспир трагичар* „бар исто толико есејистички креативна колико и научно заснована“ (2001: 115), а Синиша Јелушкић ће значај ове Кольевићеве књиге подићи на још виши ниво:

„Увођењем проблема управо метафизичког смисла који се тиче филозофске херменеутике књижевног текста, Никола Кольевић је поставио методолошке смернице незаобилазне за сваки темељан приступ Шекспировом делу. Али и више од тога: у методолошком начелу о коме је реч, садржане су и смернице интерпретације књижевне уметничке творевине уопште, које данас, по свему судећи, најчешће, заборављамо“ (2001: 104).

Кольевићев манир да текст не оптерећује сувишним напоменама и научном апаратуrom дошао је до изражaja и у књизи *Шекспир трагичар*, а у ауторској напомени на крају додао је да је, послије свега што је о Шекспиру написано, „немогуће знати шта се, колико и коме дугује. Тамо где је то било могуће, настојао сам да назначим у тексту“ (III, 185).

5. 1. Појам трагедије кроз историју и код Шекспира

Књигу *Шекспир трагичар* отвара изузетно драгоцен текст „Шекспир и трагедија“, у којем Кольевић најприје проблематизује питање трагедије и проводи читаоца кроз историјат овог књижевног облика, кратко и сведено, али поуздано и зналачки. Подсећа нас најприје на чињеницу да је још Аристотел трагедији додијелио почасно мјесто, па тако још од његовог времена као да је једино трагедија „успевала да уобручи пуни духовни простор људи једног друштва и времена, а да га, у исти мах, усредсреди око пресудних, судбинских исходишта“ (III, 7). Цвјетала је трагедија у античкој Грчкој, Елизабетиној Енглеској и Лујевој Француској, али чини се да је у другој половини двадесетог вијека, у вријеме настајања ове Кольевићеве књиге, дошло до извјесне „смрти“ трагедије и модерне носталгије за њом. Кольевић покушава показати да и један модеран текст, попут *Зоолошке приче* Едварда Олбија, који припада

театру апсурда, у свом елементарном смислу јесте трагедија,⁶⁰ јер се у основи комична прича завршава трагично, а у средишту драме је тема жеђи за комуникацијом и дубока чежња за превазилажењем самоће као највеће муке модерног живота. Дакле, и овдје је „реч о нечemu до чега је једном човеку *највише* стало, а то може да оствари само по *најтежу* цену пропasti и смрти“ (III, 9). Јер у трагедији су заиста једино битна крајња питања живота и смрти, као и спремност трагичног јунака да се креће ка свом циљу, са пуном свијешћу о природи свијета у којем се циљ остварује.

Кољевић истиче и чињеницу да је појам трагедије уско везан с појмом судбине, али се у модерним интерпретацијама трагедије уводи као битан и појам слободе, па се онда судбина у трагедији тумачи као пуно, слободно испољавање своје природе без обзира на цијену. Кољевићев закључак је да трагедија заправо превазилази те супротности између судбине и слободе, односно управо између њих развија се њен драматични ток, а „велики трагичари су увек говорили на другачији начин, својим посебним језиком, из свог осећања судбине и са својим визијама различитих облика људске слободе“ (III, 13).

За разлику од грчке трагедије, у којој је космички поредак био нешто што је унапријед одређено и дато, па се трагички јунак суочава са ситуацијом којом је уоквирен или чак њоме уклијештен (примјери су бројни, од Есхиловог *Окованог Прометеја*, преко Софокловог *Цара Едипа* и *Антигоне*, до Еурипидове *Медеје*), јунак класицистичке трагедије нешто је слободнији да сам изгради оквире своје ситуације (на примјер у Корнејевом *Сиду* и Расиновој *Федри*), премда и они беспоговорно слушају глас свог ума, бивају ухваћени у мрежу властите моралне логичности, те су стога француски трагичари створили посебан тип „трагедије ума“. Поставља се питање како ствари стоје код Шекспира, па Кољевић у наставку настоји да одговори на то питање. Његови јунаци, наиме, нису уклијештени у неку дату, непромјењиву ситуацију, и немају судбинску непомичност, али имају „своју животну филозофију и стално допиру до неких општих, егзистенцијалних и моралних идеја. Али те идеје су толико дубоко срасле са њиховом личношћу да оне подлежу драматичном преиспитивању у сваком њиховом сусрету са животом“ (III, 17), тако да они тек кроз акцију откривају себе и оно што их води кроз живот. Ипак, и код Шекспира се осјећајају дејство трагичке

⁶⁰ „Није дворска трагедија, нема општедруштвени оквир, није ‘чиста’ трагедија и није нека нарочито ‘велика’ трагедија. Али је ипак трагедија. Рецимо ‘камерна трагедија’ или ‘улична трагедија’. Али трагедија“ (III, 9).

судбинске неумитности, јер његов јунак може да започне акцију слободно, али се простор те слободе сужава и води ипак до трагичног краја.

Из свега наведеног Колјевић доноси закључак да су Шекспирове трагедије заправо „трагедије акције“, односно акција је онај драмски елемент који носи печат судбинске неумитности: „Јер човек не може покренути радњу а да тиме не покрене и општи ‘ланац бића’ у који је као јединка уланчан“ (III, 20–21). Такође, он сматра да је Шекспир једини драматичар који је с подједнаким успехом писао и трагедије и комедије, које то и нису у уобичајеном смислу ријечи. Шекспирове најзначајније драме је груписао тако што их је подијелио на ране комедије, романтичне комедије, историјске хронике и трагедије. Оно што је у оваквој подјели битно тиче се чињенице да су Шекспирове трагедије, на неки начин, израсле из његових историјских хроника, када је одлучио да у третирању историјске грађе слободније поступа (зато се у њима обично и бави старијим историјским периодима) и да ток забивања прилагођава главним ликовима. Тако су му фабуле заправо послужиле за „стварање елизабетанске, већ постојеће пре њега, ‘трагедије једног човека’“ (III, 23). У његовим трагедијама главни јунак је носилац неке дубоке личне драме, па се са друштвеним видовима људске акције укрштају бројни лични односи, односно с главном радњом преплићу се и друге, споредне (јер и остали ликови имају неке своје драме). Колјевић затим уводи једно ново одређење Шекспирових трагедија – „демократску експанзивност“, јер се простиру пуном ширином личног и друштвеног људског дјеловања, а право гласа у њима добијају различити ликови са крајње различитим погледима на живот (иако се, над њима, увијек заправо уздиже глас оног трагичког јунака чија је животна и судбинска аргументација најснажнија). Ликови његових трагедија се кроз драмску радњу мијењају и „израстају“, откривајући неке своје неслуђене императиве и могућности. То се, према Колјевићевом суду, најупечатљивије показује у *Хамлету* и *Краљу Лиру*. „Хамлет може само кроз мисао и њеним путем да нађе излаз из своје кризе“, а „из патње мушичавог и размаженог крања, у *Лиру* се рађа такав трагички јунак који митски универзално прераста у симбол свеукупног људског страдалништва“ (Колјевић 2012, III: 26). Овде долазимо и до Колјевићеве поенте, у којој он инсистира на Шекспировој релевантности, па чак и својеврсној „ангажованости“, без обзира на то што није „наш савременик“:

„Шекспиров је трагички одговор да је људско израстање могуће, да је заправо императив пред који нас сам живот неизбежно доводи. Али оно се увек дешава из

оног са чим је човек поникао, и под тежином бремена своје датости. И то је могуће тек путем крајње изложености акцији. Путем ‘ангажмана’, како би се то данас рекло. [...] У том погледу не би се рекло да је модерни човек у некој битно другачијој ситуацији. Живот, истина, можемо цепкати на неспојиве ‘фазе’, и можемо се одрицати изазова свог потпуног остварења. Али не можемо живети своје крајње могућности, од једног почетка до једног kraja, ако на то пристанемо“ (III, 28).

5. 2. Доживљај љубави у Шекспировим драмама

Оглед Николе Кольевића „Велика љубав у малом свету“ један је од оних који се у његовој библиографији понавља више пута. Наиме, текст о доживљају љубави код Шекспира први пут је објављен 1973. године у часопису *Израз* (год. 17, књ. 33, бр. 2–3), а затим исте године и као предговор драми *Ромео и Јулија* („Веселин Маслеша“, Сарајево), да би затим, осим у књизи *Шекспир трагичар*, био прештаман у десетак различитих сарајевских и београдских издања *Ромеа и Јулије*, под овим насловом или нешто измирењеним – „Љубав по Шекспиру“. Овдје је, како се већ може наслутити, превасходно ријеч о доживљају љубави у *Ромеу и Јулији*, али Кольевић користи прилику да у уводу овог поглавља представи и основне координате разумијевања љубави у најзначајнијим Шекспировим трагедијама (*Хамлету*, *Отелу*, *Магбету* и *Краљу Лиру*). Љубав у њима је свакако присутна, али не у првом плану и ријетко у свом најчистијем облику. Понекад нас Шекспир „заблесне сјајем љубави, и њим осветли најгушћи људски мрак. А ипак је, упркос оваквим пропламсајима, љубав у Шекспировим трагедијама наткриљена другим осећањима, темама и, пре свега, људским мукама“ (III, 33). Са Шекспировим комедијама (*Сан летње ноћи*, *Укроћена горопад*, *Како вам драго, Бура*) ситуација је нешто другачија. У њима, како Кольевић каже, царује љубав, и једино је она у стању да размрси запетљане нити живота.

Ромео и Јулија у овој причи о љубави заузимају посебно мјесто, јер мора бити другачије „када човек пожели да се вине ка небу и када га сама љубав понесе изван оквира датог и задатог“ (III, 35). Њихова љубав је експлозија, она у себи носи трагичку клицу, а овом драмом Шекспир се „приближио оној човековој жеђи за вечношћу и апсолутом која ће бити у средишту његових трагичких ремек-дела“ (III, 36).

Анализу Кольевић отпочиње евоцирањем Ромеове љубави према Розалинди, али са циљем да покаже како је контраст један од основних Шекспирових поступака.

Наиме, показујући како изгледа петаркистичко филозофирање о љубави (јер се Ромео више бави својим стихотворством него вољеном женом), много снажније се показује како изгледа права љубав, већ од првог сусрета са Јулијом („пред нама је чин љубави а не филозофија љубави“ (III, 37)). Овдје, наиме, Колевић примјењује ону раније помињану Ричардсову мисао о томе да је, између остalog, задатак критике да открије она мјеста на којима је језик пуха вербална симулација, а не људска акција. Љубав Ромеа и Јулије отпочиње игром ријечима, али се истовремено одиграва и игра осјећања која се непосредно рађају. Шекспир вјешто изbjегава петаркистичку реторику, а игра ријечима постаје „игра живота“. Непрестано подстичу и престижу једно друго у изразима љубави, али и увиђају „да су обоје беспомоћни у тражењу израза својој љубави. И та ‘беспомоћност’ постаје јачи израз њихове љубави него што би икаква реторика могла да наговести“ (III, 40). Нарочито је драгоценјена та Шекспирова вјештина да њиховом језичком игром побиједи конвенционалност језика.

Ромео и Јулија су потпуно обузети тренутком испуњења, њихова љубав се манифестије у садашњости, те тако стичемо утисак „да је сваки трен њихове љубави већи од себе самог, идеалан по томе што се не исцрпљује у стварности и оном што је већ остварено“ (III, 42). Оно што једино преостаје њиховој љубави у том сталном расту јесте крајње сједињење у смрти, те стога Колевић закључује да њихова смрт није њихов крај, „већ крајње испуњење њихове љубави као потпуно стапање оних Платонових ‘располуђених’ бића“ (III, 43).

Једно од посљедњих питања које у оквиру овог поглавља Никола Колевић поставља (а наговијештено је већ и насловом) јесте какво свјетло ова љубав баца на свијет у којем се родила? Верона је, наиме, мала, загушљива провинција, а паралелно са љубавном причом приказана је и мржња Капулета и Монтагија, односно ситничава свакодневица, затровани људски односи, те недостатак животне страсти али и племенитости у већини ликова. Иако Лаврентије и Јулијина дадиља налазе разумијевање за љубав ово двоје младих, њихово поимање љубави има карактер „старачке помирености“ односно „старачке простосрдачности“. Меркуцио, пак, цинично исмијава љубав. „Укратко, свет без љубави за какву знају само Ромео и Јулија – осветљен и опрљен њеним жаром – представљен нам је овде као полумртав, без правог полета и разлога постојања, који једино дубока осећања могу да дају“ (III, 46).

Кољевић, имајући на уму да је ова драма у извјесном смислу почетничко Шекспирово дјело, проналази и извјесне недостатке, прије свега у чињеници да се трагички расплет одвија по моделу „комедије забуне“, уз читав низ случајности. Зато *Ромео и Јулија* и није права шекспировска трагедија, али се овим дјелом он ипак приближио својим најдубљим трагичким визијама, јер је замах једне љубави, која је изнад могућег, довео у оквир бројних препрека и неумитности судбине. Смрт Ромеа и Јулије је највиши израз љубави, али и потврда њеног крајњег смисла и идеалног идентитета. А истовремено је и вјесник снажне поруке, што је углавном привилегија трагедија. Наиме, Кољевић закључује да својом надземаљском свјетлошћу њихова љубав обасјава неславно стање ствари на земљи, а иза смрти ово двоје младих људи „остаје осећање празнине и сазнање да живот који не личи на њихов није живот“ (III, 49–50).

5. 3. *Хамлет*

У књизи *Шекспир трагичар* три су текста посвећена *Хамлету*, под заједничким насловом „Три Хамлета“. У првом, „Хамлет у тоталу“ упознајemo основне особености овог Шекспировог јунака, који је, како је Кољевић још раније закључио, најмисаонији његов јунак, који у сумњу доводи и властиту мисаоност. Кољевић се најприје осврћe на чињеницу да се о *Хамлету* писало много, одвијек, и не престаје се писати, јер је у питању једно од највећих и најзагонетнијих дјела свјетске књижевности, а за већину тумача кључно је било питање Хамлетовог оклијевања, односно одгађања акције коју предузима тако трагично касно. У многим тумачењима се чак дошло до закључка да је до његове освете заправо довео читав низ случајности. Зато ћe у наставку Кољевић настојати да понуди лични поглед на овог Шекспировог трагичког јунака, за кога су још романтичарти тврдили да је велик у свом болу.

Хамлетов глас је, према Кољевићу, другачији од свих Шекспирових јунака, чак некако најопштији. Он је у свом болу сам и од самог почетка суочен са смрћу, јер све отпочиње губитком оца. Како драмска радња одмиче, бол постаје већа, а Хамлетов свијет се полако распада. Хамлетова мисао уздигне се у висине, али се истовремено огледа у дубини понора који је пред њим. Нема средине, из једне крајности може се само у другу. Или, како Кољевић каже, он само „њихову удаљеност стално премерава својим бићем, и стално би да их собом опточи“ (III, 60).

Знаменити Хамлетов монолог представља тачку на којој је он најближе смрти, у којој смрт изгледа као рјешење, готово идеал, али му, открива Кольевић, управо мисао о смрти парадоксално помаже да се окрене животу. Од тог тренутка он више не очекује од живота оне старе идеале. Иако ударци непрестано долазе, и споља и изнутра, „Хамлетово овладавање сопственим умом и његово прихватање живота по цену сопствене несавршености и смрти, јесте његова највећа победа“ (III, 64). Јер Шекспир никада своје јунака не оставља заробљене у почетној позицији. „Уместо тога, он је увек испитивао и показивао шта од једног човека, са датим карактером и природним склоностима, може да постане, у шта је он у стању да се преобрази и израсте“ (III, 63–64).

Кольевић, дакако, увијек тражи и одговор на питање Шекспирове релевантности, односно могућности да буде „наш савременик“. Стoga и закључује да се Шекспир *Хамлемтом* „у целини и у дубини обраћа најдраматичнијим тренуцима наше психолошке историје. Хамлемтом Шекспир у нама призива баш оне тренутке у којима смо се најдубље двоумили, поклекли па се рањени дигли и пошли даље“ (III, 64). И наша и Хамлетова мука садржана је у томе да живот човјеку често донесе неодговарајућу улогу, али зрелост се огледа у спремности да се прихвати додијељена улога.

Други Кольевићев текст о Хамлету носи наслов „Хамлет у крупном плану“ и фокусиран је на чувени монолог и Хамлетову најпознатију реплику, „Бити ил' не бити – питање је сад“. Овај Шекспиров стих, „рекски јамб“, који носи чврстину и одлучност и у преводу на српски језик, Кольевић доводи у везу с Његошевим „Нека буде што бити не може!“, инсистирајући на томе да је велики стих увијек и вапај и поклич: „Вапај који долази са дна човекове патничке душе, и поклич из висина ка којима би душа да узлети“ (III, 66). До овог монолога постоји реална опасност да Хамлет не узрасте у трагичног јунака, него у неодговорног носиоца различитих и опречних мисли. Али чим изговори први стих, он иде у сусрет смрти као уточишту, односно питање смрти постаје неодвојиво од живота. „Јер питање смисла *целог* живота први је знак његове угрожености и први весник смрти као алтернативе“ (III, 70).

Прије овог средишњег монолога Хамлетова мисао је замршена, а он је на неки начин „искључен“ из свијета. У суочењу са смрћу Хамлет је напокон на прагу зрелости, јер коначно себе и свијет око себе заплиће у један чвор. А та свијет, „стравичан, крвав,

никакав“, ипак је његов свијет, те се Хамлет, „парадоксално, први пут у драми везује за живот као учесник и његов активни део“ (III, 71).

На концу, Колјевић нас у есеју „Хамлетова освета“, доводи до краја *развојног пута* данског краљевића и до своје поенте у тумачењу ове Шекспирове драме. Хамлетов проблем није акција, него тражење смисла који би оправдао акцију. А то се свакако најбоље види на крају, у самој освети, извршеној у изразито компликованим околностима. Низ случајности које доводе до коначног чина освете већину Шекспирових тумача навео је на закључак да се ради о њеној „лабавости“, али Никола Колјевић у томе заправо види извјесно морално значење и важан Шекспиров поступак којим је „морално радикализовао елизабетанску формулу трагедије освете, доводећи у питање њена људска исходишта и моралне последице“ (III, 79). Слијед околности и случајности је заправо на неки начин омогућио морално искупљење Хамлету, јер је он до освете такорећи доведен, непрестано носећи духовно и морално бреме свог бића. А освета је, како тврди Колјевић, и за Шекспира и за Хамлета тежа и морално проблематичнија од убиства у самоодбрани, односно представља једну врсту убиства с предумишљајем. Тиме се, на неки начин, чин убиства оправдава и развија се својеврсна идеологизација убијања, а то је, према Колјевићевом мишљењу, стравично. Хамлет пристаје на акцију без осветничког предумишљаја, односно онда кад прихвати да је двобој једина акција која је понуђена, знајући да „осветник, наравно, не може да изврши свој задатак чистих руку. Оно што му морално једино преостаје – али што никако није беззначајно – јесте да прихватајући ту присилну ситуацију не подлегне психологији и методима оних који су до ње довели“ (III, 80).

То би, дакле, значило да Хамлетова освета има морални смисао баш због тога што до ње доводи низ случајности, односно зато што није резултат осветничке идеологије. „Напротив, она је сва у трагичном отпору тој идеологији“, а Хамлетово оклијевање је, заправо, „његово херојско посртање у мраку са којим се не мири“ (III, 82). Хамлетова смрт је, стoga, крајње и сасвим лично искупљење његове освете. У оваквом тумачењу и те како се огледа Колјевићева примјена принципа „одбране (помоћу) поезије“, односно настојање да се непрестано указује на етички аспект књижевног стваралаштва.

5. 3. 1. Хамлет као трагедија и његова критичка рецепција

У једном од својих текстова о *Хамлете* Никола Кольевић поставља питање жанровског одређења ове знамените Шекспирове драме. Наравно, она је одавно одређена као трагедија, али је посебно занимљиво Кольевићево наглашавање да *Хамлет* има и елементе комедије⁶¹ и, нарочито, елементе психолошке драме.⁶² У овом другом крије се и разлог популарности Шекспировог комада, јер се у *Хамлете* крије универзална психолошка актуелност: „За своје бројне посматраче и читаоце *Хамлет* је увек био живи подсетник на тренутке најтежих криза и истовремено најинтензивнијег доживљавања“ (Кольевић 1971: 465). Управо због тога се увријежило мишљење да *Хамлета* треба тумачити као психолошку драму у којој је спољњи, акциони и политички оквир Шекспиру послужио само као средство да нам представи јаде и тајне младог данског краљевића. Односно, остало је отворено питање да ли је онда *Хамлет* уопште трагедија, односно да ли је у њему присутна онаква трагичка визија каква је, рецимо, заступљена у ремек-дјелима грчких трагичара? Наравно, Кольевић има спреман одговор, који образлаже у различитим текстовима, а овде гдје је и постављено поменуто питање, полази од чињенице да у *Хамлете* „као и у свакој другој Шекспировој драми, акција не проистиче у потпуности ни из спољње ситуације ни из психологије њеног средишњег носиоца, већ из различитих видова њихове непрестане и непредвидљиве међуповезаности“, што ствара „сукоб који се може разрешити једино трагичком катастрофом“ (Кольевић 1971: 467).

То су само неки од разлога због којих се Кольевић у неколико текстова бавио питањем рецепције *Хамлете* у широкој и свеобухватној литератури посвећеној Шекспировом дјелу. У текстовима „Елиот, Хамлет и њихови проблеми“ и „Хамлет у Шекспировом развоју“ проблематизован је, између осталог, начин на који је Т. С. Елиот тумачио *Хамлета*, те тиме дао подстицај и неким новијим угледним шекспирологизма, који су полазишица својих тумачења налазили управо у његовим ставовима. Кольевић, наиме, отвара питање рушења романтичког одушевљења *Хамлетом* и насловним јунаком ове Шекспирове трагедије, након што је Елиот 1919.

⁶¹ „На данском двору дешавају се различите ствари, од којих су многе у сфери ситних, домаћих а не трагичних, херојских брига. Многи обрти, ситуације и мишљења која чујемо имају комичан а не трагичан ефекат. [...] комични тонови толико прожимају целу драму да је Хамлет у извесном смислу пародија ренесансне политичке филозофије о друштвеном поретку као слици и делу савршеног космичког поретка“ (Кольевић 1971: 464).

⁶² Кольевић чак изражава жаљење што Шекспир, у контексту модерне књижевности, није мало више *мијешао* драмске *врсте*.

године објавио свој текст „Хамлет“ (и у њему изложио своје схватање објективног корелатива као начело пјесничког изражавања). Елиотов негативан суд о *Хамлете* произлазио је из чињенице да ова трагедија, по његовом суду, није задовољавала теорију објективног корелатива. Другим ријечима, за Елиота је Хамлетово „двоумљење“ израз његове неспособности да искаже своје емоције у акцији, што је истовремено доказ да овим дјелом Шекспир није успио да изрази своју визију у умјетничком облику. Међутим, оно што Кольевић овдје ипак истиче јесте чињеница да је Елиот, упркос свом вредносном суду, врло прецизно истакао најзначајнија мјеста у овој Шекспировој драми:

„Елиотово истицање да је Хамлетово лудило нешто више од претварања а мање од правог лудила, да његово понављање појединих израза и игре речи нису смишљени већ спонтани и, коначно, закључак да Хамлета пре него по неком цитату или одређеној акцији пре свега препознајемо по незаменљивом тону – одговарају стварном утиску читања, а не тек накнадној спекулацији“ (Кольевић 1967б: 354).

Кольевић ипак настоји да одговори на питање како је у неким новијим тумачењима Шекспира, послије Елиота, било могуће оправдати *Хамлета*, а не пренебрегнути питање објективног корелатива. Један од одговора, чини се, пронашао је у студијама о *Хамлете* из пера Вилсона Најта из 1930. године, као и професора Најтса из 1960. године. У обје ове студије (иако постоје извјесне разлике у тумачењима) објективни корелатив потврђен је као начело, а дански краљевић је онај који је, код Најта, отјеловљење ништавила и апсолутне негације, док је драма је искупљена, како Најт каже, као студија Хамлетовог неуротичког стања. Његовој хуманој страни, дакле, дефинитивно је пресуђено и једино он као лик *страда*, што му је као трагичком јунаку и суђено. Међутим, прави одговор крије се у Кольевићевом оригиналном приступу, који подразумијева да се Хамлетов лик не посматра одвојено од истоимене трагедије, односно од Шекспировог испитивања природе људске акције, чиме се бавио у више различитих драмских текстова из тог периода. Зато се његово тумачење удаљава од анализирања и психоанализирања Хамлетовог лика, а у средиште пажње стављају се они проблеми у чијем оквиру се он као лик конституише. Једно од таквих је питање Хамлетовог односа према акцији, тако да све оно што се дешава и о чему се промишља у *Хамлете* „конституише један сложени објективни корелатив великих Шекспирових питања о духовним исходиштима људске акције и одређењу њене моралне природе, а не само ефикасности, у историји“ (Кольевић 1967б: 359). Другим ријечима, Кольевић је

увјeren да се драмска јединственост *Хамлета* заснива на ефекту знатно већих и неисцрпнијих могућности онога о чему се говори од самог начина говора, да су и драма и њен насловни јунак већи од онога што се може уочити у први мах. На крају крајева, увјeren је Колјевић, управо из Хамлетовог двоумљења и повлачења из акције произађи ће проблематизовање Магбетове и Отелове акције. Јер, Хамлет је интелектуалац не по свом образовању, нити по бриљантним парадоксима, већ по сталном напору за мисаоним самопревазилажењем, што ће и резултирати тиме да свој проблем рјешава оног тренутка кад се из своје најдубље унутрашњости врати у свијет акције.

5. 4. Отелова трагична узвишеност

Колјевић је *Отела* у књизи Иконоборци и иконобранитељи упоредио са Бановић Страхињом, о кому смо раније већ писали, а оглед у књизи *Шекспир трагичар* посвећен *Отелу* носи индикативан наслов „Посумњати, то је одлучити...“. Никола Колјевић почиње питањем о *Отеловој* љубави према Дездемони, иако је још у тексту посвећеном *Ромеу и Јулији* констатовао да у овој трагедији љубав није у средиштву, али јесте у основи из које се згушњава мрачно средишње осјећање љубоморе (III, 31). Кад се са теме љубави скрене и на тему невјерства, указује се могућност компаративног тумачења, што аутор и користи да се присјети приче о Ахиловом гњеву на Агамемнона због робиње и велике теме праштања Бановић Страхиње невјерној љуби. Нешто је другачија ситуација у реалистичким романима (*Госпођа Бовари, Ана Карењина*), али без обзира на рјешење питања невјерства у различитим књижевним дјелима, јасно је да готово свака љубав дата у таквом контексту бива на крају трагична. Оно што остаје отворено питање јесте да ли је Отелова акција произтекла из љубави која је, иако преоброжена љубомором, никла из чистоте и узвишености његове душе, како ће тврдити неки критичари, или се може говорити о сумњи у његову племенистост, те могућности да је Отело заправо фокусиран искључиво на себе (а Дездемона је за њега само извор тјелесног задовољства), како сматрају други, тврдећи чак да је Отело такорећи „само велики позер који се ‘продaje’ за великог човека и трагичког јунака“ (III, 90). Колјевић пред себе ставља задатак да пронађе неку тачку у којој ће се укрстити ова опречна мишљења.

Подсећа нас Колјевић у наставку да је, за разлику од већине својих трагедија, за које је фабулу преузимао из хроничарских повјесница, Шекспир за *Отела* користио

драмски узбудљиву причу италијанског аутора Ђиралда Џинтија о класичном љубавном троуглу и са камерним ситуацијама „породичне драме“, у којој није било ни трага Отеловим моралним преиспитивањима, али је постојао оквир мелодрамских сплетки. Тај оквир он је неизбјежно прихватио, па иако је у њему изградио трагичку радњу, „драмска оптика у *Отелу* је заиста ужа него у другим Шекспировим трагедијама“ (III, 93). Упркос таквим околностима, како тврди Колјевић, Шекспир је направио знатне и врло успешне искораке у односу на предложак: основни нагласак је помјерио са љубавног троугла, избацио је Јагову заљубљеност у Дездемону, у средиште ставио драматични однос између Јага и Отела, кондензовао радњу, увео лик Родрига, новим епизодним сценама разиграо драму, од Јага створио највећег сплеткароша у свјетској књижевности и упечатљиво изградио остale ликове. Ипак, највећи искорак је у пјесничкој димензији овог Шекспировог дјела, о чему је модерна шекспирологија много писала, а Колјевић каже сљедеће:

„Јер песничким сликама, којима је обдарио своје јунаке, тоном и ритмом њиховог говора у великим монолозима, Шекспир је успео да створи нешто што је само у песничкој драми могуће и што је, вальда, само њему било доступно. Бојама тих слика и трепетом карактеристичног ритма, Шекспир је на површину језика доносио скривене, најосетљивије тачке бића својих јунака као онај извор, како би Отело рекао, одакле њихова ‘струја тече или се суши’“ (III, 94).

Колјевић скреће пажњу на студију Каролине Сперџен *Шекспирове слике*, у којој је откривала специфичне метафоре у појединим драмама. Оно што је у овој прилици било важно да се истакне јесте чињеница да су у Отелу најдоминантније „слике акције“. Отело се често окреће себи, јер је то увијек у контексту његовог дјеловања и дубоког усмјерења на акцију, односно изједначавања себе са својим чином. Он истински вјерује да дјела прате и потврђују ријечи. Стога на самом крају и чин самоубиства постаје најрадикалнија потврда његовог бића акције, те схватамо да је *Отелом* Шекспир ипак створио дјело у којем појединачно и приватно прелази у опште и трагичко:

„За Хамлете је најтеже било да себе ‘доведе’ до духовног хоризонта на којем би могао прихватити акцију. А Отело креће са тог хоризонта, из уверења да ‘посумњати то је одлучити’. Да је Отело био у Хамлетовој ситуацији, не би било ни проблема ни трагедије. За њега би већ оно што говори Дух било довољно да се устреми на Клаудија. А сумњичавог Данца никакав Јаго не би успео да обмане.

Речју, и једна и друга трагедија – као што је то иначе код Шекспира – не зависе само од јунака, него од спрега између њега и ситуације“ (III, 98).

Посебна пажња посвећена је Јагу, јер је он изразитији покретач драмске радње од самог Отела.⁶³ Колјевић је убијећен да је он најупечатљивији антагониста у Шекспировом трагичком опусу и највећи макијавелиста енглеске ренесансне драме.⁶⁴ Њиме је, заправо, Шекспир додатно радикализовао макијавелизам и кроз лик Јага се на извјестан начин обрачунао с њим. За Јага је зло једини и општи циљ, он о злу филозофира и ужива у тој својој филозофији зла. Његово понашање је манипулаторско, паразитско, засновано искључиво на личном интересу и на цијелом низу сплетки и интрига. Стога, како се запетљава у ту мрежу, тако током драме његов лик блиједи. „Али зато се кроз њега све јаче провиди Отело, снажно осветљен Јаговом контрастном светлошћу“ (III, 104). Иако Јаго носи драмску иницијативу, а Отело је прилично пасиван, Шекспир тиме парадоксално појачава Отелово схватање да је акција неопходна ради испуњења моралног смисла. Међутим, он у акцију улази ношен смислом своје прошлости, и то његовој акцији пружа трагички облик моралног испуњења.

5. 5. Магбетова трагедија без катарзе

О *Магбету*, Шекспировој најкраћој и најзгуснутијој трагедији, Колјевић је, како смо већ видјели, писао у контексту сучељавања формализма са марксизмом. У књизи *Шекспир трагичар* текст о *Магбету* („Магбетов пут у високо друштво“) Никола Колјевић отпочиње занимљивим запажањем о природи драме, драматичног и трагичног, додавши да, сходно томе, Шекспирове трагедије пружају најбољи могући примјер за такво схватање:

„Права драма не настаје када ствари једноставно крену једним током па наиђу на препреке и замке. Истинска драматичност понорнички избија тек онда када слуђени ток и очекivanе препреке добију неслуђени и неочекивани обрт. А трагедија је – каже модерни драматичар Фридрих Диренмат – када ствари узму најгори могући обрт“ (III, 108).

⁶³ Стога не чуди податак да су многи критичари наглашавали како би ова трагедија с пуним правом могла да буде насловљена именом овог јунака – *Jago*.

⁶⁴ Макијавелизам је у шеснаестом вијеку постао готово опсесивна тема енглеских драмских писаца (нарочито тај феномен јунака који принципијелно заступа зло), јер је Макијавели својим Владаоцем нанио „тежак ударац традиционалним схватањима политичког живота“, говорећи „о држави као власти и техники владања, раздвајајући тиме политику и морал као две различите ствари“ (III, 99).

За већину Шекспирових трагедија, запажа Кольевић, карактеристично је увођење специфичне увертире, односно једне кратке уводне драме помоћу које би затим изненада развијао ону главну, велику драму (како би поткријепио ову тврђњу, наводи примјере из *Romea i Juliјe*, *Juliјa Цезара*, *Хамлета*, *Отела* и *Краља Лира*). То је најупечатљивије изражено управо у *Магбету*, јер је у овој трагедији драматично управо оно убрзање које се постиже непосредно након уводне драме, односно након што Магбет бива именован новим таном од Кодора и од тог почетка његовог друштвеног успона (док се још и не помишља на злочин и убиство). Убрзању заправо доприноси пророчанство вјештица (да ће постати не само тан него и краљ), које Магбет буквално упија, и нова, главна драма може почети да се психолошки развија. У Магбетовим мислима рађа се идеја о злочину, тако да је „при крају првог чина постигнуто ‘убрзање’ радње [...] толико да би се пре рекло како смо при крају целе драме“, а „све до краја клупко радње ће се одмотавати све брже и водити све стрмијом низбрдицом“ (III, 112, 113). Драмска радња води од једног злочина ка другом, а готово сваки трагични тренутак представља наговјештај неког другог, наредног. Трагика те „вртоглавице“ неодвојива је од Магбетовог лика.

Од нарочитог је значаја улога Леди Магбет у овој трагедији. Магбета најбоље познаје, највише га воли, најближи му је саговорник, али и саучесник у злочину. Иако су и други Шекспирови ликови окружени другима, било да се ради о супротстављеним противницима, или онима који су им људски и морално блиски, они су у основи сами, собом одређени и сами дјелују. Са Магбетом је другачији случај. Кольевић најприје одређује двије крајности које су Шекспирови тумачи успоставили, где једна страна сматра да се ради о односу слабића и амбициозне жене, док други говоре о истинској љубави која подразумијева дијељење свега. Као и увијек, Кольевић настоји да помири те супротности. Он ће рећи, још у тексту о *Romeu i Juliji* и љубави у Шекспировим драмама, да је и Магбет, иако „мрачна студија мрака политичке амбиције и незајажљиве ‘волje за моћ’“, трагедија у којој је присутна љубав, „можда чак и дубље и понорније него у другим трагедијама“ (III, 31). А љубав, заиста, умањује осjeћај јунакове слободе и аутономности, што значи да је Магбетову „слабост“ заиста изазвала љубав, а не нека општа немоћ и несигурност. А и Леди Магбет од себе прави „чудовиште“ само с једном намјером – да помогне супругу у остварењу његових најдубљих и мрачних жеља.

Оно што Кольевић подвлачи као особеност Магбета у односу на све остале Шекспирове јунаке јесте богатство и интензитет маште. Зашто је баш овом јунаку писац додијелио дар стварања имагинарног свијета према којем је стварност само блиједа копија остаје отворено питање. Али је сасвим јасно да је Магбет онај Шекспиров јунак који постаје трагична жртва свог визионарског дара, односно кога ће скупо коштати склоност ка маштању. „Магбет својим визионарством стално ‘тура’ радњу ка новим и даљим циљевима. Отуд су његове ‘маштарије’ она сила која, пре свега, ствара вртоглаво ‘убрзање’ драмске радње“ (III, 121). Зато ова Шекспирова трагедија није студија злочина, него покушај откривања трагичне природе и крајњих посљедица маштовитог визионарства које од почетка до краја снажно покреће главног јунака.

Проблематизујући тему злочина у књижевности од античког до модерног доба, Кольевић је закључио да је код Шекспира злочин најчешће радикалан и извршен при пуној смијести и са низом нагомиланих покретачких снага. С обзиром на то да је такав и Раскољниковљев злочин, он упоређује овог јунака са Магбетом, који у злочин такође улази сасвим свјесно. Међутим, ово поређење је постављено да би се уочиле кључне разлике:

„Али Раскољников се опредељује за злочин на основу осећања да има ‘морално право’. И после злочина још снажније осећа да га није имао. А Магбет од почетка осећа да се лађа неприродног и гнусног дела. Унапред слути да ‘извршити’ неће значити и ‘свршити с тим’. У исти мах, упркос свом моралном очајању, Магбет не доживљава такву кризу која би водила до преображаја. Уместо тога, он срља у даље и све веће злочине“ (III, 124).

Магбетови злочини се нижу као израз моћи и енергије човјека који не признаје релевантност норми, што нас води ка закључку да у таквом поимању свијета не постоји морална одговорност. За разлику од Раскољникова, коме су патња и кајање открили пут ка човјечности, Магбет пати али се не каје, па су нови злочини заправо логичан слијед и не постоји могућност преобразаја. Он постаје жртва својих визија, духовно страда, његов смијет постаје нестварнији, а контакт са стварним свијетом све слабији, да би на крају сасвим нестала његова способност да доживљава. Раскољниковљева казна је, најприје, спољња (он одлази на робију), док је Магбетова превасходно унутарња и пронира у његову душу. Магбет, закључује Кольевић, није окренут неком конкретном смислу, него стално и визионарски „обећању смисла“, што се показује као привид и

варка. Он не изневјерава тај „будући смисао“ и херојски га брани, али то његову трагедију чини само још трагичнијом, јер постаје свјестан да нестаје све оно што брани.

Можда је коначан смисао Магбетовог страдања стао у Колјевићев крајњи закључак, да је његова трагедија – без катарзе и било какве могућности духовног искупљења.

5. 6. Краљ Лир, посљедња Шекспирова трагедија

Никола Колјевић у огледу „Кратак срећан живот краља Лира“ запажа да је Шекспир ову трагедију у основним обрисима, а нарочито на самом почетку, стилизовао као бајку,⁶⁵ или прецизније „политичку бајку“, да би што лакше стигао до неких суштинских тема, каквих пак у бајкама углавном нема. Наиме, краљ Лир је, поред тога што постоји и породични оквир приче, прије свега политичка личност (што у бајкама никад није изражено, јер је у њима важнија симболика човјекових елементарних тежњи). И то личност коју је политичка моћ размазила и у неком људском, хуманом смислу осакатила. Готово да нема сумње да је Шекспир, док је писао ову драму, имао на уму хировитост шкотског краља Џејмза I, који је дошао на пријесто након Елизабете, али је употребио модерни поступак измјештања радње своје трагедије у прошлости, како би изbjегао могућност цензуре или чак аутоцензуре. Џејмз је, наиме, био мецена позоришне дружине, па није било пожељно ризиковати ту врсту помоћи.

Укрштајући идиличност бајке са суровом реалношћу политичке стварности и идеологије, те стварајући на тај начин трагички простор за ову причу, Шекспир је Лирову размажену хировитост ефектно представио укрштањем његове друштвено-политичке функције са личном и породичном драмом. А та његова размаженост упућује нас на закључак да се Лир на почетку понаша као велико дијете, што затим подразумијева још неке особине које се придружују, рецимо рањивост. Управо од те рањивости „као танке нити која Лира на почетку веже за људскост, Шекспир је испрео могућност његовог натчовечанског израстања и превазилажења себе“ (III, 141).

Колјевић пажњу скреће на онај Лиров монолог у оквиру којег се руши његова слика о себи и када види крах свога бића, те поставља кључно питање о томе ко је он,

⁶⁵ „Лира бисмо могли и препричати као бајку. Био једном један стари краљ и имао три кћери. Старије су имале зла срца, а најмлађа га је једино волела. Као и у *Пепељуги*, златно срце најмлађе кћерке било је скривено од света. А онда је краљ – попут питања које краљица поставља чаробном огледалу у *Снежани* – хтео да дозна која га кћи највише воли...“ (III, 135).

заправо. У том питању, конкретан је Колјевић, одјекује Хамлетово „Бити ил' не бити“, а Хамлетовој завршној мисли „Бити спреман, то је све“ у Краљу Лиру пандан је „Зрелост је све“. То нису једина мјеста на којима ће Колјевић довести у везу ове двије трагедије и ова два велика трагичка јунака. Рећи ће, наиме, да „патос, у којем јунак више *трпи* радњу него што је покреће, код Шекспира постоји једино у *Хамлету и Краљу Лиру*“ (III, 143), али да се са крајњим истинама носе од самог почетка. Али посебно бива значајно баш то што се, како каже Колјевић, *Хамлет* јавља на почетку а *Краљ Лир* на крају Шекспировог стваралачког пута, те је стога он о истим стварима „у *Хамлету* говорио филозофски, с обзиром на крајње мисаоне последице појединих ситуација и човекових осећања. А у *Лиру* је проговорио психолошки, драматизујући пре свега осећајне источнике из којих свака, па и најдалекометнија мисао долази“ (III, 144).

Краљ Лир у својој патњи и лудилу проживљава огроман бол који преплављује цијело његово биће. Његово лудило је потпуно и крајње, а бол је јачи од одбрамбених механизама и у њему открива неслуђене дубине, те из њега говори најстрашније ствари. Од његове краљевске обијести остала је само мржња, а кроз патњу је раскрстио са собом као краљем. Међу Шекспировим трагичким јунацима био је једини краљ, а доспио је до просјака. Пао је, dakле, најниже и тек од тог тренутка ништа га више не дијели од других, а нарочито од Корделије.

„По томе је Лир највећи Шекспиров трагички јунак. Он није само допро до дна себе, већ је, ако се тако може рећи, прошао с ону страну себе. Његов пад са краљевских висина спустио га је у живот као нешто много веће и шире од њега самог. Напрасног и хировитог Лира патња је ослободила ћудљивог лудила бића и усредсредила на једну исконску тачку бола“ (III, 149).

Тако је Шекспир свог трагичког јунака довео од краљевске размажености до људске патње и од рањивости једног моћника до осјећајности пониженог човјека, односно представио процес израстања личности и рађања Човјека. Овом трагедијом, уочава Колјевић, Шекспир се и те како може упоредити са Достојевским и нарочито његовим *Идиотом*.

На самом крају Колјевић нас упућује зашто је изабрао баш овакав наслов своје студије о *Краљу Лиру*, односно подсећа на Хемингвејеву приповијетку „Кратак, срећан живот Франсиса Макомера“. Јунак ове приче доживљава тај свој „кратак, срећан живот“ у тренутку кад се суочи са страхом и кад се, без обзира на исход и цијену,

ухвати у коштац са животом. „Кратак, срећан живот“ краља Лира, сматра Колјевић, дешава се када, дошавши себи из лудила, пада у заробљеништво са Корделијом. Да се то дододило раније, док је био само хировити и размажени старац, то би за њега било страшно. Међутим, сада „из Лира избија митска живоносна снага којој више није потребно ништа сем оног најмањег што је дато, јер он сам пред свет доноси толико много. За њега ни кавез не може да спута песму птица која се из њега чује“ (III, 153). Ништа ту Шекспир не идеализује, поготово не тамницу, него само истиче чињеницу да Лир прихвата свим срцем и тамницу, јер ниједан затвор га више не може одвојити о живота. Лир је тако освојио простор унутрашње слободе и тиме се знатно удаљио од оног Лира с почетка драме. Заправо, доживио је такво духовно испуњење какво није ниједан други Шекспиров трагички јунак. Али се са таквог врхунца сурвава у најдубљи понор бола са мртвом кћерком на рукама. Његова смрт је у извјесном смислу остала недоречена – нејасно је да ли му се учинило да се Корделијине усне помјерају или не, па не знамо да ли му је срце пресвисло од превелике среће или од неиздржливог бола. Колјевић сматра да се над Лировом душом надвио дух љубави, због којег се такорећи бришу границе између среће и бола.

Знамо да је Колјевић непрестано скретао пажњу на проблем акције у Шекспировим драмама, посматрајући је као неодвојиву од ликова. Овде је закључио да је баш у *Краљу Лиру* Шекспир доспию до најдубљих трагичних исходишта људске акције, те да је управо та чињеница најтрагичнија. Израстање из хировитости до превазилажења себе кроз патњу, довело је до тога да „Лирова личност више не живи у својим оквирима јер се претопила у љубав и снагу која дарује живот свему око себе. Отуд и Лирова смрт није само страдање и нестанак, већ и тренутак апсолутности његовог новог, кратког, срећног живота“ (III, 157).

Коначан Колјевићев закључак односи се на чињеницу да је *Краљ Лир* врхунска и закључна Шекспирова трагедија, којом се отвара једно сасвим ново поглавље. Лиров крај показао је могућност разбијања оквира личности, чиме заправо престаје трагедија, јер се „укида апсолутност њеног облика као ‘последње речи’ о животу и судбини“ (III, 158). Тиме је отворена тема љубави и извјесне надземальске свјетlostи, чиме ће се Шекспир бавити у својим позним дјелима.

5. 7. Завршни осврт на Шекспирове трагедије

У завршном поглављу своје књиге о Шекспиру трагичару, „До Хамлете и даље: трагичност акције“, Никола Колјевић ће, резимирајући неке од основних закључака из претходних цјелина, дати осврт и на оне Шекспирове драме које су непосредно претходиле његовим великим трагедијама, али ипак нису успеле достићи њихов ниво. И, што је још важније, изнова ће указати на значај *Хамлета*, јер ће то бити трагедија која ће израсти у пуној величини из његових претходних драмских остварења, те понудити у извјесном смислу образац за све остale Шекспирове велике трагедије. У овој трагедији и Хамлетовим монологима као да се већ слуте и средишњи проблеми тада још ненаписаних Шекспирових трагедија. Али тој теми Колјевић ће се вратити пред сами крај овог поглавља.

Што се тиче *Romea i Јулије*, како је раније већ истакнуто, у овој драми Шекспир није досегао пуни обим својих зрелих трагедија, јер љубав двоје младих из Вероне, иако их узноси ка трагичним висинама, остаје на једној страни, а свијет у којем се то дешава на другој, јер напротив природа љубавне теме изискује да се прича смјести на саме маргине друштвено-историјских збивања.

У *Ричарду III* ситуација је већ другачија, јер ће се са овом драмом Шекспир окренути историји и у њој откривати судбинске димензије акције. Овај његов јунак, један од упечатљивих краљева у његовом опусу, устремљује се на историјску акцију, јер га она води ка нечем вишем. Стога ће се показати да, „што се драмске радње тиче, нема тренутка у којем је Ричард не би могао још снажније да гурне напред“ (III, 161). Толико је спреман на акцију као самопревазилажење, да је у стању и властити живот ставити на коцку. Али, ипак, његова величина није трагичка у пуном смислу те ријечи и онако како смо од Шекспира навикли у његовим најбољим трагедијама, јер је његова акција, више неголи покрет усмјерен ка неком људски значајном циљу, заправо реакција и освета за властиту биједну судбину: „У њој нема праве величине једноставно зато што нема смисла, односно магбетовског окуса бесмисла. Значење његове акције се своди на почетна исходишта“ (III, 163).

Са крупнијим проблемима Шекспир се ухватио у коштац када је за главног јунака узео једног од националних јунака, краља који је био тријумфални побједник над Французима и постао „народни краљ“. Хенри V у истоименој драми, идеалан је и као

човјек и као краљ, зато што му титула не значи много. Он је, заправо, идеални човјек акције потпуно прожет њоме.

„Па ипак Хенри је, још више од Ричарда, удаљен од оних духовних простора у којима живе и остварују се Шекспирови велики трагички јунаци. Чим проговоре, они на наше очи израстају у живе личности које неко императивно осећање незадржivo покрећe у једном правцу, независно од ситуације и других људи. А Хенри је идеалан па идеалан. Они су људи који акцији увек дају смисао из себе самих. А Хенри једноставно припада акцији чији је смисао унапред дат неким општим херојским конвенцијама“ (III, 164).

Шекспир се у овој драми досјетио да јунаку дода нешто „извана“, кад већ није могао изнутра. Стога, за разлику од других, великих трагедија, уводи Хор, који се као једна врста коментатора на почетку чинова обраћа гледаоцима, моли их за стрпљење, те да својом маштом надограде оно што је само наговијештено, извињава се за недостатке, те оваквим досјеткама Шекспир придобија симпатије публике (што свакако јесте било важно за прилично компликован позоришни живот тог времена), али заправо не постиже ништа више од тога.

Рјешење свих ових проблема постигао је у тренутку када су Шекспир пјесник и Шекспир драмски писац „пронашли ‘заједнички језик’ и проговорили једним гласом“ (III, 165), када је схватио да високи морални циљеви његових трагичких јунака морају бити изложени ударцима друштвене и историјске стварности.

Драма којом од *Хенрија V* Шекспир долази до *Хамлета* у непуне двије године, јесте *Јулије Цезар*, којим ће заоштрити питање смисла и облика људске акције. Задржаће Шекспир и јунака који једноставно и храбро дјелује, без постављања питања смисла, али он више неће бити протагониста, него ће се повући на маргину (у овој драми то је Антоније). Неће напустити ни историјски оквир драмске радње, само што ће са овом драмом направити искорак у славну, готово митску историју древног Рима. А кључни протагониста, без обзира на наслов, биће мишљу измучени Брут. Паралеле са ликом Хамлете су бројне и Колјевић их илуструје низом примјера, јер је и Брут „на почетку хамлетовски одвојен од акције, чак је и проблематизује. И то из хамлетовских разлога: не може да открије циљ који би пригрлио целим својим бићем“ (III, 167), а на неким мјестима пореди га са Магбетом. Његови високо постављени морални оријентири (римски кодексе, части, пријатељство са Цезаром, политичка

принципијелност) чине да он и дјелује сходно тим мјерилима, све дилеме рјешава интелектуално, а то га чини трагичким јунаком и доводи до трагичне пропasti.

Хамлетом је Шекспир изузетно убједљиво проблематизовао људску акцију, јер догађаји који претходе Хамлетовом дјеловању не изазивају у њему само нагон за осветом, него и низ проблематичних раскршћа свијести. Према Кольевићевом увјерењу, Хамлет има изражену потребу да сваки доживљај повезује са ширим контекстом, а то га у извјесном смислу одваја од акције као реакције на појединачни доживљај и његов смисао. Чини се, заправо, да „Хамлет не може ништа да учини пре него што покуша све да сазна и разуме. На тај начин он отеловљује стари филозофски проблем: како се може ишта сазнати пре него што сазнамо све?“ (Кольевић 1967б: 358). Кольевић непрестано наглашава неодвојивост Хамлетових мисли од његовог бића, и инсистира на сталном императиву питања на које никако да се нађе задовољавајући одговор, управо зато што он од акције тражи испуњење крајњег смисла живота. *Хамлетом* је Шекспир стигао до филозофског коријена смисла и драматичности људске акције и схватио је да се управо у трагедији може развити и представити најелементарнија и најекспанзивнија људска драма. „У том смислу, *Хамлет* је Шекспирова ‘фундаментална трагедија’. Пре *Хамлета* Шекспир није имао образац своје трагедије. А *Хамлетом* је искрчио тле и за друга трагичка ремек-дела“ (III, 173–174).

У извјесним Хамлетовим монолозима Кольевић открива нека од трагичких исходишта Шекспирових наредних трагедија. Наиме, кад коначно дође до тога да експлицитно и непосредно проблематизује ријечима људску акцију, Хамлет ће издвојити два кључна а опречна усмјерења – гледати „напријед“ или „назад“, односно реализовати акцију која ће се значењем ослањати на оно што је већ било или на оно што би требало освојити. „*Отелом* и *Магбетом* Шекспир ће драматизовати та два исходишта значења акције, као њене трагички граничне и опречне могућности“ (III, 176). Отело се, наиме, понаша анахроно у односу на стварност, његови морални критеријуми успостављени су прије саме акције и за њега је довољан онај смисао који је уоквирен његовим ранијим ратничким и херојским дјеловањем. За разлику од Хамлета, он не тражи неки универзални смисао, али настоји до kraja да потврди онај смисао који је за њега важећи. Стога је Отелом Шекспир показао трагику оне акције која гледа „уназад“. Магбет је пак окренут „напријед“, те овом трагедијом Шекспир „драматизује начин на који људска акција постаје трагична када по смисао пође у чисту, апсолутну будућност“ (III, 178). Зато ће Кольевић поново утврдити да је *Магбет*

најкрађа, најелементарнија Шекспирова трагедија, препуна софокловске, трагичке ироније, а лик Магбета најмаштовитији Шекспиров јунак који пати од необузданости властите маште.

Подсјетиће Колјевић на крају и на *Краља Лира*, чији је насловни лик заправо најсубјективнији Шекспиров трагички јунак, јер је његово дјеловање дубока и свеукупна пројекција његове личности, и једини је његов јунак код којег се паралелно развија трагичко узрастање и трагичко страдање. Свим овим нас Колјевић води до закључка да је код Шекспира драмски јунак као личност увијек носилац смисла, прошлости и/или будућности, јер управо из личности проистичу та разнолика усмјерења. У *Краљу Лиру* акција је ослобођена претешких наноса историје и идеологије, те допире до митских дубина. Људска акција се реализује као чиста, субјективна енергија. Трагичност јој обезбеђује управо Лир својим идентитетом, границама и несавршеностима. Он од свих Шекспирових јунака највише страда, али и доживљава препород и већу срећу него остали. И управо зато је са овом трагедијом Шекспир отворио простор неких нових „посттрагичких“ видова људске акције, а Колјевић закључио да је овом драмом једноставно затворен онај круг који је отворен *Хамлетом*.

5. 8. Шекспир, глума, позориште (и Колјевић)

У једном од својих раних текстова, из 1967. године, који је написао као критички приказ *Годишњака Шекспировог друштва* за 1964–1965. у којем се нашао низ текстова о природи Шекспирове умјетности и значењу његовог дјела,⁶⁶ Никола Колјевић је писао о разлици у поимању Шекспира од стране српске књижевне и позоришне јавности. Чинило му се, наиме, да су, сасвим парадоксално, Шекспира боље разумијевали и убедљивије тумачили они који су му приступали из угла науке о књижевности, него они који су се њиме бавили из угла театрологије (уз напомену да частан изузетак представља Хugo Клајн). Парадокс почива на чињеници да „Шекспир није писао за професоре литературе, већ за позоришне људе и публику. Али исто тако, не треба заборавити да су позоришни људи у Шекспирово време у ваздуху носили оно

⁶⁶ Посебно је издвојио текстове Младена Енгелсфелда (који је сумирао различите типове неразумијевања Шекспира код нас), али је и у осталим текстовима заступљеним у *Годишњаку*, који су мањом пригодног карактера, проналазио одређене квалитете, рецимо у прилозима Боривоја Недића и Ђузе Радовића. Текстови који пак, према Колјевићевом мишљењу, свакако превазилазе тај пригодни дискурс јесу они који потписују Јосип Торбарина, Хugo Клајн и Светозар Бркић.

што се данас може наћи само у књигама“ (Кољевић 1967а: 285–286). Сврху Шекспировог друштва Кољевић је видио у могућности да се позоришни посленици упознају са дометима и резултатима модерне шекспирологије, чиме би требало да се унаприједи и позоришни живот. Овај Кољевићев текст, иако писан као критички приказ, још је један од доказа његове изузетне упућености не само у Шекспирово дјело него и у готово све у том тренутку доступне критичке студије о Шекспиру. Кољевић непрестано полемише са спорним ставовима аутора текстова у Годишњаку и упућује на многа релевантна и поуздана тумачења Шекспировог дјела, чиме се показује да је, вјероватно и више неголи Шекспирово друштво и поменути *Годишњак*, сам Кољевић могао допринијети развоју и разумијевању Шекспира у српском позоришту, што је и показао објављивањем студије *Шекспир трагичар*.

Неке текстове у којима се бавио Шекспиром Кољевић је посветио односу глуме и живота, јер је сматрао да се Шекспирово дјело у цијелости доима као дуг и кривудав пут откривања различитих могућих значења која упоређивање живота са позориштем може да има. На почетку текста „Глума и замка“ он ће чак скренути пажњу на чињеницу да се једно од два чувена лондонска позоришта Шекспировог времена звало просто *Глоб*, што ће рећи да су његови власници били убијеђени „да позориште у себе може да сажме читав свет и да је сам свет, у крајњој линији, једно велико позориште“ (III, 252).⁶⁷ Позориште је свакако у Шекспирово вријеме било средишња и духовно најрелевантнија форма културног живота, стога Кољевић каже да су тада сви путеви у култури водили ка позоришту. Премда ће, попут нових критичара, и он у својим студијама бити више усмјерен на поезију, неголи на прозу или драму, свјестан је и те како статуса који су поезија и драма, или прецизније – позориште, имали у Енглеској Шекспировог времена:

„Поезија је, нарочито у аристократским круговима, несумњиво имала престиж традиционално најугледније књижевне форме, али елизабетански поетски стил је реторички био окренут слушаоцу. [...] А где је такво стилско усмерење могло да дође више до изражaja ако не на позоришној сцени где се ликови директно обраћају једни другима? Уосталом, чак и у сонетима песници су рачунали на слушаоца и Шекспир се директно обраћао или ‘црној госпи’ или ‘пријатељу’“ (III, 260).

⁶⁷ У наставку ових напомена Кољевић подсећа и да је, по легенди, на улазу Шекспировог *Глоба* стајао натпис „Читав свет се понаша глумачки“ – *Totus mundus agit histrionem...*“ (III, 252).

Сам Шекспир је у различитим приликама и ситуацијама настојао да пропагира својеврсни позоришни поглед на животну сцену. Не само у Енглеској поређење између позоришта и живота уткано је и у језик, па Колјевић подсећа на различите изразе у европским језицима који подразумијевају позоришни поглед на свијет (људи „играју улоге“, догађаји се одвијају на „историјској позорници“, а „сцена“, „трагедија“, „комедија“ и „глума“ су само неки од појмова којима се у стварном животном контексту означавају театрални аспекти људске судбине и друштвеног живота). Једноставно, поређење позоришне и животне сцене постало је опште мјесто, сваки човјек свакодневно је у прилици да игра различите улоге, а свака наша акција се одвија пред другима као пред публиком или макар са свијешћу о томе да ће други судити о ономе што смо урадили.⁶⁸ Међутим, Колјевић ће ипак закључити да су у Шекспирово вријеме постојали и „посебни, како историјски тако и позоришни разлози, који су довели до тога да је то поређење постало универзално. Колико као најчешћи начин доказивања виталности театра, толико и као најмоћнији инструмент испитивања најдраматичнијих видова човековог постојања“ (III, 256).

Један од индикативних Колјевићевих текстова који се бавио овом тематиком јесте „Живот и глума по Шекспиру“, а прилично му је сродан и текст „О животним и политичким улогама“. Први је специфичан и због тога што је у њему, на самом почетку, упоредио два класика, којима је посветио засебне књиге, Шекспира и Андрића, јер је сматрао да је „за Шекспира, у самом ткиву његовог дела, глума била оно што је за нашег Андрића била прича“ (III, 208). За Шекспира је глума била, као и прича за Андрића, не само унутрашња потреба његових ликова него и основно умјетничко изражajno средство којим су ти ликови добијали универзална одређења. Шекспир је своје драме писао за позориште и то се и те како види у његовим текстовима, а глума је у њима присутна управо као најважније средство позоришне умјетности. Бројни његови ликови се прерушавају у неког другог, изигравају оно што нису, сами себе упоређују с глумцима или се у драмама напросто појављује „позориште у позоришту“. Средишње и најпознатије Шекспирово поређење живота са позориштем налази се у оном чувеном Џеквизовом стиху „Цео свет је позориште / А сви људи и жене само глумци“ из комедије *Како вам драго*, о чему је Колјевић писао у више наврата. У том стиху утемељена је апсурдистичка визија живота као низа гротескних, наметнутих улога, те убеђење да је човјеково осjeћање слободе и слободног избора

⁶⁸ „У друштвеном животу увек је човек човеку или глумац или гледалац“ (III, 255).

само ташта илузија, али се заборавља да то није Шекспирова визија живота, него се њоме ефектно и драмски користи: „Он њоме показује како и о животу и о позоришту непрестано извана, па зато и поразно, мисли човек који није у стању да одигра ниједну животну улогу“ (Кољевић 1985б: 6). Потпуно другачији поглед на глуму, али и на живот, понуђен је из Розалиндine перспективе, јер њена, како Кољевић каже, „вишеспратна“ глума представља експлозију заљубљеничке енергије која затим разбија оквире и окове њене личности. У том смислу Кољевић говори о „сунчаној страни глуме“ тамо где Шекспир доцарава љубавну игру и љубавне јаде, нарочито при раније помињаном првом сусрету Ромеа и Јулије, или при Розалиндином прерушавању које представља глуму као маштовито испитивање могућности живота.

Истраживања метафоре о свијету као позоришту, односно о аналогијама између позоришне илузије и животне стварности, Шекспир је могао врло ефикасно да отпочне управо у области политичких игара, а наслиједио је свакако и средњовековну идеју глумца као обмањивача, што се и те како уклопило у сферу политике. Такође, више него згодна је била чињеница да је у датом историјском тренутку сам двор функционисао као једна врста позорнице, која је била историјски јако освијетљена, нарочито наспрам остатка друштва, које ће Кољевић упоредити са мраком гледалишта. Тада је било изразито „снажно уверење да је сав свет повезан у један нераскидив ‘ланац бића’, да је људско друштво, попут васељене, хијерархијски устројено“ (III, 258). То је довело до увјерења да је у судбини краљева и дворског племства концентрисана општа људска судбина, а дворски догађаји су били драматично повезани са улогама које су у друштву и свакодневном животу играли обични грађани.

„Другим речима, за Шекспирове савременике друштвени живот је био посебно театralан као друштвена игра и надметање у освајању нових и угледнијих улога. А таква крупна померања у енглеском друштву довела су до новог култа акције, односно идеала човековог развоја као личности путем акције“ (III, 259).

У самим Шекспировим драмама то се огледа у чињеници да његови јунаци најчешће не остају потпуно исти какви су били на почетку. А у стварном свијету појединац је тај исти свијет доживљавао као простор неиспитаних могућности у којем је могао доспјети до јавног признања, славе и веће вриједности уз помоћ друштвене акције.

Шекспиру је посебно био интригантан појам „масе“ и тренутак у којем се појави такав вођа који је у стању да ту масу обликује као једну врсту „политичког тијеста“. Кольевић наглашава да је Шекспир прилику да о томе проговори искористио у драмама које су тематизовале римску историју, односно у *Јулију Цезару* и *Кориолану*, а о овој теми је посебно писао у тексту „Политички глумац пред масама“.⁶⁹ Лични морал Брутов и Кориоланов, наиме, Шекспир тумачи као њихов отпор према политичкој глуми, јер они нису толико опсједнути политичким успјехом да би кориштењем глуме за придобијање маса изневјерили себе. Лидерска манипулација масама освијетљена је у тренутку кад се појаве они који су у политичкој игри спремни да се глумачки промовишу без обзира на моралну цијену. Посебно се, свакако, издваја Антоније у *Јулију Цезару*, који у некој врсти ритуалног надахнућа, падајући такорећи у лидерски транс, почиње да манипулише публиком, те не одбија ни недостојне видове манипулације и ситна лукавства. Кольевић закључује да Шекспир на овај начин показује како „тек у оствареном контакту са публиком глумац доживљава пуну катарзу и бива надахнут да се, бар док траје представа, потпуно преда магичном дејству своје улоге“ (III, 230–231). Тиме је Шекспир освијетлио не само поједине облике политичке манипулације него и коријене процеса политичке фанатизације.

Кольевић је посебну пажњу посветио ликовима краљева у тексту „Задате улоге Шекспирових краљева“, наглашавајући да им Шекспир не ускраћује стварну политичку моћ, али да да их „готово редовно приморава да у једном тренутку открију како њихов краљевски живот личи на глумачку судбину“ (III, 232). Различит је начин на који је краљевска улога представљена у различитим драмским текстовима, па тако Хенри VI своју улогу игра с пола срца, а ни Хенри V не показује доволно интересовања за театралност краљевске улоге, док се и код Лира јавља криза у тренутку кад схвати значење „развода“ између њега и краљевске улоге. Шекспир је, наиме, и те како био свјестан да политичка титула „у мираз“ доноси изразито стилизовану „церемонијалну“ улогу, што истовремено ствара могућност играња те улоге сасвим изван и изнад личног живота. То је за њега било нарочито политички занимљиво и драмски употребљиво, па се тиме бавио више пута, показујући најчешће да се лични мотиви и лични морал могу

⁶⁹ Поред већ поменутог односа вође и масе, Кольевић је анализирао и Шекспиров однос према људима из народа. Иако је имао разумијевања за њих и њихову простосрдачност и проницљивост, ипак их није представљао као носиоце неке архетипске и елементарне људскости, поготово кад се збију у гомилу, јер тада „губе лични идентитет и постају афективно наелектрисана ‘маса’, подложна најразличитијим утицајима“ (III, 225).

успешно сакрити добром глумом. Кольевић то представља кроз различите примјере и ликове, попут Магбета или Клаудија, те за овог другог закључује да у познатој сцени савјетовања на почетку *Хамлете* он глуми „управо онај ‘савршени брак’ између индивидуалног и идеалног који политичка функција краља треба да отелови“ (III, 237). Његова глума је глума крупних ријечи и непрестаног истицања важности властите личности, што се не прихвата понајбоље у позоришном свијету, односно таква глума се сматра лошом, „шмирантском“. Међутим, Кольевић упозорава да су људи малтене огуглали на такве појаве у стварном политичком животу, па готово да и не примјећују укрућеност „политичких глумаца“, који у модерно доба своје улоге науче напамет и играју их крајње безизражайно, са мноштвом идеолошких општих мјеста. Шекспир, нема сумње, сматра Кольевић, није могао ни слутити да ће се стил форумске глуме из његових драма развијати у том смјеру, али је свакако успио открити, нарочито у *Хамлете*, „све битне видове задатих политичких улога иза којих се појединац може лако сакрити“ (III, 240).

Још један текст проблематизује однос глуме и живота у контексту политичких игара, а насловио га је „Моћ глуме на путу моћи“. У њему се усредсредио на историјске драме са почетка Шекспировог стваралаштва, које Кольевић назива „политичким театром“, а ради се о *Хенрију VI*, *Титу Андронику* и, нарочито, *Ричарду III*. У ствари, усредсредио се на ток и природу политичких игара у њима. Оно што он уочава као театрално у политичкој игри јесте, с једне стране, краљевска „помпа и церемонија“, а с друге онај незаобилазни идеолошки оквир који и представља дејствену илузiju сличну оној позоришној, с обзиром на чињеницу да иза идеолошког привида увијек стоји крвава стварност. А та крвава стварност почива на израженој жељи за моћи која увијек покреће борбу за власт, јер је у политичким играма код Шекспира свако против сваког, и то је основни покретач политичке игре, којом управља однос снага. У контексту цијеле ове приче о односу живота и позоришта, Кольевић указује на чињеницу да се борба за власт не води нужно мачевима, него много чешће личи на игру, сличну позоришној, у којој свако игра одређену улогу.⁷⁰ А најмоћније средство у тој политичкој игри и борби за власт јесте глума, као непосредни носилац позоришне илузије. Шекспир је, сматра Кольевић, најубједљивије показао колика је моћ глуме у борби за власт у свом *Ричарду III*. Ричард буквально представља парадигму успешног

⁷⁰ Кольевић у поређењима иде још даље, па политичку битку доводи у везу са бразопотезним шахом, када мало ко има времена „да дигне поглед са противниковах фигура и ослушне у себи неке друге племенитије гласове“ (III, 243).

глумца јер ствара тако снажну илузију да његови саговорници/гледаоци, опчињени тиме, заборављају на стварност, што је управо сама суштина позоришног феномена. Он им заправо свој измишљени свијет намеће као стваран, односно властитом уђедљивошћу и маштовитошћу апсолутно потискује свијест о било каквој стварности изван оне коју он креира као илузију. Стога је, закључиће Кольевић, тај његов глумачки артизам кључни разлог због којег је овај јунак постао један од најпопуларнијих Шекспирових „негативаца“, јер нам у његовом случају не открива само зле намјере него и маштовите начине њиховог остваривања. Другим ријечима, „средиште Шекспирове драме није на главном лицу – који се већовољно рано одрекао људске супстанце – колико на самом глумачком методу који га доводи до круне“ (III, 249). Ипак, показује се на крају да ни моћ глуме није безграницна, али то представља можда још и дубљу аналогију између живота и позоришта, јер се показује да ни политичка као ни позоришна илузија није трајна (а Кольевић ће, као и увијек, и овдје искористити прилику да нагласи како нас је савремена, двадесетовјековна историја више пута увјерила у истинитост такве тврђње и како се непрестано показује да се иза илузије унутар многих политичких игара крије заправо само беспоштедна борба за власт и моћ).

Ипак, најдраматичнији је онај однос између живота и глуме који је заступљен у Шекспировим великим трагедијама, те Кольевић управо томе посвећује посебну пажњу. „Шекспирови највећи јунаци морају одиграти улоге које су увек због нечег пресудног стране њиховом бићу“ (III, 216) и најчешће су угрожени баш том улогом која им је додијељена, а примјери који то илуструју су из *Хамлета*, *Мајбета*, *Отела*, *Краља Лира*, *Укроћене горопади*, *Буре* и тако редом. Кольевић наглашава да Шекспир непрестано инсистира на аналогијама између живота и позоришта. Он се понаша као да „рампе“ између глумаца и гледалишта нема, те својим бројним позоришним метафорама непрекидно подсећа да човјека, као и глумца, препознајемо по улози коју игра и начину како је игра. Кольевић, заправо, сматра да се „у Шекспировој визији човеков свет конституише помоћу споља задатих животних улога које човек испуњава или не испуњава собом“ (Кольевић 1985б: 6). Односно, најинтензивнији је онај живот када се човјек ухвати у коштац са оном животном улогом која му је изvana додијељена и која је, на неки начин, његова судбина, и Шекспир на томе непрестано инсистира, на основу чега Кольевић доноси закључак да је „одређење начина на који ћемо одиграти

своју улогу, преиспитивање њених последица и граница њеног смисла, оно мало али људски пресудно што нам преостаје у овом *teatru mundi*“ (III, 219).⁷¹

Још је једна важна спона између позоришта и живота а тиче се краткотрајности, односно пролазности. Живот и по томе наликује позоришној илузији. А то нас доводи до једног од Колјевићевих закључака, којим је заокружио причу отпочету поређењем с Андрићем, јер је он о суштини приче и причања говорио као о могућности одлагања суочења с крвником, односно о могућности одлагања смрти.

„Није ли у томе сличност између ова два великана? Не релативизују ли они, на крају, и значај саме уметности? Не враћају ли, наиме, свој занос уметношћу трезвеној свести о стварности из које је све и поникло, свесни да је однос према смрти оно што нам даје људску меру и аршин оне крајње, необориве мудрости?“ (III, 221).

Шекспирово позориште је изразито политизовано и његови ликови су готово увијек одређени неком друштвено-политички задатом улогом. Али ту се управо и открива један од суштинских Шекспирових квалитета – он је, наиме, савременицима откривао могућности преобликовања животно задатих улога, уколико их изнутра испунимо собом или чак потчинимо својој људској и етичкој суштини.

„Тако су чврсти политички оквир и театрализација два носећа стуба Шекспировог позоришта. Политика је ту израз Шекспирове трезвености, његовог осећања да нам живот додељује свакакве, често никакве улоге, али да изван њих једноставно нема живота. А театрализација је ту онај Шекспиров упорни позив савременицима да се своја улога што часније и што животније одигра. Бар онако часно и узвишену у једној имагинативној лукавости, као што је сам Шекспир одиграо када је ‘у част’ крунисања шкотског краља Џејмза написао *Магбета*“ (Колјевић 1985б: 6).

Колјевић управо у савременом позоришту тадашње Југославије као највиталнију види управо спрегу између политике и театралности, а паралеле повлачи и са сличним поступцима у неким савременим пољским представама, затим у Мановом *Мефисту* и Кохоутовој *Марији*. Такво позориште, сматра Колјевић, витално је, као што је својевремено било и Шекспирово, због тога што гледаоце освјешћује за оне животне

⁷¹ Ово је згодна прилика да се нагласи како је Колјевић добро знао, те то и нагласио у једном од текстова, да поимање живота као *teatru mundi* није Шекспирово откриће: „Обично се Питагора помиње као онај кога европско памћење наводи као првог који је својим ученицима рекао да човеков живот личи на позоришни комад. Но тек у новој комедији, у Грчкој код Менеандра и у Риму код Плаута и Теренција, овакво поређење постало је конкретније позоришно“ (III, 254).

улоге које су му историјски додијељене, инсистирајући на томе да и такве улоге могу да се обликују по мјери достојној човјека.

У кратком тексту под насловом „Шекспир данас“, Никола Кольевић је отворио важну тему релевантности и актуелности Шекспировог стваралаштва у садашњем тренутку. Устврдио је одмах да Шекспирово дјело веома разнолико живи у модерном добу и одјекује у бројним културно-политичким контекстима. Навео је неколико модерних представа по Шекспировим текстовима или инспирисаних њиме, чemu ће се у неким каснијим текстовима враћати, а поменуте представе детаљније анализирати (прије свега Брешанову *Представу Хамлета у селу Мрдуша Доња* и савременог *Отела* у режији Питера Хендза). Поводом *Краља Лира*, скренуће пажњу на позоришну и филмску верзију Питера Брука, затим совјетску филмску адаптацију Григорија Козинцева, као и Куросавину верзију ове Шекспирове трагедије. Бројна су савремена тумачења Шекспира у цијелом свијету и он постаје нека врста огледала савремених најдубљих цивилизацијских и политичких искушења:

„Тако је, ето, ‘шекспировска индустрија’ последњих година постала једна моћна мултинационална компанија. Многи увиђају да ‘има нешто труло у држави Данској’, али за сваког је Данска на другој географској ширини и дужини. Више него ‘апсолутни класик’, више чак него ‘наш савременик’, Шекспир последњих година постаје грађанин света и најпрецизнији дијагностичар људске основе разноликих друштвених мука. Јер ширином друштвеног хоризонта својих историјских драма и трагедија, као и дубином понирања у личну мотивацију својих политичких вођа, Шекспир, једноставно речено, појашњава и објашњава политичком реториком камуфлиране и запетљане друштвене проблеме. А у таквом исполитизираном свету какав је наш, оваква драгоценост енглеског Барда тешко да може бити прецењена“ (III, 207).

На сличну тему, односно о спрези Шекспира и савременог позоришта писао је и у тексту „Између Хамлета и Фауста. О ‘шекспиранизацији’ југословенског позоришта“, а поводом савремених драмских текстова Иве Брешана (*Представа Хамлета у селу Мрдуша Доња*) и Слободана Шнајдера (*Хрватски Фауст*). У оба ова драмска текста он је осјетио виталност једне нове театрске поетике за коју је вјеровао да ће препородити југословенско позориште. За Брешанов текст Кольевић тврди да је вјероватно и понајбоља послијератна драма „и то пре свега захваљујући драмском поступку који бисмо могли назвати театрализацијом политички судбинског садржаја“ (1985a: 18).

Наравно, спуштање Хамлета из Елсинора у Мрдушу Доњу евидентно рачуна прије свега на комички ефекат (автор је драму жанровски одредио као „гротескну трагедију у пет слика“), али су паралеле са Шекспиром ипак и знатно комплексније. Брешан је драмски ефектно покренуо људско и морално питање смисла нашег колективног постојања. С друге стране, Шнајдер је десетак година касније театрализовао вјековне муке са национализмима као судбинску тему. Бројне су разлике међу овим драмама, „али једна за позориште битна ствар ипак је иста. И код Шнајдера видимо на делу драгоцену спреку позоришне игре и политички судбинског садржаја“ (Кољевић 1985а: 18). У оба случаја позориште постаје поприште прљавих и крвавих политичких обрачуна, а за Шнајдерову драму Кољевић додаје да је боља у оним дијеловима у којима подсећа на Шекспира, него тамо где се филозофски позива на Гетеовог *Фауста*. И ту долазимо до Кољевићевог закључка. Шекспир је, као што знамо, најчешће театрализовао управо судбински крваве политичке теме и тиме продубљивао њихово значење, те испитивао људски смисао и последице оних политичких улога које су биле додијељене његовим трагичким јунацима, настојећи да увијек изнова испитује „оне имагинативне могућности које човеку стоје на располагању и помоћу којих се он бори да не буде – као духовно и морално биће – сведен на ону улогу коју му је политика редитељски доделила“ (Кољевић 1985а: 18). Дакле, код Шекспира је, према Кољевићу, театрализација средство ослобођења од споља датог и задатог, отварајући могућности превазилажења докматизоване стварности. Зато је драгоцјена, како тврди, „шекспировски функционална театрализација политичких датости нашег постојања“, која није заступљена само у ова два Брешанова и Шнајдерова текста, него и у Пекићевим једночинкама из седамдесетих година, али и у Поповићевом *Мрешићењу шарана* и Ковачевићевом *Балканском штијуну*.

„Овакав политизован театар открива нам нашу сопствену стварност као сферу задатих улога које се много императивније намећу него што нам се у тренуцима приватне изолације чини. Али баш захваљујући театрализацији такав театар нам показује да се те дате улоге готово увек могу одиграти на различите начине, са много мање или много више људског достојанства. Отуд овако театрализован театар није ‘елитистички’ већ пре популаристички“ (Кољевић 1985а: 18).

Премда Кољевићеве путописне биљешке нису предмет проучавања у оквиру овога рада, због свог жанровског карактера који излази из оквира књижевнокритичких или књижевнотеоријских текстова, у оквиру овог поглавља осврнућемо се овлаш само

на један његов запис из 1985. године, о *Краљевском Шекспировом*, односно о стратфордском меморијалном театру, које је послије Првог свјетског рата стекло националну репутацију, а 1925. године и „краљевску повељу“. Информишући се код тада актуелног књижевног менаџера овог позоришта, Кольевић ће сазнати да је *Краљевско Шекспирово* прије свега позориште које настоји да, као својевремено и Шекспирово, буде „историјски судбинско, социјално полемично и, по могућности, политички вруће“ (1985г: 1), а тих година играли су углавном комаде који су се приближавали „идеалу ширине Шекспировог друштвеног хоризонта“ (Исто). Шекспира су, пак, настојали приближити савременом гледаоцу дискретним осавремењавањем, што су и постигли тада актуелним поставкама *Ричарда III* и *Отела*. Кольевић је тада био у прилици да погледа *Отела*, у режији Терија Хендза, са Беном Кингзлијем у насловној улози, па је у овом тексту донио и критички осврт на представу. И савремено упизорење ове чувене Шекспирове трагедије доноси причу о људима подијењеним најразличитијим животним датостима: расним, културним и психолошким, које је стицај околности поставио као рогове у врећу, као што то обично и бива у модерном времену „расељених лица“. Посебно је драгоцен је што редитељ није ништа „покварио“, скраћења и измене у тексту су такорећи незнатни, а успио је, како сматра Кольевић (али и критичари који су се поводом премијере оглашавали у британској штампи), направити компромис између Шекспирове ријечи и савременог доба:

„Оно што је ту ‘најбоље’ јесте баш природно положање од своје ситуације и виртуозно долажење до чистина и пропланака Шекспирове визије. Ова представа не тврди да је Шекспир ‘наш савременик’ по својим филозофским убеђењима, већ по аналогним животним проблемима. И она се користи Шекспировом имагинацијом да би осветлила и просветлила оно што се – уколико хоћемо да видимо – нама заправо догађа“ (Кольевић 1985г: 1).

Једно од питања које се на концу овог поглавља може поставити јесте како је дошло до тога да се Никола Кольевић у оволикој мјери бави темама глуме и позоришта, па је ово адекватна прилика да се помене како је њега позориште одувијек привлачило. Предраг Лазаревић је забиљежио у својим сјећањима да је Кольевић, пред крај студија у Београду, изразио жељу да се настани у Бањој Луци и да се посвети драматуршким пословима у Народном позоришту (имао је, вјероватно, на уму праксу која је тих година успостављена у Бањој Луци – да сваке сезоне буде извођено по једно

Шекспирово дјело).⁷² Пут га је, ипак, након краткотрајног боравка у Бањој Луци одвео у Сарајево и усмјерио ка научном и универзитетском послу, али је позоришту остао привржен, између осталог и због чињенице да је као професор Филозофског факултета у Сарајеву многе генерације студената књижевности и театрологије уводио у тајне и знања из области драмске и позоришне умјетности, нарочито према Шекспиру.⁷³ Осим тога, како смо већ показали, често је писао о драми и позоришту, те тумачио драмске текстове, али и учествовао у раду жирија на најзначајнијим југословенским фестивалима, на којима је често био и модератор критичких разговора и позоришних расправа на сусретима и фестивалима, приређивао текстове за сценска извођења на манифестацијама посвећеним великим српским књижевницима, а и сам се опробао у драмском стваралаштву, као аутор текста *Вечера пред пут.*

Кољевићева драма је објављена у новосадском часопису *Сцена* 1974. године, али је њен живот отпочео много раније, праизведбом на сцени Малог позоришта у Сарајеву (будућем Камерном театру 55) почетком 1973. године, у режији Јосипа Лешића. Исте године, у новембру, премијера је одржана и у Бањој Луци, у режији самог Николе Кољевића. Обје представе изазвале су врло упечатљиве реакције – у Сарајеву је настала права *бура*, а у Бањој Луци *тајац*, односно говорило се, поводом драме, о сарајевској *галами* и бањолучком *прећуткивању*. Сам аутор је у интервјуима наглашавао да је радња драме везана за неке догађаје у Бањој Луци (Лазаревић сматра да је у њој Кољевић драмски обрадио *своју генерацију српске буржоазије*), али је из техничких разлога праизведба била у Сарајеву. О позоришном животу једине Кољевићеве драме својевремено је писано у ријетким новинским освртима (Сеад Фетахагић, Лука Павловић, Ратко Орозовић, итд.), на њу су се у својим студијама о савременом драмском стваралаштву у Босни и Херцеговини осврнули Јосип Лешић и Гордана Музраферија, Јован Христић је написао кратку али упутну драматуршку биљешку која је уз драму штампана у *Сцени*, а потом и прештампана у зборнику о Кољевићу, а детаљније осврте у истом зборнику потписују Предраг Лазаревић и Бранко Брђанин. томе.

⁷² Лазаревић помиње да је, као управник Народног позоришта, тада и планирао конкурс за драматурга крајем 1959. године или почетком 1960, а као најозбиљнији кандидат унапријед се издвајао управо Кољевић.

⁷³ Свакако је у том контексту индикативан подatak да су Кољевићеви сарадници, пријатељи и студенти први округли сто о његовом доприносу српској културној традицији (а који је изњедрио више пута поменути зборник *Портрет ствараоца Николе Кољевића*) уприличили управо у оквиру пријedorског позоришног фестивала.

5. 9. Три текста о Шекспиру

У *Књижевним новинама* 1985. године објављен је и Кольевићев текст под насловом „Шекспирове вашке“, који је потом заступљен и у *Делима Николе Кольевића*, али са насловом „Вашке код Шекспира“, што је био радни наслов овог текста, о чему свједочи Кольевићева рукописна грађа. У обје верзије ради се о симболичном и прилично индикативном наслову, с обзиром на то да је Кольевић и раније упућивао на извјесне паралеле између Шекспира и Достојевског. Овдје се, дакле, ради о тематизацији и проблематизацији оних ликова у Шекспировим драмама који су зли и који су спали на најниже гране, односно за које Кольевић каже, у маниру Достојевског, да и нису људи него – вашке. У већини случајева ради се о политикантским вашкама, односно о људима који служе владајућој апаратури, а та њихова најчешће мала улога је једино што их у животу дефинише: „Генеричко име Шекспирове вашке је – *homo politicantus*. То је човек који је с оне стране моралне проблематике као такве, и сав с ове стране власти као такве“ (III, 190).

Највише таквих ликова, чини се Кольевићу, заступљено је у *Хамлету*, па их он набраја и типолошки нијансира (Озрик, Гилденстерн, Розенкранц, Полоније, Клаудије), јер неки међу њима су прије свега полтрони, други оличење „полицијске вашке“, трећи нек врста политикантских кловнова, и тако редом. „На врху елсинорске политичке пирамиде, вештијво се шепури Клаудије. Ни подмуклијег злочинца ни мањег краља код Шекспира“ (III, 195). Али, као што је *мали краљ*, он је заправо и *мали злочинац*, јер га у злочин води не неки унутрашњи мрак (као код неких других великих Шекспирових ликова), него интензивно осјећање зависти. Другим ријечима, Кольевићу се чини да што је мањи тип, то је већа вашка. А све ово је посебно битно зато што је, увјeren је Кольевић, Шекспир Хамлетовим гласом проговорио заправо о вашкама којима је био окружен у стварном животу, о онима који се диче површним васпитањем и знањима, али који су заправо „плева а не овејано жито“.

У тексту „Застарели Шекспир“ Кольевић подсећа на једну чињеницу која се често заборавља – да је Шекспир био мајстор срећних завршетака. Јер, сви врло добро знају да је лепеза мрака који је представио у својим драмским остварењима велика, готово незамислива. Ипак, устврдиће Кольевић, шекспировско свјетло моћније је од

његовог мрака“.⁷⁴ Поред примјера из комедија (*Укроћена горопад, Буре*), Шекспир указује и на оне ситуације кад и у трагедијама зликовци на крају не пролазе добро (Клаудије, Јаго, Магбет). С једне стране, тврди Кольевић, ради се о чињеници да су брзе и бројне смјене моћника и властодржаца одржавале увјерење о могућности промјене, односно историја је била „крвава или жива“, па је срећан завршетак био сасвим могућ и достижен циљ. Потом, не треба заборавити, подсећа Кольевић, и на дубоку елизабетанску вјеру да је свијет створен за добро а не за зло. Међутим, посебан акценат ставља на Шекспирово увјерење да постоји и оно „примарно дато, безразложно зло у човеку“ (III, 201), а самим тим постоји и „безразложно добро“; те да постоје и многа „секундарна“ зла која бивају иницирана различитим људским страстима, а да сходно томе постоји „и нека неслуђена снага добра која, попут заспалог дива, може у човеку да се пробуди – чиста и торжествена – тек када зло узме маха“ (III, 202). Искористио је Кольевић ову тему и овај повод да поново упореди Шекспира и Достојевског, јер су се и један и други бавили тиме, односно у дјелима изразили дубоко осјећање да добро постаје најмоћније управо онда када је пробуђено злом, а зло пак постаје немоћно онда кад се јавно испољи. Све то Шекспирове срећне завршетке чини сасвим уђедљивим.

Поставља се питање зашто је онда Шекспир застарио, како је Кольевић сугерисао насловом свог текста. Ради се, наиме, о томе да је он своје трагедије већ написао кад се на трону појавио краљ Џејмз и његов, условно речено, тоталитарни режим, да не говоримо о даљем историјском развоју како Енглеске, тако и цијеле Европе. Другим ријечима, Шекспир није ни слутио какве ће се све технологије зла развити у будућности и да ће се зло често бранити у име неког наводног „системског добра“.

Овдје ћемо се кратко осврнути на још један Кольевићев оглед о Шекспиру, премда у њему неће бити ријечи о драмама. Ради се о тексту „Петраркине и Шекспирове тајне исповести“ из књиге *Песник иза песме*. У њему Кольевић сонет маркира као један изузетно посебан пјеснички облик, који функционише као такорећи тајанствена, шифрована или завјереничка пјесма. Петрарка, као пјесник којим отпочиње модерна европска лирика, писао је сонете, и то са низом парадокса, односно реторички интонираних крајности, па су они једна врста моста од свијета и јавне ријечи

⁷⁴ Кольевић се овдје позива на своје студенте, на сличан начин као што је у књизи *Шекспир трагичар* наглашавао да је инспирацију за књигу налазио у раду с њима, те помиње шта му је једне прилике казао један од некадашњих студената: „‘Волим Шекспира [...] зато што ме никада није оставио у мраку у који ме је увукао’“ (III, 198).

до трепета срца, односно од ума до душе. Наиме, он је „презао од безличне и обезличавајуће, ефемерне јавности. Није хтео ону јавност која га је удаљавала од њега самог“ (V, 29). И Шекспир је био пјесник који је имао прилику да се упозна са свим замкама јавног живота, па су стога његови сонети, посвећени пријатељу и „црној госпи“, доносили свијет близкости и уточишта у њој. Свјестан времена у којем је живио, Шекспир је лични однос и пријатељство уздигао као једну од највиших људских вриједности. И у драмама Шекспир исписује наличје јавног живота, а нарочито онда кад говори о позоришном животу. Он је, наиме, у глуми, као једном од видова јавног наступа, видио муку удаљавања од себе.

Оба пјесника била су увјерена да спољни свијет човјека одваја од онога битног и суштинског, тако да су нам њихови исповједни сонети открили ту кризу расцјепа између личног и јавног. „Препуни страха и опреза од губљења себе у испољавању, у знаку протesta против спољњег, Петrarкини и Шекспирови сонети откривају ослонац који, ваљда, само љубав може донети“ (V, 36).

6. АНДРИЋЕВА ПРОЗНА ЗАДУЖБИНА, ИЗ КОЉЕВИЋЕВОГ УГЛА

Од свих српских прозаиста Колјевић се понајвише и континуирано бавио стваралаштвом Иве Андрића, о коме је 1982. године објавио књигу *На Дрини ћуприја – портрет књижевног дела*, коју ће у новом и допуњеном издању, са новим насловом – *Андрићево ремек-дело*, поново штампати 1995. године. У том другом, „ратном“ издању Колјевић је у кратком предговору нотираном 2. октобра 1995. године у Бањој Луци, са насловом „Стварањем на страдање (Андрићев одговор на рат)“, појаснио штампање другог издања ове књиге наглашавањем чињенице да околности у којима настаје умјетничко дјело вјероватно увијек, у мањој или већој мјери, посредно или непосредно, утичу на то дјело. То се нарочито односи на Андрића и на његов роман *На Дрини ћуприја*, јер веза међу околностима у којима је настајао и његовог крајњег смисла „наизглед је много лабавија а у суштини најдубља могућа“ (III, 269). Наравно, Колјевић ту превасходно мисли на чињеницу да је роман писан у Београду ратне 1942. и 1943. године, што директно имплицира да је Андрић и те како имао на уму страдања српског народа тих година, нарочито у Јасеновцу, али се симболично окренуо давној прошлости „да би из ње извукао реалистичке аналогије људског страдања и историјске погибије“ (III, 270). Стога је ово најдубљи стваралачки одговор на геноцид над српским народом, сматра Колјевић, с тим што је Андрић то искуство универзализовао и апсолутизовалао (проширио и на судбину других народа у Босни, а вријеме протегнуо на готово четири вијека), не нудећи бјекство у умјетност као замјену за живот, него дијагнозу човјековог удеса од којег се не може побјећи. Све епизоде овог романа „откривају слободу избора као човекову илузију, а прикованост за стварност као човекову судбину“ (III, 270). Једино што човјеку преостаје, показује се код Андрића, јесте човјеково настојање да оствари неки смисао и неки симбол надстварног, јер код Андрића све почива на култу градитељства и супротстављања пропадљивости. Андрићев роман је, стога, закључује Колјевић, његова прозна задужбина која, иако говорећи о прошлости, свједочи и о страдању српског народа у Другом свјетском рату, откривајући косовски модел српске културе. Другим ријечима, за Колјевића је Андрић „наш савременик“, те отуда потреба да се, у јеку ратног страдања Срба у Босни и Херцеговини, поново чита и тумачи Андрићево цјелокупно дјело, а нарочито знаменити роман *На Дрини ћуприја*, и то је кључни разлог објављивања новог издања ове Колјевићеве књиге.

Књига о Андрићу, у обје своје верзије, превасходно је намијењена школској употреби, о чему свједочи и чињеница да је прати избор критичких текстова других аутора, хронологија догађаја из Андрићевог живота, али и осврт на важна историјска и књижевна збивања којима је Андрић свједочио.⁷⁵ Милан Радуловић је закључио да Никола Кольевић Андрићев роман освјетљава тако што га сагледава „у једном широком књижевноисторијском, индивидуално-психолошком и духовно-животном простору“ (1985: 281), наглашавајући тако његов крајњи смисао и естетску вриједност.

6. 1. Андрићев заокрет у прозу

Сам почетак књиге о Андрићу Кольевић је посветио његовим књижевним почецима и како је дошло до сад већ чувеног „заокрета у прозу“. Заправо, покушао је да открије шта је то Андрић настојао да промијени и превазиђе, те шта је то за њега у модерним књижевним стремљењима тог времена постало проблематично и неприхватљиво као стваралачки пут којим би могао да иде. Потом слиједи кратак осврт на књижевне прилике пред Први свјетски рат и на феномен разочараности у свијет и друштво без идеала, односно осјећање потпуног усамљеништва и индивидуалне издвојености. Посебно се осврнуо на Слијепчевићеве текстове „Модерна и ми“ (1910) и „Млада Белгија“ (1910), као и на чињеницу да су Младобосанци, „снажно покренути националним и револуционарним идејама у друштвеној акцији, у књижевности највише волели и неговали исповеднолични и суптилни индивидуалистички тон“ (III, 274). Стога је и Андрић у раним лирским записима *Ex Ponto* и *Немири* дошао до дна свог усамљеништва и зида усамљеничког очајања, те покушао да пронађе начин превладавања такве духовне ситуације и проналажења облика који не би били лишени естетског искуплења и катарзе, како се Кольевићу учинило да ствари стоје са том лирском прозом и исповједном поезијом. Андрић је у почетку био заокупљен сваким трептајем своје душе, а касније уздиже анонимност у стварању, аутора који се „сав градитељски претапа у дело уместо да се исповеда“ (III, 276). Зрели Андрић се више не интересује усамљеништвом него колективном судбином многих људи у времену и

⁷⁵ У раду ћемо сасвим занемарити оне дијелове заступљене у оба издања који су обухватили избор из литературе о Андрићу (ради се о текстовима Славка Леовца, Петра Џацића, Бранка Милановића, Радована Вучковића, Гаја Пелеша и Николе Милошевића, а у другом издању избор је проширен, па су се у књизи нашли и текстови Едварда Дениса Гоја, Фелисити Розлин и Светозара Кольевића), као и хронологију догађаја из живота и рада Иве Андрића, његову библиографију, те хронологију догађаја из историје, књижевности и умјетности тог времена, које је Кольевић приредио имајући на уму школску употребу ове књиге.

простору, а лирску исповијест смјењује епско приповиједање. Ипак, иако је своју рану поезију сматрао производом младалачке меланхолије и духовне незрелости, Андрић није сасвим напустио своју усамљеничку осјетљивост. Колјевић то овако појашњава:

„Из Андрићевих усамљеничких немира, никли су светови самоће његових везира и треперења у души многих других ликова. [...] У мирном огледалу приче могли су да се огледају различити лични немири које би прича, својим током, ипак довела до неког ушћа. [...] Речју, таквим преображајем овај писац је успоставио себи духовни оквир у којем је од својих осећања могао да гради своју слику света и човекове судбине у њему“ (III, 277–278).

Андрићев „заокрет у прозу“ није био само промјена жанра него, како то види Колјевић, покушај заснивања властитог књижевног дела на нечем примарнијем и елементарнијем од саме књижевности. Он је изабрао скромну улогу хроничара и окренуо се историјским оквирима и облицима постојања из којих, сматрао је, „књижевност једино може до краја природно и готово неумитно да ниче, као човеков доживљај и осмишљавање стварности са којом се суочава“ (III, 279). Према Андрићу је, стoga, животна функција умјетника градитељска, а он дјелу жртвује своју личну слободу.⁷⁶ Историја му се учинила као најшири оквир у којем човјек допире до најсигурније истине и најчвршће суштине. Стога је у овом уводном поглављу Колјевић освијетлио стваралачки дух Андрићев, његову егзистенцијалну самосвијест и развој његових естетских идеала, те тако понудио и нека нова, драгоценјена сазнања и увиде о Андрићевом дјелу.

6. 2. Историјско и легендарно у Андрићевој прози

Једна од најважнијих тема кад је Андрићево стваралаштво у питању јесте и његов заокрет у историју и легенду, што је и Колјевић тематизовао у наставку своје књиге. Свакако, нагласиће чињеницу да је и наредних година Андрић повремено писао и приче из савremenог живота, а роман *Госпођица* лишио је легендарне тематике. Међутим, Колјевић сматра да се тај дио његовог стваралаштва не може мјерити с оним дјелима у којима је доминирала легендарно-историјска инспирација и интонација. Историји и прошлости га је, између осталог, окренуло лично искуство, односно

⁷⁶ Индикативан је у том смислу цитат из Андрићевог записа о Дубровнику „Сан о граду“ на који Колјевић овом приликом упућује: „Зато је све што је створено у прошлости живо и непроменљиво у садашњости, а дужина века му се мери по величини жртве којом је откупљено“ (Андрић, према Колјевић 2012, III: 280).

тамновање током Првог свјетског рата, које је доживљавао као својеврстан „пад у историјску стварност“, односно сусрет са неком дубљом истином од које се не може побећи, те је о томе и писао у неколико наврата (Кољевић бира примјере из приповједака „Искушење у Ћелији број 38“, „Заноси и страдања Томе Галуса“, „Први дан у сплитској тамници“):

„За Андрића је ‘пад у историју’ био у знаку доживљаја непосредне људске солидарности, откровења са-патње као тачке у којој се стиче и из које проистиче људско заједништво. А оно човека веже не само са људима свога времена, већ му открива и животне везе са судбином предака. [...] Тако је за Андрића, чини се, историја постала нешто крваво живо и незаобилазно, а легенда онај елементарни приповедачки облик којим се уобличава такво судбинско искуство, заједничко многим генерацијама“ (III, 285).

Од свих Андрићевих дјела роман *На Дрини Ћуприја* кондензовао је највише примјера у којима је драматизован тренутак човјековог „пада у историју“ (одабрани су упечатљиви ликови и њихове трагичне судбине, попут Радисава са Уништа, Алихоџе, Грегора Федуна, момка Милета, чича Јелисија). А сви ти примјери показују да је историја за Андрића била неумитно поприште човјекове животне битке и оквир истине о човјековој судбини, док је легенду посматрао као „једино искупљење истине смислом, као памћење човекове патње и страдања, као једина нада да се човек у будућности окрене, на основу свог историјског искуства, другачијим циљевима и садржајима“ (III, 287). За Андрића су, увјeren је Кољевић, историја и легенда биле носиоци посебног умјетничког садржаја и значења, при томе имајући на уму да се он заправо најчешће позива на историјске садржаје који су постали легендарни, а легенде га га занимају као једна врста духовног талога који остаје иза историје. То га је водило ка једном начелу умјетничког обликовања које му је изгледало најпривлачније, а односи се на чињеницу да је кључни циљ умјетности да изрази суштину колективног искуства, па је у односу на такав циљ свака лична мисао звучала исувише пролазном. Начин на који се најубједљивије долази до таквог циља Андрић је открио у сажимању и трагању за историјским суштинама. Управо је о томе говорио у „Разговору с Гојом“, у причи о тетки Анунцијати и њеном збијању ткања. Тај фрагмент Кољевић посматра као аутопоетички, јер је и Андрић приликом писања увијек настојао да лична искуства сажме до оне тачке на којој би се она спојила са колективним. У тој истој причи исказао

је Андрић и свој најнепосреднији поглед на однос историје и легенде, што Колјевић дакако илуструје одломком из Андрићевог текста, те потом закључује:

„Тако су се историја и легенда за Андрића сплеле у једно клупко, као нека два лица једног истог духовног циља. Да би откривала смисао постојања, легенда се природно увек заснива на историји. Легенда је оно што је од историје остало ‘сажимањем’ као открићем неког суштинског смисла. С друге стране, једном створена, легенда постаје саставни део историје и продужава се у њој. У таквом преплитању историје и легенде, у легендарном обликовању историјски значајних искустава, Андрић је, чини се, нашао своје стваралачко определење и своју прозну вокацију. Отуд је и његов заокрет у прозу био заокрет у једну легендарно интонирану прозу чији су садржаји у његовим најбољим делима и највише натопљени историјском судбином Босне“ (III, 289–290).

6. 3. Структура Андрићевог приповиједања

На почетку поглавља „Структура Андрићевог приповедања“, аутор нас подсећа да је Андрићеве приповијетке и романе обиљежио глас приповједача као мирног свједока посматрача. Уједно, напомиње Колјевић, тачка са које приповједач описује стварност људи неког времена удаљена је и висока, а класичан примјер је почетак романа *На Дрини ћуприја*, са описом тока ријеке Дрине, где се постепено сужава визура све до описа самог моста. Након детаљног описа моста и легенди које се везују за мост, на почетку другог поглавља Андрић поново приповједачев глас уздиже на неку високу тачку, овај пут и знатно временски удаљену. То му је омогућило да има свеобухватнији увид у историјску грађу, крећући се слободно кроз њу и описујући различита људска искуства.

Колјевић у наставку полемише са оним широким кругом критичара који су Андрића проглашавали реалистом, односно писцем који је настављао српску приповједачку и велику европску реалистичку традицију 19. вијека. Он, наиме, сматра да је сам појам стварности у Андрићевом приповиједању много сложенији него што је био у реализму: историјско вријеме обухвата много дуже трајање (у роману *На Дрини ћуприја* радња се протеже на четири вијека), ликовима босанских Муслимана и Османлија духовни свијет своје прозе проширио је изван оквира једне цивилизације, а његова стварност није само оно што човјек види и осјећа него и оно што маштом ствара.

Најживотнији стилски узор за Андрића била је стара и језички богата традиција епски широког и медитативно смиреног усменог приповиједања у Босни, као и вјештина да се из обиља историјског материјала памти само оно од чега људска машта умије створити легенду. То је Андрића, Колјевић је увјeren, и учинило тако популарним код шире читалачке публике, јер је и „најсложеније људске ситуације и своје најдубље мисли [...] увек подвргавао легендарном ‘сажимању’ и тако успео да их учини приступачним, да их представи као ‘обичну’ животну, усмену причу“ (III, 295). Ради се о таквом приповиједању које подразумијева наизглед крајње једноставан облик да се готово и не осјећа градитељска улога онога који је то приповиједање обликовао. А основни и примарни повод таквог приповиједања јесте неки стварни догађај. Ипак, приповједач говори на који начин је доживио то што се догодило, односно властитом имагинацијом обликује животну чињеницу, а истовремено настоји да извуче неки закључак о животу и људској судбини. Другим ријечима, Колјевић сматра да је традиција усменог приповиједања коју је Андрић прихватио као метод обухватила елементе историографије, књижевности, психологије и филозофије, који се непрестано преплићу и подупиру. Временом је постајао све приврженији оваквој приповједачкој форми (о томе је говорио и приликом примања Нобелове награде), која му је омогућила да од босанске касабе створи простор најразличитијих људских искустава, у којем се преламају историјска збивања и сукобљавају различите цивилизације, а сви видови модерног сензибилитета ушли су у приповједачку структуру кроз различите модулације приповједачевог гласа: „Укратко, Андрић је неговао веру у причу као духовни модел света, као облик спасења од сложене испарчаности модерног искуства и неуротичног хаоса модерне историје“ (III, 300–301).

6. 4. Андрићева одбрана приче и причања

Упућујући на текст Едварда Моргана Форстера „Видови романа“, у којем он каже да је реченица „Умро је краљ а онда је умрла краљица“ већ прича, Колјевић оточиње поглавље о Андрићевој вјери у причу. Уколико се дода да је краљица умрла од туге, то је већ прича са заплетом, те Колјевић сматра да је Андрић прије свега био опчињен овим првим, древним обликом, у којем је управо у оном „а онда“ видио „могућност изградње таквог модела духовног света у којем не би, као у криминалистичкој причи, све било подређено једноме, него би ‘маштарски’ били окупљени различити и противречни видови постојања“ (III, 302–303). Такав облик

омогућава да се прича продужи у различитим рукавцима и да обухвати „све што бива и што може бити“. На примјерима различитих Андрићевих прича Колјевић затим доказује како се у њима појављују изразито сукобљена, противрјечна искуства, односно разједињени духовни свјетови различитих ликова, које прича обједињује у крајњој тачки неке истине („Пут Алије Ђерзелеза“, „Исповијед“, „У Зиндану“, „Аникина времена“, „У Синановој текији“...). Оно што причи омогућава да та различита искуства сведе на неку једноставнију и дубљу заједничку мјеру јесте њихово заједничко трајање, које „полако открива шта је пена живота а шта његов ток у дубини“ (III, 306), као и чињеница да се у причи „разнолика чељад“ доводи на једно мјесто (ханови, касабе, мусафирхане, самостанске ћелије, проклете авлије). Прича је за Андрића, стoga, једна врста духовног моста, а Колјевић свакако подсећа да је његова љубав према мостовима (због које је вишеградску ћуприју ставио у средиште своје хронике) долазила отуда што је у симболици моста видио исту ону вриједност коју је видио у приповиједању:

„Отуд је прича, чини се, постала код Андрића и својеврстан садржај његовог приповедања, од књижевног начина уобличавања израсла у један по драгоцености незаменљив животни облик. [...] На тамном хоризонту живота прича се појављује као нека спасоносна светла тачка. А што је дуже историјско време такве приче, као да је шири светлосни круг којим она може да обухвати разнолика човекова искуства“ (III, 307).

Тема Андрићeve вјере у причу за Колјевића је била посебно интригантна и у више различитих верзија писао је о њој, допуњавајући ставове изнесене у књизи. За Андрића је прича била излаз из самоће у којем се човјек не мора одрећи себе. Прича је та која повезује „искуство са маштом, истину са смислом, историју са легендом, нас са прецима и, најзад, чак и човека самца са звездама“ (1980б: 10). Андрић је управо у причи видио истински побожан однос према сложености људског искуства и модерној човјековој муци разапетости. Односно, причу је видио као „спасоносни излаз из лавиринта модерне сложености. Поткована историјом, као да једино она даје прави одговор“ (Колјевић 1981: 68). У текстовима изван књиге која је примарно посвећена роману *На Дрини ћуприја*, Колјевић је проширио спектар примјера, односно говорио је и о другим Андрићевим дјелима и ликовима у њима, а нарочито о Давилу, фра Петру, Омерпаши, Богдану Зимоњићу, Вели-паши, и тако редом. Сви наведени примјери довели су га до закључка да су грч и осмијех оквир духовног пејзажа многих Андрићевих ликова.

Андићево дјело је уистину засебна појава у оквиру модерне прозе, јер у актуелној и општој кризи приповједачевог гласа он проналази стрпљиве и поуздане гласове усмених приповједача:

„За разлику од пута којим је давно кренуо европски роман, Андић се није усредсредио на један лик, или неколико ликова из чијих односа би израстала прича, па чак ни само на једно историјско време или једну затворену друштвену средину. Није драматизовао токове свести нити раскрнице неког историјски преломног времена. Код њега је у средишту, ако се тако може рећи, увек сам ток приповедачеве свести која би све то да здружи и природњачки релативизује. Готово као за историчара, и њему је био циљ да опише прошлост укупне људске радње. Једино што, за разлику од историчара, Андић осветљава и разноврсне покретаче те радње у човеку, и испод њене немирне површине проналази једноставне и јаке врлине којима се њен смисао и бесмисао мери“ (Кољевић 1981: 69).

Кољевић закључује и да су се садржаји Андићевих прича или, прецизније, прича које причају његови ликови, обично кретали у кругу његових личних болних искустава које је наговијестио својом лириком и раном лирском прозом. Приповиједањем, муку човјек дијели с другима, тако да слушалац/читалац постаје сапатник и савезник у борби против животне муке. Дакле, управо је прича та која човјека исцјељује и избављује, односно издиже до предјела „у којима патња бива духом просветљена и тако искупљена“ (Кољевић 1981: 70). Причом се може стићи до смисла, личне слободе, заједништва са другима. На животну моћ приче Андић се особито усредсредио у роману *Проклета авлија*, у којем се, како Кољевић каже, готово ништа и не дешава осим саме приче, која је представљена као нешто насушно и елементарно потребно, те неодвојиво од човјека. *Проклета авлија* је, дакле, одбрана приче и причања у свим њиховим видовима. Чак је Кољевић назначио да је и у овом роману ријеч о – мосту. Јер, приближавајући два човјека кроз причу (а нарочито фра-Петра и Ђамила) Андић као да је и овдје призвао неко мјесто слободе и љепоте које је сасвим супротно тамници у којој се та прича одвија.

6. 5. Андићеве ране приче и однос према вишеградској хроници

Кољевићева пажња у овом поглављу посвећена је причама „Рзавски брегови“ (1924), „Мост на Жепи“ (1925), „Љубав у касаби“ (1923) и „Ђоркан и Швабица“ (1921), односно онима чији се приповједачки материјал у прерађеном облику касније поново

појавио у роману *На Дрини ђуприја*. Из „Рзавских брегова“ преузео је многе историјске чињенице које се тичу периода од доласка Аустријанаца у вишеградску котлину 1878, до њиховог повлачења 1918. године, и у овој приповијеци је створио први облик своје историјске визије који ће касније у роману проширити (брегови овдје имају исту функцију коју у роману има ђуприја, јер они обједињавају разноврсно искуство једног дужег трајања у времену). У „Мосту на Жепи“ Андрић је први пут „драматизовао и поларизовао супротне судбине човека-моћника и човека-гладитеља“ (III, 310), односно први пут се појављује идеја о задужбини у завичају и визија трајне вриједности анонимног гладитељства, као и прича о мосту, стварном и симболичном, што се све касније додатно разрађује, али на истим основама, у роману. Кольевић закључује да је Андрић стопио два засебна рукавца ове двије приче, стварајући истовремено романескну и историјску визију, уздижући ликове до архетипске општости и сједињујући их „са дугим током разноврсног историјског искуства и неком легендарно уопштеном перспективом приповедања“ (III, 311). „Љубав у касаби“ донијела је пак први опис вишеградске котлине и Вишеграда, те атмосферу касаблијског живота Вишеграђана, што је мање-више преузето у првој глави романа, с тим што је касније већа пажња, разумљиво, посвећена мосту,⁷⁷ а представио је и архетипски сукоб између личних страсти и породичних обавеза који ће бити трагично завршен самоубиством (што се у роману развило у чувену епизоду о Фати Авдагиној). У приповијеци „Ђоркан и Швабица“ описује се епизода која ће у Андрићевом роману оживјети у виду сјећања самог Ђоркана или и других Вишеграђана. Тиме је поставио основу за обликовање Ђоркана, једног од најживописнијих ликова свог цјелокупног стваралаштва, али и открио како да личне и општељудске заносе веже за неке „домаће, првање облике“ (јер је Ђоркан, баш као и Тома Галус, занесен маштом и љепотом). Поред ове четири приповијетке Кольевић уочава да се и на неке друге, макар само у идеји или неком детаљу, Андрић касније ослања у роману *На Дрини ђуприја* (такве су, рецимо, приповијетке „Заноси и страдања Tome Галуса“, „Први дан у сплитској тамници“, „Мила и Прелац“, „За логоровања“, „Аникина времена“, „У мусафирхани“). Још је драгоцјеније уочавати мисли и есејистичке визије у Андрићевим огледима који су у непосредној вези са овим романом, те Кольевић посебно издваја „Мостове“ и „Сан о граду“.

⁷⁷ Занимљиво је Кольевићево поређење Вишеграда са Шекспировом Вероном, јер је и у Андрићевом и у Шекспировом случају ријеч о мјестима у којима не може да цвјета идеална љубав: „Све је против ње: и патријархални оквир, и сукобљеност цивилизација, и нека древна мука која иде против живота“ (III, 311).

6. 6. На Дрини ћуприја – Андрићево ремек-ђело

6. 6. 1. Свијет Андрићeve визије

Анализирајући реалистички прецизан и вјеродостојан опис вишеградске котлине и моста на самом почетку романа *На Дрини ћуприја*, Колјевић нас уводи у свијет Андрићeve визије, који ничим не нарушава аутентичан изглед предјела који описује. Међутим, „карактеристичним распоредом и истицањем појединости, Андрић успева и да нешто наговести а не само да каже. Како би он сам рекао, чињенице овде ‘почињу да лебде’, почињу да значе нешто више од себе самих или свог збира“ (III, 317). Ту се огледа она универзална Андрићева визија живота који, иако окружен мраком, зрачи неком својом унутрашњом свјетлошћу, односно наглашава се идеја да човјек љепотом и дјелом које служи љепоти може да превазиђе сва ограничења која се непрестано и сурово у животу намећу. Андрићеви ликови се стално суочавају са силама које су јаче од њих, али живот траје, мијења облике и над том његовом трајношћу надвија се мост, као отјелотоврење љепоте. Из свега слиједи Колјевићев закључак о основним елементима Андрићeve визије живота, који се могу свести на „питања човекове судбине као оног што је, попут закона, постављено изнад нас, на проблем и искушење човекове моћи, и, најзад, на визију слободе која је човеку природно, иако ограничено, остављена“ (III, 319).

6. 6. 2. Смрт, природа и власт

Једна од најбитнијих Андрићевих тема јесте човјеков сусрет са смрћу. Бројни су ликови који се суочавају с ивицом живота, али је, сматра Колјевић, само у једном случају смрт „описана као природни закон који човек не може прекорачити већ му се мора подвргнути и на себи патнички искусити његово дејство“ (III, 319). Наравно, ради се о Алихоци Мутевелићу и његовој смрти која је, разумљиво, остављена за сам крај романа и у том опису Андрић повезује најважније елементе своје визије, представљајући смрт као крајњу границу и патњу која се не може избећи, као судбинску међу која човјека најмање доводи у искушење различитих илузија о властитој моћи. „Јер у својој борби са природом, опијен тренутним и појединачним успесима, човек лако заборави на границу коју му она поставља“ (III, 321). Стога Колјевић у наставку подвлачи чињеницу да су Андрићеви Вишеграђани вјековима

живјели с природом, поштовали њену моћ и настојали да се подвргну њеним законима, што свакако води до приче о „великом поводњу“, односно до драме човјековог сусрета са природом као судбинском моћи која је над њим. Карактеристични детаљи који су издвојени у вези с овом темом јесу варљивост човјековог кратког памћења, људска солидарност, повратак интензитету митске свијести. Затим, наглашена је у овом роману и судбинска неумитност историје, а нарочито политичка власт као облик њеног испољавања, у контексту своје непредвидљивости, неизвјесности, ћудљивости и умијешаности у човјеков живот, што је илустровано тако што се политичка власт појављује у судбинској улози „организоване стихије“ кроз различите временске периоде (неријетко по неком непредвидљивом или постојећем историјском ритму, који има своје законитости и подразумијева самим тим извјесна понављања, нарочито у смислу страдања српског становништва). Колјевић уочава да „власт у Андрићевој визији има извор у ирационалном људском искушењу моћи“ (III, 326), те уколико је уздрмана, односно онемогућена да задржи постојеће ингеренције, а камоли да сешири њена неприкосновеност, власт се понаша као рањена звијер у борби за опстанак (и тада главе губе најчешће они који су далеко од сваке политичке моћи). Поред смрти, природе и власти, постоје и неке границе које човјек сам себи поставља, а ради се прије свега о различитим усталјеним обичајима и навикама, постављеним као нека врста моралне и културне норме (најбоља илustrација је, поново, судбина Фате Авдагине, али и прича о Шемсибегу Бранковићу).

„Тако се животу постављају границе на све стране: од смрти и природног закона до самих облика које човек даје животу. Но упркос тим границама, живот се у овој хроници, попут Дрине, стално пенуша и траје. [...] Штавише, Андрић нам показује како човек у том трајању стално настоји да освоји већи животни простор од оног који му је додељен, како жeli да увећа своју моћ или својим умом помери границе своје слободе“ (III, 330).

6. 6. 3. Искушење моћи и градитељска слобода

У Андрићевом роману Колјевић уочава два могућа и сасвим супротна облика човјекове слободе. С једне стране је насиљна, судбински незаконита слобода искушења моћи, а с друге градитељска слобода обликовања. Искушење моћи је нека врста коцкања са оним што је човјеку природно дато, те стога моћ човјека одваја и од свијета

и од њега самог. Илустрација оваквог погледа на моћ као ѡавоље работе дата је кроз примјер архетипске слике коцкарске страсти у причи о Милану Гласинчанину:

„Наиме, враћајући фаустовски мотив једном елементарнијем и у животу расиренијем облику, Андрић у тој причи неколиким детаљима показује да се у коцкарској страсти ради о ‘незаконитом’, насилном покушају проширења простора своје животне моћи, покушају који као страст на крају загосподари оним који је хтео да буде апсолутни господар своје судбине“ (III, 331).

Архетипски образац коцкарске страсти као искушења моћи код Андрића је описан као химера, опсјена која мами својом надземаљском љепотом, али истовремено бива и једна врста насиља над човјековим природним идентитетом и чврстим облицима његовог свијета. Чак је и политичка моћ насиље које резултира „губљењем душе“, што се бјелодано види у Абидагиним бесаним ноћима. Нешто је другачији примјер Пљевљака, кога је Андрић представио као човјека који моћништву не припада природно, нити осјећа његово искушење, него је напростио стицајем околности ушао у тај ланац (наравно, и њега ће моћ опити и одвести у лудило, тако да се и овде „губи душа“). Судбину моћника дијели и Мехмедпаша Соколовић, а искушење моћи у његовом случају јавља се као црно сјечиво бола у грудима. Кольевић Андрићеву визију искушења моћи као проклетства уздизања над свијетом и другим људима препознаје у свим ликовима и ситуацијама који почивају на претјераној амбицији (Младобосанац Стиковић, вишеградски хроничар Хусеин-ефендија), па тако и цијели аустроугарски период „Андрић представља као једно велико цивилизацијско искушење моћи које се, преко идеје материјалног богатства, протеже и на 20. век у виду такозваног ‘потрошачког друштва’“ (III, 336). Њихова чудна мјешавина конструктивног градитељства и насиља над природним законима, окончава се пакленим насиљем рата, а образац „губљења душе“ до којег је ово искушење довело Кольевић види у слици вјешања тројице невиних људи. Најубједљивији и најсложенији примјер искушења „финансијске моћи“ препознат је у Лотики, јер постоји нека невидљива линија на којој она прелази границу пожртвовања и улази у предјеле искушења моћи, „душу губи“ већ за вријеме напретка свог хотела, али у коначној ратној катализми душевно више није у стању да преживи свој пад.

Насупрот свим претходно наведеним примјерима, издаваја се „један облик човековог уздизања над животом који није ‘незаконит’ и ‘паклен’, већ пре представља откровење једне дубље, ‘небеске’ законитости који преко смрти води у слободу“ (III,

340). Наравно, ради се о Радисаву са Уништа кроз чију судбину је представљена моћ жртве као коцкања са властитим животом, али не зарад личне моћи, него као вид отпора насиљу наметнутим границама и у име слободе. Андрић народну легенду демитизује причом која много више личи на историјску истину, стварајући у исти мах једну нову легенду, а ослањајући се на старију и универзалнију легенду о Христовом страдању. Његова моћ је духовна и почива у његовој патњи и страдању, када се он и дословно али и симболично уздиже над свим оним што је земаљско, у неку вишу слободу: „Другим речима, *моћ жртве* Андрић представља као једини облик људске моћи који није демонско негирање дубоко постављених законитости живота, већ води духовном узвисивању по цену личног страдања и пропasti“ (III, 343). Радисављева жртва је трагички облик освајања слободе, али се Андрић својом визијом живота дотицао и других облика човјекове слободе, чија цијена не мора да буде смрт, премда се готово сваки облик слободе плаћа неком жртвом. О томе Колјевић говори у наредном поглављу.

6. 6. 4. Други облици слободе

Позивајући се на Нортропа Фраја и његову *Anatomiju kritike*, Колјевић упућује на ону дефиницију књижевности као визије живота у којој је људски свијет преобликован у односу на човјекову утопијску замисао. Другим ријечима, књижевно дјело „укључује човјекову исконску жељу за лепшим и слободнијим животом од оног који му је у ствари дат. А од првих митских прича па до најсавременијих дела, књижевност сведочи о човековој могућности да визионарски обликује свој свет, да стварност види у односу према нечем већем, лепшем од оног што је у њој дато“ (III, 345). Видјели смо претходно да се Андрић фокусира на границе које се постављају пред човјека и на човјеково „искушење моћи“ као настојање освајања веће слободе од оне која је природно дата. Али он приказује и ликове који живе у хармоничној равнотежи, који прихватају своје границе и налазе испуњење у њиховим оквирима, какви су поп Никола и хоџа Мула Ибрахим.

Ипак, Андрићева посебна пажња посвећена је оним видовима човјековог постојања који долазе из „утопијског сна“ и које човјек доживљава као облик бескрајне слободе:

„Без неке човекове ‘волје за моћи’ или насиљног гажења природног закона, ти облици слободе се законито појављују у човековој машти. Као да је машта за Андрића човеку једини природно дат простор безграницне слободе и, у исти мах, за човека неодолив изазов да и изван ње обликује свет по њеној мери“ (III, 347).

Већ је раније Кольевић указао на лик Ђоркана и његов значај у вишеградској хроници, а сад му се поново враћа као човјеку који је друштвено и људски понижен, али који је истовремено и носилац својеврсне „маштарске слободе“. Наравно, Ђорканов прелазак залеђене ограде моста индикативан је примјер како више није ријеч само о доживљају и визији него и о чину који постаје нека виша, „крилат“ стварност. Тиме нам Андрићу ту своју „маштарску слободу“, како је Кольевић назива, представља као слободу игре, која је „неки ‘првашићи облик’ уметности као оваплоћење маште и света васпостављеног у односу на човеков ‘утопијски сан’“ (III, 348). Цијена и жртва ове врсте слободе је пад у стварност. Исти тип слободе јавља се и у дискусијама студената, где предњачи Тома Галус, што такође завршава падом у крваву ратну стварност. Ова врста „маштарске слободе“ нешто другачији облик добија у људској склоности ка стварањем легенди (јер, слушајући пјесме или приче о прошлости, свако постаје „крилат“ и ослобађа се накратко наметнутих граница). Легенде као облик слободе, за разлику од Ђорканове игре, нису сасвим одвојене од стварности, односно подразумијевају однос према стварности, а Кольевић закључује да је „метафоричност легенде граница таквог облика човекове слободе и она жртва којом је човек духовно плаћа“ (III, 351). Неке друге приче пак нису легендарно метафоричне него представљају маштовито уобличење стварних догађаја (на примјер причања Вишеграђана о поводњима), што је једна врста духовног ослобођења од тешке и преживљене стварности. Прича као маштовито уобличење стварности и истине заправо је за Андрића, увјeren је Кольевић, најуниверзалнији облик човјекове слободе, који он назива градитељском слободом. Стога се посебна веза и код Андрића, а и у Кольевићевом тумачењу, успоставља између приповиједања и других некњижевних градитељских видова. Наиме, приче се граде као и мост, који је у роману централни симбол. Понављајући и варирајући мотив моста, Андрић му је дао право и ауторитет да баш он „изрекне“ посљедњу ријеч о смислу и могућностима живота, на самом kraју, када коначно бива разрушен и када се у Алихоциним предсмртним мислима открива суштинско значење моста. У тренутку његовог рушења открива се Андрићева посљедња ријеч о смислу човјековог живота као градитељској слободи, јер је мост

настao из Мехмедпашиног утопијског сна, остварен је у камену и тако постао симбол свеколиког обликовања свијета својим духом, а „таква Андрићева мисао о градитељству као обликотворству, стоји у средишту његовог целокупног дела“ (III, 355).

6. 6. 5. Књижевни поступци у роману *На Дрини ћуприја*

У роману *На Дрини ћуприја* синтетизовани су многи књижевни поступци европског романа 19. и 20. вијека. Стoga Колјевић композицију Андрићeve вишеградске хронике види као линеарно хроничарску, по чему овај роман подсећа на фреско-композицију, јер поједине епизоде обухватају садржаје колективног памћења у виду историје једног краја. Наравно, носиоци књижевних вриједности нису појединачне епизоде, него, како тврди Колјевић, односи које приповједач успоставља међу њима. Различито су исприповиједани различити догађаји. Рецимо, на почетку романа доминира легендарно-митски тон приповиједања, а у дијеловима који тематизују новија времена претеже психолошки и историјски разуђеније приповиједање. Има, дакако, и граничних ситуација: „Од психолошки интимне и лирски сугестивне евокације једне ноћи ‘лијепе Фате Авдагине’, Андрићев приповедачки тон је у стању да се преобрази у епски разуђену слику призора из првог светског рата“ (III, 357). Могло би се стога рећи, ријечима Николе Колјевића, да је композиција Андрићевог романа уређена и по музичком, полифонијском начелу „оркестрирања“.

У средишту овакве Андрићeve фреско-ликовне и полифонијски музичке композиције налази се мост, колико стваран толико и симболичан. Композиционо је изузетно наглашен, јер му је посвећен наслов, затим прво поглавље, а и скоро све епизоде у дјелу преламају се кроз запажања о мосту. Мост је, дакле, основни (лајт)мотив који постаје носилац структурног јединства приповједачке композиције, и овдје се Колјевић позива на Николу Милошевића који у својој студији о овом роману takoђe истиче важност односа између средишњег мотива моста и других мотива заступљених у дјелу. Премда је „пасиван“, он непрестано искрсава у приповиједању, а његово симболичко значење открива се у завршној епизоди и Алихоциним предсмртним ријечима.

Колјевић истиче и неке друге Андрићeve приповједачке поступке који су појединачни носиоци структуре романа, попут варирања једном испричаних прича

(прича о Радисаву или она о коцкању са нечастивим). Затим, уочава многа понављања појединих догађаја, или њихових упечатљивих момената, у разним историјским временима и различитим причама (на примјер понављање људског страдања у преломним годинама националне историје).

Позивајући се на оно што је Бранко Поповић назвао константама Андрићевог приповиједања, од којих је једна поступно најављивање ликова и збивања, кроз различите „гласове“, он ће закључити да таква приповједна техника сугерише релативност сваке истине, односно став да се до крајње истине и може доћи искључиво помоћу различитих гласова о њој. То доприноси не само сложености и разуђености Андрићевог приповиједања него и чињеници да „поједини мотиви и ‘варијанте истине’ ступају у активни, *напредни* однос, уместо искључиво сукцесивног и хроничарски пасивног бележења ‘оног што се догодило’“ (III, 363). На тај начин Андрић врло ефикасно раздваја пролазно од трајног и битно од небитног, а на плану разлика међу поглављима показује се да је прва глава тек први облик оглашавања истине која ће затим, у наредним поглављима, бити темељно преиспитана, конкретизована и усложњена. Тако се на приповједној равни успоставља јединствена структура цијelog дјела, а Андрићева визија се обликује као резултат оних истина које најдуже трају и најупорније се оглашавају.

Ликови у Андрићевом роману-хроници су бројни, имају ограничene улоге, односно у појединим епизодама се намећу као животни носиоци, да би врло брзо њихово мјесто било уступљено неким сасвим другачијим ликовима. Зато им и Кольевић посвећује посебну пажњу, јер иако „епизодни“, иза њих остаје траг који је нека врста наговјештаја да ће неки други књижевни јунак наставити њихову причу. То, дакле, значи да у овом роману нема јунака у оном смислу у којем они постоје у већини других великих романа 19. и 20. вијека. Андрићево књижевно опредјељење да прича буде носилац духовног свијета условила је да се та прича остварује кроз појединачне судбине и ликове, али се у њима она тек дјелимично обликује. Зато његови ликови нису психолошки детаљне студије и у њиховом обликовању држао се оне девизе о сажимању из „Разговора с Гојом“, па Кольевић закључује да нас се Андрићеви ликови више „доимају као цртежи који су оживљени тек неколиким снажним потезима. Али таквим, који ‘хватају’ битна обележја једне људске физиономије“ (III, 366).

Неки Андрићеви ликови представљени су као заточеници једне бурне страсти (Милан Гласинчанин, Радисав са Уништа, Абидага), док су неки други обликовани помоћу основног осјећања које их покреће (Ћоркан, Алихоџа, Фата Авдагина). Све ове ликове Андрић оживљава контрастом између спољњег и унутарњег, односно даје реалистички опис њиховог физичког изгледа, али затим изненада освијетли неки психолошки феномен као дубље обиљежје њихове личности. Захваљујући тим својим доминантним страстима Андрићеви ликови дјелују типски и носиоци су извјесних архетипски препознатљивих људских особина и склоности, дакле носиоци су појединих карактерних особина али и ауторове шире приповједачке визије. Кольевић бира да то илуструје кроз Андрићево обликовање лица Лотике, за коју сматра да је најсложенији и најрелефнији лик у дјелу, коме је и посвећено највише простора. Она, наиме, није непосредно дата у неком пресудном тренутку њене судбине, „већ је детаљно исцртана драмска кривулja њеног успона и пада“ (III, 369). Управо том сложеношћу и контрастним издвајањем у односу на остале ликове Лотика дјелује архетипски, односно као носилац приче о судбини човјека који је прогнан из своје заједнице. Уколико додамо томе и раније помињан њен положај у односу на искушења моћи, јасно је да је Лотикин лик у функцији опште приповједне визије Иве Андрића, увјерен је Кольевић.

Упечатљиво је то што Кольевић модерну сложеност у обликовању ликова види и у „идејној поцепаности“ студената, које је критика мањом сматрала најблjeђим ликовима у роману. Он сматра да их је Андрић више замислио као носиоце општег стања духа него као рељефно извајане појединце, односно нису убеđljivi као карактери али је и те како убеđljiva њихова младалачка занесеност и идејна искључивост, а њихова „исполитизираност“ архетипски делује као нека чудна мешавина политичког и жртвеног ‘искупљења моћи‘“ (III, 372). Стога су и они носиоци Андрићеве опште визије живота која је на нивоу романа повезана управо различitim ликовима.

У огледу под насловом „Лучонаше у Андрићевом ‘тамном вилајету‘“ Никола Кольевић писао је о оним Андрићевим ликовима који „имају трагички универзално зрачење и значење, па су већ самим тим лучонаше људског духа а не тек неких његових, оријентално егзотичних обележја“ (III, 430), а инспирисан студијом *Књижевне кривице и освете* Станише Тутњевића, у којој је аутор бранио становиште да чланови предратне Групе сарајевских књижевника, окупљени око Јована Кршића,

нису творци слике о Босни као „тамном вилајету“, нити су за ту „таму“ кривили босанске Муслимане.⁷⁸ Кольевић је, наиме, сматрао да су у роману *На Дрини ћуприја* управо највеће луконоше ликови неколиких вишеградских Муслимана. Задржаће се он, стога, на неколико различитих примјера, од којих је, рецимо, о Ђоркану, Фати Авдагиној и Алихоци писао и раније, у више наврата (нарочито поводом Ђорканове „маштарске слободе“, или трагичне дубине Фатиног лика,⁷⁹ те поводом чињенице да је Алихоцин лик симболичко средиште вишеградске хронике и носилац идеје о животу као градитељству и човјеку као неимару), али је посебно занимљиво скретање пажње на лик Шемсибега Бранковића, о коме се ријетко писало. Кольевићу је он занимљив по „универзалном дometу свог духовног зрачења“ (III, 430), односно у његовом повлачењу у Црнчу види духовни интегритет некога ко свој одраније обликован духовни свијет (заснован на старим облицима живота) неће да жртвује зарад некаквог живота који би био безоблично трајање у туђем свијету.

У односу на симболичка зрачења муслиманских ликова у роману, Кольевићу се чини да су Срби у том дјелу много горе прошли. Чак и кад су носиоци одређене позитивне симболике, попут Радисава са Уништа, они бивају освијетљени и са неповољнијег аспекта (он предводи саботажу), или једноставно нису подигнути на вишу раван неког општијег симбола (примјер је лик поп-Николе). Неки други ликови Срба су случајне, епизодне жртве (момак Миле, чича Јелисије, Коста Баракац), а нису у најповољнијем свјетлу представљени ни Милан Гласинчанин ни Јанко Стиковић.

Другим ријечима, Кольевић закључује да је Андрић у извјесној оријенталној егзотици обичаја и нарави поједињих ликова заправо тражио и налазио универзална људска обличја. Носиоци тих одличја су најчешће Муслимани зато што је Андрић вјерно пратио основне оквире историјске вјеродостојности, с обзиром на то да у временима турске владавине српска раја није имала могућности да неки њен појединач буде носилац онаквих вриједности које су додијелене Алихоци. Наравно, Срби су у

⁷⁸ „Пре свега, зато што писци окупљени око Кршића нису ни имали заједничку, консистентну поетику која би носила такве, националистички агресивне импликације. Напротив, они су упорно инсистирали на индивидуалној артистичкој аутономији сваког члана и доследно избегавали замке политизације књижевног стваралаштва. У питању су неки стари босански ‘нерашчишћени рачуни’ и трагично нагомилане предрасуде“ (III, 429).

⁷⁹ Занимљиво је ипак како на овом мјесту Кольевић говори о њеној судбини, доводећи је у везу са знаменитим Шекспировим јунаком: „Такав, морално неприхватљив расцеп у свом бићу она разрешава самоубиством *после* венчања. Једино тако се могло спојити очево ‘да’ и њено ‘не’. А духовна елеганција тог разрешења, без обзира на скромније изражajне оквире, није ни за нокат испод оне моралне равни на којој Хамлет разрешава свој проблем освете“ (III, 430).

роману добили посебну позицију јер је Андрић „од епизодично датих појединих ликова створио један колективни лик оних који су по цену страдања и патње истрајали у свом идентитету на балканском тлу“ (III, 434).

Андрић је у погледу стила узор нашао у једноставности народног, усменог приповједања, настојећи да развије и синтетизује његова поједина карактеристична обиљежја. За Андрића је, подсјетиће Колјевић, Вук био творац српске прозе и стила, а она врста приповједања коју су развили наши регионални приповједачи 19. вијека основно мјерило стилски убједљиве једноставности. Нарочито је његова мисаону сабраности и ширину приповједачког хоризонта. Али није се, наравно, само приклонио вуковском опредјељењу за народни говор, нити се ограничио само на образац реалистичког описивања уз помоћ неке карактеристичне појединости: „Основна индивидуална особеност Андрићевог стила садржана је, пре свега, у епском проширивању животног и мисаоног оквира појаве коју нам реалистички доџарава“ (III, 375). Ради се, заправо, о томе да је Андрић најуниверзалније развио објективност и обухватност усмене традиције епског прозног израза, јер је кључна особеност његовог стила садржана у епском проширивању животног и мисаоног оквира појаве коју реалистички описује. У Андрићевом приповједању непосредни доживљај се укршта са историјским искуством, конкретни догађај са мисаоним оквиром. А његово проширивање реченице (о чему је, подсјећа Колјевић, прецизно писао Драгиша Живковић) заправо је „стилски најнепосреднији вид епског проширивања духовног оквира приповедања“ (III, 377). Другим ријечима, Андрић редовно указује на животне оквире који су шири од непосредно присутних, па су самим тим бројна поређења нарочито карактеристична за Андрићев стил (на шта је указао и Бранко Поповић).

Један од важних приповједачких поступака, уочава Колјевић, јесте проширивање приповједачке перспективе, односно промјенаугла посматрања, што препознаје у описима Радисављевог страдања или судбине Фате Авдагине, а и на неким другим мјестима лична драма неког лика преломљена је кроз свијест других ликова, или кроз визију нечег општијег и ширег од оног што је тренутно дато. Ипак, Колјевић посебну пажњу скреће на један Андрићев карактеристични метод у описивању, чиме је такође остварио епску универзалност стила. Он, наиме, увијек полази од нечег општијег као оквира у који смјешта појединачно, за шта је понајбољи примјер свакако уводни опис вишеградске котлине, али и опис данка у крви. Опште и појединачно се у роману стално огледају једно у другом, преламају и узајамно сјенче (чак је и композиционо

роман ријешен тако да се уводи широки простор, затим временски оквир, па тек онда појединачни конкретни садржаји): „Догађаји у малој босанској касаби постају узорци далеко општијих историјских процеса, и судбина једног моста постаје судбина и знамен свеколиког људског градитељства, а живот Вишеграђана одјекује на фону људске судбине“ (III, 380).

6. 6. 6. Критички пријем

Кољевић у овом поглављу подсећа на добар пријем првих Андрићевих књижевних остварења, *Ex ponte* и *Немира*, издавајући оно што су о њима писали Милош Црњански, Милан Богдановић и Исидора Секулић. Високо су биле оцијењене и међуратне збирке приповједака, а затим и његова три романа објављена 1945. године. Посебна пажња је ипак посвећена пријему романа *На Дрини ћуприја* код књижевне критике (уз напомену да *Травничка хроника* није добила тако високе оцјене као вишеградска хроника, док је *Госпођица* чак критикована као једно од мање успјелих Андрићевих дјела). Иако нису сви критички гласови били унисони, махом се о овом Андрићевом роману писало изузетно повољно, а Кољевић се детаљније осврће на оглед Милана Богдановића о роману *На Дрини ћуприја*, објављен 1946. године, за који каже да се издава „по прецизности запажања и по непосредности изнесених утисака“ (III, 382). Критички текстови који су писани неколико година касније углавном су Андрићу понешто замјерили или га бранили у контексту тада актуелне књижевне расправе између „реализма“ и „модернизма“.⁸⁰ Указујући на оно што је својевремено тим поводом писано у текстовима Радивоја Константиновића, Петра Џацића и других, закључиће Кољевић да је Андрићево дјело, заправо, мимо свих књижевних расправа само себи крчило пут:

„Андрићево дело је било изнад текућих идејнокњижевних ‘трвења’, иако је и на једној и на другој ‘страни’ имало своје присталице и критичаре. Но већ сама чињеница да је то дело сматрано ‘необоривим аргументом’ показује његово присуство и утицај. Отуд би се можда чак могло рећи да су Андрићеви послератни романи, а пре свега *На Дрини ћуприја*, индиректно допринели да се многе, често некњижевне распре окрену плоднијим и дубљим проблемима књижевног стваралаштва“ (III, 385).

⁸⁰ „Та распра је избила већ почетком педесетих година и у основи је обухватала проблем односа између индивидуалне свести и друштвене реалности нашег новог политичког система“ (III, 383).

Потом Никола Кольевић указује на наслове које је Иво Андрић објавио послије романа чије је штампање везано за 1945. годину, прије свега на збирке приповједака и роман *Проклету авлију*. Низале су се похвале, ускоро су изашла и *Изабрана дела* (1958), потом и прво издање *Сабраних дела* 1965, као и читав низ чланака, критичких огледа, али и засебних књига о Андрићу. Наравно, 1961. године услиједило је и међународно признање када је Андрић добио Нобелову награду за књижевност, а међу европским именима која су писала о Андрићу Кольевић издаваја Клода Авлина, француског писца, и то због реченице коју Кольевић цитира и за коју је сасвим јасно зашто му је привукла пажњу, имајући на уму његове тематско-мотивске и идејне преокупације приликом тумачења Шекспира и његовог дјела. Авлин је, наиме, Андрића упоредио са Толстојем и истакао да је он оживотворио трагички појам судбине.⁸¹ Наставља затим Кольевић да указује на значајне осврте на Андрића и његово дјело објављивање кроз шездесете и седамдесете године двадесетог вијека, па све до почетка осамдесетих, наглашавајући да су се седамдесетих јавила знатно шире и дубља критичка тумачења, која су се бавила Андрићевим односом према миту и митским структурама, или његовом књижевном обрадом и функцијом фолклорног наслеђа, а нарочито његовом „унутарњом поетиком“. Извојене су студије Радована Вучковића *Велика синтеза*, Славка Леовца *Приповедач Иво Андрић*, Иве Тарталье *Приповедачева естетика* и Предрага Палавестре *Скријени песник*. Овај Кольевићев одабир оних студија о Андрићу које су вриједне пажње прошао је тест времена, јер се и данас, када је литература о Андрићу изузетно обимна, међу најбитнијим насловима и даље налазе управо поменута четири. Премда ће нека друга дјела вишеградску хронику на неко вријеме гурнути у други план, интерес критике за овај роман ипак ни касније није јењавао. Стога ће, имајући на уму Вучковићеву студију, Кольевић на крају овог поглавља закључити да је ово дјело „поново ‘откривено’, као ‘велика синтеза’ појединих токова и рукаваца Андрићеве приповедачке уметности“ (III, 389).

Кольевићев текст под насловом „Брига за Андрића“ написан је поводом монографске студије Силије Хоксворт (Celia Hawkesworth) *Ivo Andrić: Bridge between East and West* (The Athalone Press, Лондон, 1984), уз кратак увод о критичком одјеку на Андрићево дјело, напомињући да су критичари често поводом Андрића заправо говорили о себи, или рјешавали неке опште проблеме, испробавали нове методе или

⁸¹ Ради се о Авлиновом тексту „Увод у Травничку хронику И. Андрића“, објављеном у *Летопису Матице српске* (бр. 4, 1956).

исповиједали своја методолатријска увјерења. Ту је Колјевић посебно мислио на цијели низ текстова о Андрићу из различитих углова и перспектива: модерног структурализма, архетипске критике, теорије информација, рецепције и слично. Чак и неки добри текстови и студије о Андрићу заузимају одређени угао, па тако Исидору Секулић више занима исток у Андрићевим причама, него саме те приче, а и Радован Вучковић, иако свеобухватно говори о Андрићевом дјелу, ипак проглашава позицију „генетичког структурализма“. Ипак, од великог је значаја то што се о Андрићу толико писало, па је у том контексту драгоценјена и поменута студија Силије Хоксворт. То је прва књига на енглеском језику о Андрићевом цјелокупном дјелу, па су у њој критичке идеје сведене на мању мјеру, а основни јој је задатак, како је наведено у предговору, да отвори пут за неке будуће специјалније засноване критичке студије, и тај задатак, сматра Колјевић, ова монографија је испунила прије свега због своје брижљиве информативности. У њој сви читаоци, а нарочито студенти славистике, могу пронаћи релевантне податке о историјско-цивилизацијском тлу на којем је поникло Андрићево дјело, његовом књижевном оквиру и о основним његовим рукописима. Ипак, не завршава се у овој студији све на нивоу елементарне информативности. У њој су, тврди Колјевић, заступљени ауторкини ставови о цјеловитости Андрићевог дјела, односно о чињеници да се ради о опусу који је изнутра духовно интегрисан. Бројни су примјери којима она то у тексту илуструје, али Колјевић сматра да се вриједност ове студије види најјасније у „осветљењу Андрићеве средишње преокупације легендама као изворима најдубљих животних истине“ (III, 426), односно у чињеници да се код њега однос између легендарног и буквальног драматизује као однос издалека и изблиза виђеног. Тим поводом Хоксвортова је посебну пажњу скренула на недовршени роман *Омер-паши Латас*, разматрајући ефекат „имиџа“ који насловни јунак оставља из даљине, а Колјевић то, врло занимљиво и у компаратистичком кључу, овако оцењује:

„Наиме, оваква, готово узгредна примедба драгоценјена је и најширем контексту Андрићевог односа према индиректном симболичком значају митски језгровитих истине које је код њега увек праћено, и уравнотежено, свешћу о многим илузионистичким злоупотребама мита. А у Омер-паши Латасу та средишња Андрићева преокупација несумњиво добија магнетовски паклену пројекцију жртвовања живота у име слике о њему, у својим и туђим очима“ (III, 427).

Дакле, иако свјестан да је Силија Хоксворт критичку основу своје књиге подредила њеном елементарном информативном задатку, јер је жељела да понуди једну

врсту увода у Андрића за англосаксонске читаоце, Колјевић је увјерен да је она помогла да се у Андрићевом дјелу уочи цјеловитост једног духовног свијета и макар само назначи дубина мудрости његовог творца.

6. 7. Андрић, Његош и Вук

Завршно поглавље књиге *Андрићево ремек-дело*, уз неке мање измјене, једина је значајнија разлика у односу на Колјевићеву књигу *На Дрини ћуприја – портрет књижевног дела* из 1982. године. Ово поглавље додато је новом издању из 1995. године, а исти тај текст објављен је исте године и у првом броју часописа *Српска вила*. У њему је Колјевић проблематизовао приближавање Андрићевог дјела средишњим обиљежјима и великанима српске културе, особито Његошу и Вуку.

Најприје, Колјевић говори о времену у којем се Андрић појавио као писац и тада актуелном југословенском идеалу, којем се и Андрић приклонио сарађујући са часописом *Књижевни југ*. Међутим, југословенски идеал је међу многима спласнуо, а и Андрић је почeo да га приближава књижевним моделима српске културе. У том контексту отворено је и питање Андрићеве употребе екавице. Колјевић тврди да, прије свега, Андрић никада није одбацио ијекавицу, него је то наречје користио за говор својих ликова, јер су њихови животни прототипови тако говорили: „На тај начин, у извесном смислу он се од њих удаљио. Наиме, створио је утисак да их гради и посматра са неке високе тачке историјске дистанце“ (III, 391). Екавица је Андрића, сматра Колјевић, приближила обрасцима српског епског наслеђа, а и у српској епци се најчешће пјева о далекој косовској или преткосовској прошлости. Чак и кад пјевају о савременим устаничким подвизима, све је и даље у оквирима језичких и моралних косовских образаца. Потом, пјевало се и приповиједало „постепено и у детаљу“, а то су свакако карактеристике и Андрићевог приповиједања. Стога је он, прихвативши модерни српски језички стандард, у њега укључио најдрагоцјеније стилске вриједности српске усмене књижевности и то је, увјерен је Колјевић, оно што је посредовало да Андрић буде драг широком кругу читалаца. Ијекавица је код Андрића присутна како би илустровала животну аутентичност ликова, али и не само то: „Више од тога, као старији језички слој српског језика – као наречје на којем је преведена Библија, испевана и народна и Његошева епика – ‘ијекавица’ је Андрићу помогла да својим

ликовима и језички подари патину нечег старинског и свечаног, нечег што достиже типски, ако не и архетипски статус“ (III, 392–393).

Андрићева веза са Вуком и Његошем огледа се и у познатој чињеници да је у девет наврата писао о Његошу, а шест пута о Вуку. У Вуковом поступку Андрић види свој идеал и узор, поготово кад имамо на уму да је код Вука истицао пажњу, избор и смисао за карактеристичну појединост, одлике које Кольевић, дакако, препознаје и код Андрића. Он је, наиме, увјерен да је Андрићев Радисав замишљен и обликован као „прототип српског епског певача и побуњеника који се не мири са српством“ (III, 393). Типски су и ликови Абидаге и Милана Гласинчанина. Све њих, али и друге ликове, Андрић убеђљиво представља као типске обрасце управо језички, употребом ијекавког нарјечја.

У наставку Кольевић анализира неке ране Андрићеве критичке текстове⁸² у којима се исказује дубина Андрићевог будућег опредјељења за српску епску културу. Такви текстови писани су у вријеме његове ране експресионистичке прозе, али он у њима већ исказује ставове о квалитету старе патријархалне културе и отпор према модерној умјетности немира.

Ипак, највише сазнања о таквим Андрићевим увјерењима налази се у његовим текстовима о Његошу, а Кольевић настоји да одговори на питање откуд та Андрићева везаност за Његоша и како се она огледа у Андрићевом дјелу и закључује да је „Андреј у Његошевом делу видео књижевну сублимацију и књижевну реинкарнацију косовског мита, а у самом Његошу ‘трагичног јунака косовске мисли’“ (III, 396). Андрић више пута помиње Његошево трагично осјећање духовне разапетости између два свијета, осјећање болне укрштености идеала и стварности, као најдубље осјећање живота. Такође, његово је увјерење да су сјећање на сјај прошлости и трагични пад у садашњост (илустрован Његошевим ријечима „паденије царства“) основа косовског модела класичне српске епске културе, а тај модел је у виду јуначког спјева кондензован у Његошевом дјелу. Но, додаће Кольевић, исто тако трагично осјећање налази се у основи Андрићеве књижевне визије, а најочигледније је реализовано у роману *На Дрини ћуприја*. Разни Андрићеви ликови у овом роману дијеле колективну судбину Његошевих ликова и завршавају трагично, али према Кольевићевом дубоком увјерењу истовремено бивају и симболични носиоци узвишености трагике:

⁸² Конкретно, ради се о Андрићевим текстовима писаним о драми *Како вихор* Светозара Ђоровића и о роману *Бурлеска Господина Перуна Бога грома* Рајка Петровића.

„Од песнички и побуњенички занесеног Радисава са Уништа, који завршава на коцу, до младобосанске генерације младића који сањају о слободи и новој срећној држави, а дочекују разарање и рат, пред нама се нижу фреске ликова који су разапети између два света. Косовски речено, увек је у питању разапетост између неког ‘царства небеског’ и ‘царства земаљског’“ (III, 399).

Андрићева приврженост духовном оквиру српске културе није присутна само у појединим ликовима и појединачним епизодама, него и у целини његове вишеградске хронике, од првог до последњег поглавља, од прве до последње сцене (уводни опис љепоте моста и завршна слика његовог разарања).

6. 8. „Андрић као класик“

У Колевићевом тексту „Андрић као класик“ на сасвим оригиналан начин, без дословних понављања, и са мноштвом нових увида и примјера, дат је својеврstan резиме кључних ставова изнесених у његовој књизи о Андрићу. Он крајње индикативно за мото бира Дисове стихове с почетка пјесме „Тамница“: *To je онај живот где сам пао и ja.* Наиме, на самом почетку текста указује се на Андрићев запис „Први дан у сплитској тамници“, у којем је он, описујући најприје два „можда најљепша и најчуднија дана у животу“ проведена у Сплиту, убрзо описао одлазак у тамницу. Дакле, у знаку Дисових стихова Колевић сугерише да је Андрићев лични сусрет са историјом био у знаку „пада“: „Али, као и за Диса, и за њега је тај пад, парадоксално, био дубоко животворан. [...] Речју, први дан у сплитској тамници донео је Андрићу искуство иницијације као ону муку и радост када се из младића, попут лептира из гусенице, рађа човек“ (III, 407–408).

Пројекција тог догађаја и понављање тог обрасца пада у стварност присутни су и у другим Андрићевим текстовима, па Колевић скреће пажњу на „Заносе и страдања Томе Галуса“, али и на роман *На Дрини ћуприја* (о овоме је Колевић већ писао, те посебно издвојио, као и у овом тексту, ликове попут чича Јелисија, Грегора Федуна, Радисава са Уништа и Алихоџе). Оно на шта овде посебно указује јесте утисак да је Андрића „сплитско искуство“ усмјерило ка закључку да се вриједност открива и обликује само у додиру крајњих супротности. Управо тих година Андрић ће направити и свој чувени заокрет у прозу, односно у приповиједање засновано на историјској и

легендарној подлози, али се ни тада неће одрећи својих заноса. „То је само значило да је он почeo њима да влада, смештајући их у контекст различитих спољњих датости и околности“ (III, 411). Управо зато у цјелокупном Андрићевом опусу постоје бројни текстови посвећени заносним медитеранским тренуцима, али и они други у којима је описан пад јунака у историјску стварност. У оба случаја ријеч је о истом судбинском проблему. На крају крајева, и многи ликови Андрићеве историјске засноване прозе су занесењаци, али су њихове судбине освијетљене андрићевски мирно и са дистанце историјске перспективе. Другим ријечима, историја је за њега била најтемељнија провјера судбине и вриједности заноса његових јунака.

„Отуд Андрићев култ приче и приповедања као таквог духовног чина помоћу којег се од разнолике грађе живота ствара модел света. [...] Отуд је само приповедање за Андрића било онај духовни чин који се на тананом хоризонту живота појављује као светла тачка освојеног облика“ (III, 412–413).

Посебна Андрићева наклоност била је усмјерена према занатлијама, мајсторима, неимарима, односно према феномену градитељства, који је доживљавао као „освојену форму“ и у томе се на неки начин огледала и његова књижевна визија, о чему је Кольевић и раније писао. Таква „освојена форма“ људски смисао остварује у материјалу живота и из његових природних особина, што је било, према Андрићевом мишљењу, „морално најлегитимнија људска вредност и најосмишљенији облик човекове слободе“ (III, 414). Управо овакво увјерење, закључује Кольевић, прожима цјелокупно Андрићево дјело, а нарочито роман *На Дрини ћуприја*, у којем заправо до тог увјерења и долази. Зато је толико битна и пресудна његова уводна слика вишеградске котлине и ријеке Дрине (описане симболично као ријека живота), која врхуни slikom моста.

У наставку текста Кольевић ће варирати неке од теме које је темељно обрадио у својој књизи, а тиче се оних „мрких зидова судбине“, односно граница које се пред сваки живот постављају – наравно, на првом мјесту је смрт којом се на самом крају романа открива вриједност живота; потом, природа која животу додјељује одређене границе; ту је и историја, те политичка власт као њена „судбинска оштрица“; а свакако не треба занемарити ни оне границе које ликови, у име неког смисла, постављају сами себи. „А заједнички одговор свих Андрићевих ликова на ту постављену границу јесте исконска човекова жеља да се она некако поништи или бар размакне“ (III, 417). Код Андрићевих ликова су различити начини испољавања нагона за проширењем оних датих оквира живота, али најгори од свих је подлијегање искушењу моћи, о којем

Кољевић говори у наставку текста, на сличан начин као у књизи, издвајајући као упечатљиве и, свакако, међусобно изузетно различите, примјере Абидаге, Милана Гласинчанина, Лотике и Радисава са Уништа. Закључак је једноставан: „жртвена моћ је и крајњи трагички облик човекове слободе“ (III, 419), јер је моћ насиље над природним законима, а слобода је метафизичка категорија, па је стога изнад тих оквира које намеће природа. Нарочито се то односи на ону „маштарску слободу“, како је Кољевић назива, која не траје дugo, завршава падом у стварност, али постаје нешто трајно када се преобрази у градитељски чин. У томе се огледа не само Андрићева визија највише вриједности живота него и дубока духовна заснованост његових књижевних опредјељења. А он је, сматра Кољевић, дубоко вјеровао да је посао писца нешто егзистенцијално насушно.

7. СРПСКА ПОЕЗИЈА И КОЉЕВИЋЕВА КРИТИЧКА МИСАО

Никола Колјевић је много више писао о поезији неголи о прози (заправо, осим о Андрићу, његови текстови о приповијеткама и романима појединих писаца биће спорадични и заступљени углавном у часописима за које је писао, али не и у књигама које је објавио, осим у књизи о Андрићу), те такође много више о пјесницима утемељеним у традицију, него о пјесницима иноваторима који су били авангардно усмјерени. Поезија је за њега била најизазовнија због њене специфичне природе, односно могућности да се пробрамим језичким материјалом и на сведеном простору изрази сложени свијет духовне драме, што је једна од тековина коју су промовисали још и Нови критичари. Српска поезија и национални контекст били су му посебно инспиративни онда кад би уочио да су поједини пјесници преузимали Елиотов концепт традиције. Наиме, један дио српских пјесника у посљедњим деценијама двадесетог вијека опредијелио се за традицију по Елиотовом концепту, те је то условило да Колјевић пажњу посвети не само класицима српског пјесништва него и оним пјесницима који су, можда још увијек недовољно афирмисани, својим стиховима јасно успостављали чврсто утемељен систем духовних вриједности. Све то је за Колјевића, имајући на уму сва његова увјерења о којима је до сада било ријечи, морало бити посебно изазовно, а свакако је за такав приступ од изузетног значаја била и његова основна вокација: „Англиста и компаратиста је, dakle, у позицији тумача националног пјесништва, што може бити драгоценјена другачија читалачка оптика, обогаћена ширим читалачким истукством“ (Делић 2012: 43).

Давор Миличевић тврди да је Колјевић успоставио „чврсто утемељен оквир за тумачење српског пјесничког тока“ (2001: 35), што се односи колико на његове проблемске текстове, теоријска промишљања и компаративне студије, толико и на оне есеје у којима се бавио стваралаштвом само једног пјесника или чак једном његовом пјесмом. Није одвећ устврдити да је он чак, на извјестан начин, утицао на формирање цијеле једне генерације млађих пјесника, његових савременика (једнако као што је утицао на обликовање будућих универзитетских професора, те књижевних критичара, историчара и теоретичара из редова његових некадашњих студената), те у том смислу Миличевић додаје: „Ако је неки критичар посљедњих деценија учинио својом ријечју да хлорофил стиха потече живље и здравије стаблом новије српске поезије [...] онда је

то био Никола Колјевић“ (2001: 36). Ђорђо Сладоје такође сматра да је, премда посредан, његов допринос српској поезији изузетно драгоцен и далекосежан, а при томе он превасходно мисли на Колјевићеве текстове о истакнутим представницима пјесничке генерације која се огласила шездесетих година, којој је и сам духовно припадао. Ради се свакако о оним пјесницима који су настојали да успоставе покидане везе са културном и књижевном традицијом, а Колјевић је у својим текстовима „подржавао такву оријентацију дајући јој поетички и научни легитимитет“ (2001: 58).

У овом поглављу осврнућемо се на различите текстове Николе Колјевића, мањом објављене у књигама *Класици српског песништва*, *Песник иза песме* и *Песници лирске акције*. Покушали смо да успоставимо једну хронолошку вертикалу, не поштујући слијед објављивања тих огледа, него књижевноисторијско датирање аутора о којима је ријеч. Тако стичемо увид у широк спектар тема којима се Колјевић бавио кад је у питању корпус српске књижевности, с обзиром на то да креће од епског пјесништва, па затим преко Његоша, српских романтичара и Војислава Илића, стиже до пјесништва двадесетог вијека. Ту се бавио пјесницима српске модерне, затим међуратним пјесницима, те онима који су припадали другој половини двадесетог вијека, а нарочита пажња поклоњена је оним пјесницима који су били окренути традицији, те смо оваквим слиједом освијетлили и развојни пут Колјевићеве књижевнокритичке мисли о српском пјесништву, из којег је изњедерено његово увјерење (о којем је било ријечи раније) да се оно поткрај двадесетог вијека темељило на епском наслеђу и лирској позицији. Колјевић ће пажњу посветити и бројним пјесницима пјесничко стваралаштво у Босни и Херцеговини послије Другог свјетског рата.

7. 1. Епско пјесништво

7. 1. 1. „Бановић Страхиња“

Колјевић је о чувеној пјесми „Бановић Страхиња“ Старца Милије писао више пута, а и ми смо се у једном од претходних поглавља бавили оним кључним текстом у којем је овај епски јунак упоређен са Отелом. Овдје ћемо се осврнути на текст „Бан из Бањске“ из књиге *Класици српског песништва*, у којем Колјевић наводи да се пјесма „Бановић Страхиња“ међу врховима српске епске класике издаваја својом снагом и ширином животног хоризонта приче, а полази се од њених почетних и завршних стихова који дјелују попут чврстог оквира којим је одређен Банов лик. Овај лик није био често заступљен у народним пјесмама, тако да се чини као да га је ова управо и

обликовала као књижевног јунака „који је својим бићем премостио разне супротности“ (IV, 62). Помињући његову доброту, честитост, радост и јунаштво, Кольевић наглашава да је у основи његовог витештва заправо морална воља и духовна снага, о чему свједоче и епизоде са старишом-дервишом, љубом-невјерницом (у контексту оног кључног питања о томе да ли јој Бан прашта и који је смисао његовог завршног геста), његовим ћогином и хртом Караманом. Другим ријечима, поента је у томе да он није само јуначки супротстављен неправди и злу, него његово биће морално зрачи осећањем недјељивости живота. „Јер своме постојању Бан не подређује животе других. Напротив. [...] Страхинић је човек чија се душа стално одзива осећањима других бића“ (IV, 64). Све то учинило је да Бан постане велики трагички јунак и неко ко остаје потпуно сам, јер другима није стало до његових високих моралних циљева. Као илустративан, Кольевић бира мотив вина, који се увијек јављао уз епске јунаке, али који је истовремено и симбол Христовог жртвовања, што говори о превазилажењу себе зарад других. У овој епској пјесми заступљена су оба та аспекта, али док је за друге вино симбол уживања, за Бана је то симбол близкости. Јер, кад каже да нема „с киме ладно вино пити“, ријеч је о његовом духовном усамљеништву, што је и „највећа трагедија за човека чија је душа стално окренута сваком трепету живота око себе и поред себе“ (IV, 65).

У наставку Кольевић помиње, у складу са уводним огледом из књиге *Класици српског песништва* и одлуком да поезију тумачи у контекстуалном кључу, детаље из живота Старца Милије који су подударни са текстом пјесме (одлазак из завичаја, обичај да пије не нудећи никога), као и чињеницу да је и у другим његовим пјесмама несрећа представљена као резултат раскорака између личних и друштвених моралних вриједности. Тиме долази и до тезе да је у већини преткосовских пјесама, чак и код других народних пјевача, заправо било ријечи о дубокој моралној кризи српске средњовјековне властеле, чemu се обично супротставља појединач.⁸³ Кольевићу се пак чини да пјесма „Бановић Страхиња“ говори и о „коренима оваквог трагичног расцепа. Јер онај који остаје на крају сам, у исти мах је представљен и као најдруштвенији човек у песми. Баново срце је једино које се непрестано одзива осећањима и потребама других“ (IV, 69).

⁸³ У пјесми „Бановић Страхиња“ одметници из друштва су чак и стариш-дервиш и Влах-Алија.

У овој пјесми је показано да основни разлог друштвене моралне кризе почива на чињеници да носиоци власти нису најбољи људи. То уједно значи да ова пјесма не говори само о трагичној судбини њеног насловног јунака него и о трагичној пропasti цјелокупног друштва.

На самом kraју Кольевић сугерише да ова пјесма дјелује као „наша варијанта многих древних и митских прича о човековом паду из среће и незнања у искуство и сазнање које доноси несрећа“ (IV, 71), поредећи стихове ове пјесме и са Дисовом „Тамницом“, али уз напомену да све те несреће које се нижу једна за другом у Бану само још више јачају потребу за идеалима којих у свијету око њега више нема. Он од својих идеала не одустаје, чак ни кад остане сам, односно баш тада допире до њиховог најдуљег извора у себи, што би, према Кольевићевом мишљењу, и била основна потка ове пјесме.

Што се тиче критичке литературе како о овој пјесми, тако и о српском епском пјесништву, Кольевић ће скренути пажњу на двије антологије посвећене овој тематици (*Народна књижевност* из едиције *Српска књижевност у књижевној критици*, приредио Владан Недић, 1966, и *Ка поетици народног песништва*, приредио Светозар Кольевић, 1982). Међу ауторским студијама издвојио је оне које су написали Светозар Кольевић (*Наши јуначки еп*) и Љубомир Зуковић (*О нашем усменом песништву*). Посебна пажња усмјерена је на заиста обимну литературу о „Бановић Страхињи“, како ону домаћу (Богдан Поповић, Радосав Меденица, Јован Деретић, Љубомир Зуковић, итд.), тако и европску (Чернишевски, Гете, Геземан). Наравно, кроз цијели двадесети вијек најинтригантнији су свима били драмски и морално кључни стихови ове пјесме. За Кольевића је, пак, посебно интересантан одјек који је пјесма имала код других књижевника, а о њој у својим текстовима пишу Петар Коцић и Алекса Шантић, затим и многи други српски писци двадесетог вијека, а написане су и неколике драмске обраде.

7. 1. 2. „Стари Вујадин“

У овој епској пјесми, коју такође проблематизује у књизи *Класици српског песништва*, Кольевић уочава да је хајдуција виђена косовском оптиком. Посебно ће бити значајно то што је „Стари Вујадин“ једина хајучка пјесма уоквирена виђењем људске судбине из женског угла, што је хајучким мукама додало још аспекат дивљења мушком витештву и сестрински бол. Та женска димензија је и у косовском циклусу

употпунила слику косовске трагедије „тоновима незаменљиво елементарне, личне и породичне, у ствари мирнодопске перспективе“ (IV, 304), а при томе Кольевић мисли на Косовку дјевојку и Мајку Југовића. Његова поређења у наставку иду и до *Илијаде*, јер ни „Стари Вујадин“ не почиње описом ситуације (У Илијади је на почетку Ахилов гњев, а у народној пјесми дјевојачка клетва). Мотив очију постаје изузетно значајан, јер је пјесма њиме уоквирена, а дјевојачку клетву на крају замјењује клетва Старог Вујадина, што значи да је у пјесму уведена и тема духовне драме слијепог гуслара. Затим, то што дјевојка куне своје очи на почетку имплицира да она заправо препричава оно што је од других чула, па су њени описи можда толико јарки зато што су замишљени, а не виђени. С друге стране, Стари Вујадин у преломному тренутку „успоставља моралну хијерархију међу појединим деловима сопственог тела“ (IV, 307), надилази духом властито тијело и тако долази до трагичног разрјешења, а тако долази и до Кольевићевог закључка – да ова пјесма призива љепоте Царства небеског, али му снажно супротставља опредјељење за Царство небеско.

7. 1. 3. Одјеци Вуковог идиома у савременом српском пјесништву

Све што је остало иза Вука може да се одреди као енциклопедијска форма, а при томе се нарочито мисли на превод *Библије*, народне пјесме и језик. То је једна од полазних основа за Кольевићев текст „Песничка обнова Вуковог идиома“ у којем се бавио његовим одјеком у новијој српској поезији (о Кольевићевим паралелама између Вука и Андрића раније смо већ писали). Вукова вриједност огледа се и у непјесничким примјерима, јер десетерац одзывања неријетко и у свакодневном говору, али и на прозним страницама, нарочито код Андрића. У поезији ће пјесници попут Матије Бећковића, Момира Војводића, Рајка Петрова Нога или Ђорђа Сладоја обнављати десетерац, или ликове и знамења српске епике. Чак се и у неким пјесничким поступцима Вита Николића, Десанке Максимовић, Бране Петровића или Стевана Раичковића препознаје одраз Вуковог импулса. „Оно што хоћу да кажем јесте да је обнова Вуковог идиома, без обзира са које тачке преузета, дала српској новијој поезији јавни глас као глас јавности“ (IV, 311), нагласиће Кольевић.

Један од носилаца поетске одређености, јасности и гласности јесте чврста форма, а њену обнову педесетих година најавио је Раичковић својим сонетима. Сонет свакако није једини пјеснички облик чврстог карактера, а пјесници су се на различите

начине (епски конципираним поемама, заокретом у епски говор или епским сликама) укључили у борбу за чврст и постојан пјеснички материјал. У стиховима о Боланом Дојчину Ного је, према Кольевићевом мишљењу, понудио један од најљепших примјера сонетне форме и епске тематике и симболике.

За Кольевића је обнова Вуковог идиома најснажнија тамо где поезија читаоца понесе толико да он заборави и на себе и на пјесника. Управо стога је, чини му се, на Вуковој стази и Десанка Максимовић са својом збирком *Тражим помиловање*, а на истој стази су и бројне пјесме Рајка Петрова Нога, нарочито оне у којима призива хајдучки праобразац, као и стихови Матије Бећковића, поготово из ровачких поема. Указујући на драгоцене аспекте ослањања на Вука, кроз бројне позитивне примјере, Кольевић ипак неће пропустити прилику да скрене пажњу на опрез, јер понекад призывање народног говора може одвести у „фолклорни естетизам“.

7. 2. Петар Петровић Његош

Индикативан наслов текста „Данилово *Бити ил' не бити*“ из књиге *Класици српског песништва* јасно сугерише да ће кључно поређење у њему бити између Његошевих стихова (и то оних које изговара Владика Данило, „међу свима као да је сам“) и Шекспировог *Хамлета* (а о Његошу је, како смо већ видјели, Кольевић писао и раније, доводећи га у везу са Андрићем). Као што је дилемом Данског краљевића назначеном у наслову овог текста представљено главно раскршће свих његових путева, тако ни Данилова животна формула није ни најмање једносмјерна. У *Горском вијенцу* Његош је успоставио три равни које се непрестано укрштају: духовно супериорна раван Данилове моралне свијести, раван непосредне историјске ситуације и раван *Кола* односно гласа који подсећа на колективни идентитет. Из тога произилази закључак да је, као и у *Хамлету*, основни морални проблем – проблем акције, па стога Кольевић у том контексту уводне Данилове стихове („Ће је зрно клицу заметнуло...“) тумачи као „његову елементарну жеђ за акцијом као разрешењем духовних мука и неодлука“ (IV, 77), а иако открива универзални природни закон, јављају се нове сумње у ваљаност таквог закона за човјека (сумња у аналогију између бесловесног и свјесног). Из тога ниче његов отпор законима природе, јер неопходним сматра разликовање прихватљивог од морално неприхватљивог, а самим тим долази до смисла моралног императива и спремности на жртву личног у име општег, односно до опредјељења за

„царство небеско“. Тек након тога јавља се спремност на акцију, јер она сада има духовно покриће, а завршни стихови овог монолога временом су напустили свој првобитни контекст и у мислима многих покољења стекли нова и неслуђена значења. Међутим, у свом основном контексту, Његош је овим стиховима „помоћу најелементарнијих слика природе дочарао рађање човековог духа из природе, као нечег што је у њој зачето, али што се моћно надвија над њом, па је чак у стању и да јој се супротстави“ (IV, 81–82). Овај монолог говори о ослобађању духа од окова материјалности и о одрицању самог себе ради испуњења свог смисла.

Кољевић духовну и пјесничку снагу Шекспирову и Његошеву види у томе што су обојица били у стању да човјека, историју и свијет виде као једну неодвојиву цјелину. Код Шекспира је ријеч о идеји свијета као „ланца бића“, што је за њега било обједињујуће начело цјелокупног постојања, а Његош је такође „непрестано доводио у везу своја лична осећања (и осећања својих ликова) с општом историјском судбином, а и са својим представама о свету“ (IV, 83)⁸⁴, али је то код њега била визија борбе као онога што све прожима.

„Речју, борба за Његоша није избор већ човекова ситуација. Штавише, то је само начело постојања, које се на најразноврсније начине огледа у свим његовим видовима. И Његош је до сржи бића убеђен да је супротстављање услов постојања [...]. Више од тога за Његоша је сукоб, чини се, био таква темељна околност постојања, која је у човеку, историји и Богу исконски изазов да се стави на праву страну. Да се стави на страну оног што ‘бити не може’, бар не може по ономе што видимо и знамо о свету који постоји без наше активне, стваралачке интервенције“ (IV, 84).

Сукоб за Његоша, дакле, закључује Кољевић, није сврха постојања, него неизbjежан збир околности у којима се сврха објелодањује. А то осјећање је у основи његове религиозности, чиме се код њега изједначује морално и онтолошко, смислено и творачко. Пресудно је бити на правој страни. У *Горском вијенцу* начело сукоба заступљено је у различитим слојевима дјела, али се ипак завршава „испуњењем једне сврхе која се, упркос жртвама, доказала као творачки оправдан смисао“ (IV, 85), јер су одбрањена духовна мјерила постојања једног народа. Подсјетиће Кољевић и на *Лучу*

⁸⁴ То је било и разумљиво с обзиром на његове различите животне „улоге“ (пјесник, мислилац, владар, политичар, владика).

микрокозма, у којој је за Његоша и само стварање свијета космички вид Творчеве смислене битке за вриједности, па из такве перспективе космичког начела разумијевамо да је код Његоша цјелокупна историја српског народа заправо једна дуга битка за слободу и независност (као што је, аналогно томе, живот појединца микрокосмичка битка за дух).

Још је Pero Слијепчевић упоредио Данила са Хамлетом и на то упоређење упућује и Кольевић, али наглашава да је Хамлет један посебан и продубљен људски случај, док је Данилов бол „изаткан и од слика свеколиког постојања космичких размера“ (IV, 87). Зато његове завршне мисли у анализираном монологу могу да се схвате као тријумф космоса над хаосом, односно као побједа духа, чиме се човјек уздиже до творачког начела свијета.

Упућујући на чињеницу да се у романтизму освијешћени појединац и спонтани дух народа јављају као противрјечности, Кольевић ипак истиче да се само њиховим укрштајем може досегнути универзалност, а Његошево дјело је и настало управо у таквим оквирима, јер се Владика Данило као духовни вођа остварује повезивањем с народним духом и његовом судбином.

„Речју, средишњи монолог *Горског вијенца*, баш као и Хамлетов, доноси битан преокрет на равни конкретизовања животног контекста за који ‘општа размишљања’ морају да се вежу да би била животна. У Владичином случају, тај контекст је контекст жртвеног духа српске историје. [...] Данило у монологу разрешава своју романтичарску противречност духовно узвишеног али изолованог појединца тако што свој дух ставља у службу духовних циљева свог народа“ (IV, 91).

О значају Његошевог дјела, запазиће Кольевић, много говоре двије ствари: с једне стране чињеница да су његови стихови заживјели у народу, па се памте, изговарају и преносе с колена на колено као народне пословице, а с друге податак да су многе студије о Његошу отварале најзначајнија филозофска и теолошка питања. Међу именима која су за Кольевића била подстицајна издвајају се, између осталих, Иво Андрић, Исидора Секулић, Павле Поповић, Славко Леовац, Вељко Петровић, Јован Христић, Новица Петковић, Матија Бећковић, Миодраг Павловић и Јован Деретић. Приступи, па самим тим и достигнућа, били су различити, али сваки од њих дао је драгоцен допринос „продужавању и продубљавању његовог живота у нама и са нама“ (IV, 365). Ипак, као посебно значајан текст о Његошевој поезији и његовој мисли у

цјелини, Колјевић ће издвојити текст Пера Слијепчевића скромног наслова „Неколико мисли о Његошу“, и у њему изузетно подстицајно поређење *Горског вијенца* са *Библијом*.

7. 3. Српски романтичари

7. 3. 1. Бранко Радичевић

Анализирајући пјесму „Кад млидијах умрети“ Бранка Радичевића у књизи *Класици српског песништва* Колјевић говори да у њеним стиховима туга трепери у сваком стиху и свакој слици, а да се кроз пјесму непрестано мијења ритам болесног и болесничког даха. У пјесми су присутна сва битна знамења Бранкових одраније познатих стражиловских слика, а у заносу присуства у том свијету за пјесника је почивала срећа. Смрт је стога опјевана као бол растанка од тог свијета. Чак је и Бранково тепање овдје потресније него у другим пјесмама, јер иде у прилог призору свијета који се природно смањује док се лирски субјект од њега одваја и удаљава.

Ова Бранкова лабудова пјесма, како је Колјевић назива, аутентичан је доказ да се код овог пјесника пјесма развија из осећања и да га је управо то учинило првим српским модерним лиричарем. А у стиховима ове пјесме лирски замах се развија готово музички, у три строфе попут три музичка става, где је на почетку основна тема снажно и болно заокружена, у другој строфи тема смрти се преусмјерила ка заносу сјећања на живот, а трећа строфа бива најболнија, јер су теме из прве двије строфе обједињене и доведене до новог сазвучја. Смрт више није само растанак од доживљене него и од неостварене љепоте, а растанак са животом истовремено је и растанак с поезијом.

Познато је да је Бранко Радичевић откривао народни језик и на народним пјесмама „оштрио слух за осећајну аутентичност, њима је крепио своју песничку машту“ (IV, 99). Поређењем двије верзије његовог „Ђачког растанка“ Колјевић показује колико је у коначној верзији језик природнији, пјесничке слике бројније и живље, а осећање изразитије. Народни језик и епски десетерац Бранко је ипак прилагодио себи, између осталог увођењем бројних узвика и упитне интонације, понављањем одређених ријечи и синтагми, и слично: „У народној песми, десетерцем се поглавито нешто *тврди*: описују се догађаји и изричу крупне, крајње истине. А овде се десетерцем

стално *пита*: [...] ‘филозофска’ питања постају стилизован облик лирског вапаја“ (IV, 100).

Ипак, поред свих тих иновација унесених у стих, Бранко је задржао свечан и подигнут тон епског десетерца, па је захваљујући томе лична драма подигнута до опште. Десетерац је инспирисао пјесника да у сажетим потезима, а са широком визијом, искаже преломне тренутке властитог бола, односно да прескаче споредно и да говори само о битном. На тај начин, епским проширењем почетне лирске позиције, уз десетерачку интонацију, пјесма Бранка Радичевића је, сматра Кольевић, освојила трагички узвишену прозрачност, а лични бол преобразио се у општи и космички.

О Бранку Радичевићу писали су готово сви критичари српског пјесништва, а Кольевић издава оно што су о њему писали Мина Вукомановић Каракић, Зоран Глушчевић, Миодраг Поповић, Милан Кашанин, Ристо Михајловић, Исидора Секулић и Борислав Михајловић, Међутим, најпрецизнијим иако и најзанесенијим запажањима о пјесми „Кад млидијах умрети“ Кольевић сматра оне које је изнио Раствко Петровић, а забиљежио Милан Дединац у својој књизи *Од немила до недрага*, које ће у свом тексту у цијелости цитирати.

7. 3. 2. Ђура Јакшић

У пјесми „На Липару“ Ђура Јакшић се лирски послужио драмским обликом у замишљеном дијалогу са птицама, а ову пјесму Кольевић ће, контекстуалним приступом, анализирати у књизи *Класици српског песништва*. „Говор“ птица дочаран је кратким стихом, ритмичком правилношћу и звучним римама, што све алудира на регистар дјечје поезије, јер сугерише једноставност и неисквареност дјетињских осјећања. Глас пјесника је знатно другачији, представља израз одсуства осјећајне непосредности, а то је за једног романтичара поразно. Стога ова пјесма драматизује стање осјећајне немоћи, која се кроз строфе мијења – јењава или снажи, а Кольевић закључује да цијела пјесма говори о поновном оживљавању из обамрlostи, односно о враћању себи и другоме у исти мах. Најзначајнији њен квалитет јесте то што заправо говори о љековитој снази поезије: „Помоћу игре маште песник је успео да оживи стварност доживљаја. Помоћу драмског саосећања успео је лирски да покрене своје залеђено срце. Помоћу песме као фикције он спасава себе као стварног човека“ (IV, 107).

У осврту на пјесникову биографију, Колјевић скреће пажњу на неколико детаља, између остalog на увријежену чињеницу да се у Јакшићевом случају ради о изразитом примјеру пјесника пробисвијета, слободара и вагабунда. Лутао је често, иако није био авантуриста, те је с увијек новим илузијама непрестано падао у нова разочарења. Тако се и у његовом опусу смјењују жалопојке и пјесме у којима бректи снага, а та подвојеност неријетко се огледа и у различитим пјесничким поступцима. Пјесма „На Липару“ спада у жалопојке, али се по пјесничком поступку разликује од других таквих Јакшићевих пјесама. У њој се пјесник драматично супротставља почетној позицији стварањем драмске ситуације у самој пјесми, односно активирањем двогласа.

С обзиром на то да је романтизам обиљежен и бунтом против друштвених неправди, а култ природе је свакако једно од основних обиљежја, Колјевић закључује да се ова два култа у Јакшићевој пјесми срећно укрштају. Наиме, дијалог који је у пјесми остварен овдје је и природни и друштвени чин. „То је чин зближавања, братимљења у слободи природе“ (IV, 110), што води закључку да ова пјесма говори о томе како за појединца тек у окриљу идеала братимљења и елементарне везе с природом почиње пуни и стварни живот.

Критику о Ђури Јакшићу Колјевић углавном сматра скромном, с обзиром на то да се више говорило о његовом романтичарском темпераменту неголи о његовој поезији (илустроваће то примјерима из критичких текстова Светислава Вуловића, Љубомира Недића, Вељка Петровића, Исидоре Секулић, Симе Пандуровића и Милана Кашанина). Ипак, о пјесничкој функцији таквог његовог темперамента, сматра он, прецизно ће писати Милан Богдановић у тексту под насловом „Романтизам Ђуре Јакшића“.

7. 3. 3. Јован Јовановић Змај

У Колјевићевом есеју под насловом „Три вида једне змајеве песме“ из књиге *Класици српског песништва* ријеч је о XLIV пјесми Змајевог циклуса *Ђулићи увеоци*, а прије свега о односу бола и туге у њој. У најкраћем, Колјевић сматра да се Змајева пјесма рађа као трепет између ова два осјећања, а да је њен пјеснички простор омеђен са двије кратке ријечи, „јер“ и „мој“. Прва императивно и фигуративно свједочи о болу, који би да се веже за прошлост и све окрене ка себи, а друга представља тугу „као неко струјање до којег је дошло између песника и света, као неко рађање нове близости са

светом, изнова успостављеним и новорођеним из бола“ (IV, 112–113). У трећој строфи пјесме долази до преокрета, јер у њој пјесник превазилази раскорак између бола и туге, односно „креће“ у свијет, а на самом kraју, у посљедњој строфи поменуте двије ријечи више нису присутне, јер нису потребне. Бол се преобразио у тугу, која се манифестије као пјесниково присуство у свијету, а „природа сада сама од себе говори језиком туге, преузимајући на себе песников глас“ (IV, 114).

Осврт на детаље из пјесниковог живота Кольевић отпочиње запажањем да Змај није био романтичарски разбарашен пјесник, те да је носио живо осјећање недјељивости живота, које се манифестовало и у његовој потреби да дјелује и као лјекар и као пјесник, и то жанровски врло разноврстан. Његово исконско саосјећање постало је још снажније након што се суочио са болом за својим покојницима, а својеврсну духовну хармонију из доживљаја јединства живота са смрћу најбоље је изразио пјесмом „Светли гробови“. У пјесми из *Ђулића увелака*, пак, пјесничке слике које се низу свједоче о пјесниковом кретању из себе ка свијету, а туга „постаје знамен песниковог лирског једначења с облицима живота који су око њега и изван њега“ (IV, 117).

Закључиће Кольевић да се и код Змаја, као код Радичевића, драматично огледа романтичарски култ лирике, њен идеал спонтаности, те лична и непосредна осјећајност. Али она истовремено свједочи о поновном освајању лирске прожетости са свијетом након болних искустава, чиме је знатно продубљен романтичарски идеал. За њега смрт није само слутња него мрачно искуство послије којег је неопходно успостављати нова лирска сагласја са свијетом.

Слично као и са Јакшићем, и о Змају се писало с већим акцентом на биографији и друштвено-историјским околностима у којима су настајале његове пјесме, него о пјесмама самим (Милош Црњански, Вељко Петровић, Милан Кашанин, Младен Лесковац, Миодраг Павловић). Чак су му поједини критичари, управо због таквог угла посматрања, донекле умањивали вриједност (Недић, Поповић, Скерлић), али Кольевић је настојао да оповргне таква мишљења.

7. 3. 4. Лаза Костић

Никола Кольевић је два огледа посветио Лази Костићу, „Дијалог са срцем“ и „Пред Лазином небесницом“. У првом, објашњавајући наслов који је одабрао, он

закључује да је у Костићевој пјесми „Међу јавом и мед сном“ све стилизовано у виду дијалога са срцем, и то „лаким попут питалице, игривим попут загонетања“ (IV, 121). Стих је кратак и полетан, а такве су и поједине пјесничке слике, као и сама лексика. Пјесник је заправо драматизовао однос између срца и ума, те двије елементарне снаге у човјеку које се непрестано укрштају. Правилне осмерце који фигуративно сугеришу ум смјењују неправилнији седмерци и тиме пјесник и на плану форме сугерише ритам којим срце надгорњава прозаичну интонацију ума:

„А то је нешто и друго и дубље од познатог романтичарског слављења срца и бусања у песнички узбуђене груди. То је језичко испољавање затомљене снаге срца која је и дивна и демонска. Пред нама је права мала трагедија ума која се дешава у тренутку нарастања снаге осећања пред којом је ум готово очајнички немоћан“ (IV, 123).

За разлику од Змаја, Костић јесте био пјеснички разбарушен, а и био је разапет између многих крајности, и у животу и по духовним склоностима. То је на неки начин изазвало разапетост између заноса и свијести, односно сна и јаве, која је заступљена и у другим његовим пјесмама. Колјевић наводи „Певачку химну Јовану Дамаскину“ и „Santa Maria della Salute“, а о томе је Костић писао и у студији „Основа лепоте у свету“, где говори о томе да је љепота животно начело укрштаја супротности. По његовом мишљењу, подсећа Колјевић, хармонија је „жлијеб“, а у поезији се језиком „ужљебљују“ супротстављене животне сile. У том смислу, у пјесми „Међу јавом и мед сном“ пјесник је специфичном језичком стилизацијом успио да у гласна питања ума „ужлијеби“ нијеми говор срца.

Све то Колјевића је довело до промишљања о романтичарској идеји да је машта главни јунак животне драме, јер су они замишљени свијет стављали у први план, а затим и до става да Костићево срце из анализиране пјесме фигуративно представља машту као „обједињујућу снагу“, те стога то више није само дијалог срца и ума него и сукоб заносних слика маште са стварношћу. У овој пјесми се, dakle, уистину показује да је машта романтичарски уздигнута на ниво трагичког јунака „који, свестан своје трагичности, не може да се одрекне свог заносног опредељења“ (IV, 128).

У другом тексту Колјевић се позабавио чувеном Костићевом пјесмом „Santa Maria della Salute“, за коју одмах каже да је насловом и рефреном стилски омогућила да српски језик закорачи преко властитих граница. У пјесми је стилски простор који је

обухваћен изузетно широк, јер има и узвишене и колоквијалне лексике, и народских израза, оних из бајалица, или мотива и појмова из грчке класике, и тако редом. Снага Костићевог пјесничког гласа управо и произлази из тих укрштања различитих стилских јединица, које функционишу, како Колјевић каже, као неки драмски јунаци у сукобу. И сам покренут тим силама, Костић је, попут Шекспира, своју личну страст и бол подигао до космичког оквира.

Основни лук у пјесми протеже се између двије на први поглед супротне и удаљене теме – Богородица и црква као симбол њене љубави и вјечности, на једној страни, те Ленка, као пјесникова лична страст и неутажив бол. Прва тема, иако небеска, једним својим дијелом стоји на земљи, јер је ријеч о цркви и њеним бројним земаљским особеностима, а друга тема, односно Ленка, премда земаљска, пројекцијом у пјесниковој свијести уздиже се ка небу. Укрштене су и теме љубави и смрти, а пјесник је то извео пјесничким средствима, попут версификације, римовања, рефrena и моћне октаве, с тим што постоје, како сматра Колјевић, и „дубљи културни обрасци који васељену ове песме окупљају око неколико архетипских средишта“ (IV, 133). Пјесниково страдање архетипски подсећа на библијску, односно универзалну причу о човјековом путу (изгон из раја, пад у земаљску патњу и рађање свијести о гријеху), сусрет са „вилом“ има епифанијски ефекат објаве духовног откровења послије пада, а из тога се рађа нова битка ума и срца, као и питање могућности човјековог преображаја.

Вратиће се Колјевић на крају овог текста још једном и Шекспиру, подсећајући на његову идеју о „ланцу бића“, која се открива и у Костићевој пјесми, у којој љубав повезује све карике, личну, општу и све друге видове постојања. На тај начин лично страдање бива искупљено таквом визијом недјељивости постојања. Постигао је то овом пјесмом и њеном моћном октавом, као и рефреном који је истовремено и крик и усхит, обједињујући и оживљавајући разнородне а трајне вриједности: „А за српску поезију – разапету између епске стегнутости и лирске разливености – тешко да је било важнијег открића. Отуд је Santa Maria и у изражајном погледу песма која се класично извила преко граница своје епохе“ (IV, 137).

Кад је у питању пјеснички опус Лазе Костића, управо је о овој његовој пјесми најчешће и највише писано. Најисцрпније су анализе Миодрага Павловића, Светозара Бркића и Зорана Глушчевића, али су у оквиру својих цјеловитијих студија о овој пјесми

писали и многи други. О остатку Костићевог стваралаштва критичка мишљења су била, како Кольевић каже, „разбарушена“, много се писало, и то често непрецизно, о његовим језичким експериментима, а тек је Јован Христић уочио њихов прави значај. Као посебно значајна, Кольевић издаваја и запажања Зорана Мишића, Исидоре Секулић и Вељка Петровића.

7. 4. Војислав Илић

У огледу „Зли дуси ненаписане песме“ Кольевић је анализирао пјесму „Кад се угаси сунце“ Војислава Илића, за коју каже да је у основи симболична. У прилог томе иде метафоризација у описима, као и чињеница да многе ријечи у пјесми сугеришу основно елегично расположење умјесто да упућују на појаве које означавају. Другим ријечима, пјесма се „доима као симболична слика буђења духовног живота у тренутку нестајања стварног, буквальног искуства“ (IV, 140). Тај духовни живот истовремено омогућава сусрет с језиком као његовим природним изразом, и то оним обликом језика који дјелује, како Кольевић запажа, „апсолутно“, односно пјесник се појављује као нека врста медијума извјесне више сile. Корак по корак, тумачење нас води ка закључку да се радост рађања духовног живота неминовно преобраћа у духовну муку, али је управо пјеснички чин један могући излаз из тога. Другим ријечима, ова Илићева пјесма је „у целини заправо симболична слика песниковог пута до песме“ (IV, 142) и у њој је исказана пјесникова вјера у поезију као најубједљивији вид искупљења животних јада.

Подсјетиће Кольевић затим на детаље из Илићевог живота који су водили ка томе да се више окреће сопственом духу него свијету, што је, сасвим логично, Довело до тога да се често жанровски опредјељује за елегију, те да радије тематизује прошлост, мисао и пејзаже, неголи садашњост, осјећања и вреву живота. Стога Илићево пјесништво подразумијева многа симболистичка обиљежја: „и класичне мотиве, и елегично смирен тон, и умивену дикцију, и концентрацију на танана трепрења душе и духа“ (IV, 146), а све то у самом тексту најбоље функционише када сва ова обиљежја добију симболистички личан тон. Чињеница да ће се у српској књижевности успоставити „војиславизам“, односно да ће се многи пјесници наредне генерације, попут Дучића, Ракића и Шантића, угледати на Илића, говори о томе колико су били значајни, драгоценi и иновативни његови пјеснички поступци.

У критичкој литератури више је писано поводом Илића, него о Илићу. Изузетак су текстови Љубомира Недића, Јована Скерлића, Миодрага Павловића, Симе Пандуровића, Милорада Павића и Славка Леовца. О његовом значају и утицајима на друге пјеснике најцјеловитија запажања донијели су Јован Дучић, Вељко Петровић и Зоран Гавriloviћ, а за Кольевића је био подстицајан и Крлежин запис о томе шта је за њега значила Илићева поезија. Текстови који су му пак понајвише значили у анализи пјесме „Кад се угаси сунце“ били су они које потписују Никола Мирковић и Драгиша Живковић.

7. 5. Пјесници српске модерне

7. 5. 1. Алекса Шантић

У тексту „Пролећна визија пролазности“ Никола Кольевић је анализирао Шантићеву пјесму „Пролјетне терцине“, која је код многих ранијих критичара остала незапажена, док ће јој новији (поред Кольевића, мислимо на Радомира Константиновића, Новицу Петковића, Јована Делића и Ранка Поповића) пријати заслужену пажњу, чак је смјестити у саме врхове Шантићевог опуса. Сама тема пролећа за овог пјесника није необична, али у овој пјесми, запазиће Кольевић, „пролеће је нешто дубље и обухватније од опојности“ (IV, 148). У њој је ријеч не само о рађању новог годишњег доба него и о рађању живота, о постанку свијета. Њени стихови, дакле, подразумијевају аналогије са библијским текстом и представљају Шантићеву варијацију на добро познате теме и архетипове. Посебно је значајан пјеснички облик који је Шантић овдје употребио, с обзиром на то да терцина, својим особеним системом уланчавања рима, омогућава да пјесничка слика из једне строфе истовремено представља основу за наредну. То значи да је „и сам песнички облик у овој песми активни носилац основног осећања животне експанзивности“ (IV, 149). Најснажнији ефекат пјесник изазива завршницом, када буђење пролећа и живота пресијеца указивањем на свагда активно дејство смрти, али ће посљедњи стих указати на поновно отварање животног циклуса. Све то, сматра Кольевић, указује на Шантићеву поруку да се пролазност схвати као тајна преласка живота из једног облика у други.

У тексту затим слиједи осврт на Шантићев живот, на његово учешће у стварању мостарског културног круга, те укрштај култа јунаштва и богате благородности у његовом лицу и дјелу. Управо укрштање привидних супротности, као обиљежје

Шантићевог стваралаштва, Кольевић препознаје и као највећи квалитет пјесме „Пролјетне терцине“, јер њена вриједност „ниче из снаге драматизовања двеју крајњих тачака песниковог духовног бића“ (IV, 153–154), односно прославља живот, али и гледа смрти у очи. У овој пјесми Шантићева вјера, уочљива у многим његовим наглашено хришћански интонираним пјесмама, усклађена је са романтичарским култом природе, јер је у њој заправо ријеч о саживљености са природом.

О Шантићу је заиста писано много, неријетко и у негативном контексту, али је ипак још од његовог времена доживљаван као прави, такорећи народни пјесник. Подсећа Кольевић на корективно дјеловање критике Богдана Поповића, потом на Скерлићев и Ујевићев текст о Шантићу, затим на оно што су писали Дучић, Исидора, Јован Радуловић, Владимир Ђоровић, Војислав Ђурић и Милан Богдановић, али о укрштају моралног става и лирске душевности код Шантића најпрецизније писао је Перо Слијепчевић.

7. 5. 2. Јован Дучић

Анализа Дучићеве пјесме „Тајна“ предмет је текста индикативног назлова „Богу на истину“. Она отпочиње елементарном сликом смјене ноћи и дана, што је свакако, сасвим разумљиво, основни образац животних успона и падова. Стога ће у овој пјесми бити ријечи о тајни живота и смрти. Из строфе у строфу, такорећи читањем реда-пред, Кольевић минуциозно анализира све пјесничке слике и фигуре, показујући да је у овој пјесми описан један велики лук, којим се на крају стиже до спознаје да једино прихватање смрти може водити ка смислу живота, односно ка прихватању свијета, али и свог мјеста у њему. Смрт постаје „не само стоички подношљива, већ и духовни врхунац ка којем свест стреми ка коначном разрешењу најдубље тајне постојања“ (IV, 161). Зато умирање, не представља ништа друго него одлазак Богу на истину, односно откривање крајњих и општих истинा.

Дучићев животни пут, који је обиљежило његово непрестано стремљење ка што вишем и даљем, јасно говори и о његовом пјесничком путу. Њему је, увиђа Кольевић, од стварности дражи измаштани свијет, што је условило да неријетко кроз његове стихове проструји реторичка патетика и снобовска поза, али од тога се спасавао прецизношћу мисли и чврстим пјесничким облицима. Пјесма „Тајна“ примјер је срећно нађеног рјешења, у којем пјесник не говори самозаљубљено о себи и свијету, него

људски убједљиво говори о осами и страху. „Речју, своју најдубљу потребу за узвисивањем овде претвара у подвигништво тако што уздиже сам свет а не себе, у виши смисао који открива а не себе као носиоца тог смисла“ (IV, 164–165). И у другим пјесмама из зрелијег стваралачког периода Дучић лирско тешкоте ставља на доживљај смисла, те је на тај начин, закључиће Кольевић, доспию до оних духовних висина какве су досезали и позни Шекспир, Бетовен, Јејтс, Рилке или Елиот.

Указивањем на неколико кључних особина симболизма и парнасизма, између осталог и на њихов однос према култу љепоте као апсолута, Кольевић ће нагласити да је пјесма „Тајна“ много више симболистичка неголи парнасовска, јер је у њој ријеч о духовном смислу љепоте, а не о испразном дивљењу лијепим појавама.

Попут Шантића, и о Дучићу је писано много, али Кольевић сматра да су најбољи судови о његовом пјесништву донесени тек у другој половини двадесетог вијека. Поменуће најприје подијељеност мишљења о овом пјеснику (још од самих почетака вијека), где су га афирмисали Поповић, Скерлић, Слијепчевић, а оспоравао Матош. Кольевић сматра да је тек књижевна критика послије Другог свјетског рата уочила да парнасовски елементи у његовој поезији нису били циљ него средство које је водило симболистичком циљу. Отуда тек критике Миодрага Павловића, Милана Кашанина, Зорана Гавриловића и Славка Леовца доносе прецизније увиде у његову поетику, а нарочито значајан биће осврт Милована Данојлића, због истицања касног религиозног пјесништва Дучићевог (што ће затим бити изузетно подстицајно за критичаре новијег доба).

7. 5. 3. Милан Ракић

Анализа Ракићеве пјесме „На Гази Местану“ полази од чињенице да у њој постоје два супротстављена дијела – један који говори о прошлости, идеализујући косовске јунаке, и други, прозаичнији, о патриотски декларисаној садашњости. Иако је, подсећа Кольевић, критика оспоравала квалитет ове пјесме (Црњански јој се безмalo и подсмијавао), он је увјeren да њена снага почива управо у прожимању и спрези ових њених супротстављених дијелова: „Јер они се један на другог ослањају, један другог песнички хране и бране“ (IV, 169). Односно, други дио пјесме метафорички израста из првог, одговара на први дио и говори о освјешћивању пјесничког бића за историјске дубине постојања. Испоставља се да је једна од основних тема у пјесми заправо

надилажење граница личне егзистенције и жртвовање зарад вишег смисла. Зато је, сматра Кольевић, Ракић Косовску битку доживљавао као „битку за идентитет“ (па ће ова фраза и послужити као наслов овог огледа). „Речју, ова Ракићева песма, на митски узорном примеру Косовске битке, слави, у ствари, силазак до темеља националне историје као извор највеће осећајне моћи и најпуније свести о сопственом бићу“ (IV, 173). Потом ће Кольевић указати на особине које су красиле Ракића, попут трезвености, образованости, интелекта, што га је у одређеној мјери одвајало од осећајних заноса. Заправо, он говори о романтичарском расколу између срца и ума који се код Ракића манифестовао као расцјеп између бића и свијести, живота и смисла, чулности и скептичности, што објашњава откуд у пјесми „На Гази Местану“ подјела на два дијела. Ипак, у овој пјесми из циклуса његових родољубивих стихова, расцјеп заправо прераста у укрштај и измирење, што му није полазило за руком у љубавној поезији.

Кольевић ће, на крају, у маниру поузданог компаратисте закључити да су управо пјесници 20. вијека, попут Блока, Јејтса, Валерија, Рилкеа и Елиота, „почели да стварају поезију на драматичном попришту *односа* између ‘поетичне’ прошлости и ‘прозаичне’ садашњости“ (IV, 177). Доводећи у везу Ракића са овим именима, Кольевић је на тај начин нагласио свој вриједносни суд о његовој поезији, а свакако истакао и властито мишљење о поезији у којој се обнавља историјска димензија и наглашава свијест о смислу културних и митских симбола прошлости. Ракић је стога препознат као претеча неких будућих пјесника који ће свој пјеснички свијет изграђивати на односу између митске прошлости и садашњости коју нагриза скепса (духовно језгро таквог односа постаће управо спремност на жртву о којој пјева и Ракић), а његова пјесма није једна од оних која „паразитски живи од косовског мита, већ она која га песнички оживљава и преображава у своме историјском времену“ (IV, 178).

Кольевић сматра да је било извјесног претјеривања у похвалама које су критичари попут Јована Скерлића, Исидоре Секулић, Матоша, Бранка Лазаревића, Пере Слијепчевића или Зорана Гавриловића исписивали у својим текстовима о Ракићу. Разлоги за таква претјеривања су бројни, али издваја се разапетост између чулности и песимизма у његовој поезији, о чему је коректно писао Војислав Ђурић као модерној распетости између „бића“ и „ништавила“, коју су критичари, нарочито Ракићеви савременици, лично доживљавали и препознавали.

7. 5. 4. Сима Пандуровић

За Пандуровићеву пјесму „Потрес“ Колјевић каже да она по садржају, осјећању и ситуацији говори о стању обамрлости због којег су нестало осјећања. То се посебно наглашава контрастима, јер сликама живота из прошлости супротставља дубоки понор садашњости. Својевремено је Исидора Секулић препознала значај стиха „Хигијена несјећања вида“ (који је послужио и као наслов овог огледа), односно направила дистинкцију између заборава (као природног дара) и несјећања (као стечене методе, односно вјештине намјерног заборављања), што је за Колјевића било инспиративно за даљу анализу. Хигијена несјећања је, према његовом мишљењу, оно што Пандуровић у пјесму уноси као лични допринос паду у ништавило, у облику својеврсног парадокса, јер се до тог пада стиже кроз бијег од животне патње. Ипак, највећи допринос ове пјесме открива појам из њеног наслова: „У корену и средишту свега је, дакле, онај *потрес* који се на крају песме јавља као ‘последњи знак грознице живота’“ (IV, 184) и који је на крају изњедрио моћ обликовања лирски густо кондензованог смисла.

У Пандуровићевој биографији нема много разлога нити повода за окретање болу и очају које је испољио у свом стваралаштву, али су импулси за то долазили с друге стране, из друштвено-историјског контекста и духовног озрачја времена у којем је живио. Отуд песимизам Пандуровића или и цијеле једне пјесничке генерације, која је много више него српски романтичари афирмисала идеју „свјетског бола“. Колјевић тај њихов песимизам види не само као знак исповједне искрености него и као основно обиљежје духовне дубине. Стога је и у пјесми „Потрес“ њена интелектуалност стваралачки супротстављена њеном песимизму.

Завршна разматрања тичу се поређења са Бодлером и Радичевићем, где Колјевић ову пјесму види као бодлеровски одјек пјесме „Кад млидијах умрети“, односно сматра је карактеристичним примјером „бодлеровске обнове романтичарске исповедности која је, за разлику од Ракићевог и Дучићевог артизма, на нов начин поезију поново везала за усамљеничко посматрање осећајних треперења сопствене свести“ (IV, 191).

Пандуровића је у књижевност, сматра Колјевић, више него његова поезија увела негативно интонирана Скерлићева критика, а затим и Матошева одбрана. Касније су о њему подстицајно писали Велимир Живојиновић, Исидора Секулић, Зоран Гавriloviћ, а можда најубједљивије Миодраг Протић.

7. 5. 5. Владислав Петковић Дис

Једна од најзначајнијих Дисових пјесама, „Тамница“, била је довољно интригантна за Николу Кольевића да је уврсти у књигу и подвргне контекстуалној анализи у тексту под насловом „Рођење после пада“. То није ни најмање необично, с обзиром на то да је он Дисову поезију поредио и са *Хамлетом*, говорећи да се у његовим стиховима, као и код Шекспира, открива тон који сугерише да се нешто пресудно управо дододило. Стога су Дисове пјесме најчешће управо „разболјен, згађен или понесен *одговор* на примљени ударац, да не кажем нок-даун“ (IV, 194). То је нешто што је, сматра Кольевић, критика најчешће занемаривала тумачећи Дисову поезију. Најочигледнији примјер таквог поступка јесте управо пјесма „Тамница“, јер њен први стих представља јасан моменат свјесног суочавања, односно сусрета са животом, и то на лирско-исповједном али и филозофски уопштеном нивоу. Тада сусрет, премда доживљен као пад, истовремено носи обиљежја интензивног и спонтаног доживљаја свијета. Пјесма, dakle, тврди Кольевић, обухвата читав низ двосмислених пјесничких слика, „јер сада стварност као тамница није нешто само буквално, већ постаје и скуп симболичких наговештаја бескраја и слободе“ (IV, 200), те се у њој стога тематизују неки од елемената трагичког искуства и трагичке катарзе. Нагласиће Кольевић у другом тексту о Дису („Дисов пут кроз пакао и чистилиште“) да је он имао риједак и драгоцен драмски дар, односно да је све о чему је писао, а нарочито бол, очај и пустош, представљао као нешто драмско и драматично.

За разлику од Пандуровићевог песимизма који је био резултат његовог филозофског промишљања, Дис је, према Кольевићевом убеђењу, био идеалиста и његов песимизам проистиче из осјећања разочараности у живот (чemu у прилог иду и подаци о његовом животу). Јован Скерлић и многи други критичари писали су готово искључиво о Дисовом песимизму, али Кольевић посебно наглашава оно што се у његовим стиховима назива „невиним даљинама“, а доводи се у везу са поменутим идеализmom, јер и једно и друго подједнаком снагом освјетљавају његову „Тамницу“ изнутра. Дисов песимизам се, стога, не може разумјети без свијести о његовом, помало парадоксалном, витализму.

И поводом Дисове поезије Кольевић ће поново призвати поезију „проклетих пјесника“, који су пјесничку снагу и изражajну прецизност постизали, између осталог,

архетипским митским сликама. На том трагу и Дис о паду говори упућујући истовремено на општу слику стварања човјека и свијета. Оправдано је, стога, што Миодраг Павловић о овој пјесми говори као о „малој Дисовој космогонији“, јер су у њој дочарани, запажа Кольевић, основни моменти „хришћанске представе о пореклу душе и о њеној судбини на овом свету. Нема никакве сумње да таква општа митска ‘позадина’ ове песме даје Дисовој наглашено личној, лирској исповести значај и карактер опште ‘драме душе’“ (IV, 206).

Кольевић у промишљањима о Дису наглашава да је он написао и неколико великих родољубивих пјесама, у којима је успио надићи лични тон песимизма и исказати саосјећање са патњом и страдањем српског народа. Као примјер издаваја пјесму „По гробовима“, која говори првидно о паду у безосјећајност, али низом живих завичајних симбола прави искорак ка саосјећању и сапатњи. Другим ријечима, „романтичарска жеђ за превазилажењем себе и овде је присутна“ (IV, 214), а Кольевић наглашава и да Дис наставља ону линију романтичарске вјере у природу која се доживљава као оквир и основ живота сваког појединца.

Пандуровић је за Скерлића био „случај“, али је Дис био „скандал“. Касније се малтене више писало о Скерлићевој критици неголи о Дисовој поезији (Предраг Протић, Зоран Гавриловић, Миодраг Павловић, Милан Ранковић и многи други). Проблем Кольевић види у чињеници да су многи каснији критичари Дисову поезију посматрали кроз призму Скерлићевих запажања, без обзира на то да ли су били сагласни с њима или не, па су због тога ријетко примјећивали „драму битке између светла и мрака која се води у готово сваком Дисовом стиху“ (IV, 402). Занимљиво је да је о тој свијетлој страни Дисове поезије међу првима писала италијанска слависткиња Јоланда Маркјори, а послиje ње Миодраг Павловић пише једну од, до тог тренутка, најубједљивијих студија о Дисовој поезији.

7. 6. Међуратни пјесници

7. 6. 1. Милош Црњански

Свој оглед о Црњанском у књизи *Класици српског песништва* Кольевић започиње инвентивним запажањем да је овај пјесник двогласје у поеми „Ламент над Београдом“, уочљиво у интонацији парних и непарних строфа, али и у њиховом графичком приказу, додатно могао нагласити различитим писмима у строфама

(непарне, односно оне космополитске – латиницом, а парне, оне о Београду – ћирилицом). Од те двије основне мелодијске линије, први је глас ламента, односно тужења, док је други глас љубавног заноса. Непарне строфе одликује тужбалички тон, стихови различите дужине, те неправилно и врло удаљено римовање, док парне најприје отвара прозаична ријеч „међутим“ (која постаје својеврстан стожер ове пјесме, додатно наглашавајући њено двогласје), а затим слиједи химнични тон, стихови приближно исте дужине и правилно (наизмјенично) римовање. Свијест о стварности је оно што непарним строфама додјељује утисак да су сва сjeћања која промичу кроз стихове нестварна и сањарска. Тај први глас туговања носилац је „једног наглашено реалистичког, биографијом и психологијом датог индивидуалног духовног света“ (IV, 223), док је други глас „носилац надличног света духа и лепоте, света духовне лепоте који симболизује Београд са својим разноликим атрибутима“ (IV, 224). Ова два гласа и два свијета израстају један из другог, а уз бројне разлике између непарних и парних строфа, Колјевић закључује да се и једне и друге завршавају мишљу о смрти, с тим што један глас подразумијева смрт као нишавило, а у другом је смрт чудесно прихватљива. Апсолут смрти се у овој поеми поништава тако што се лирски субјект везује за оквир живота већи од властитог, односно свој живот подређује животу Београда. Београд постаје средишњи симбол завичаја, отјеловљење свих животних вриједности, духовно средиште, мјера свих других ствари. „У исти мах, он том истом Београду даје атрибуте оних прозрачних, небеских вредности којима се сам највише заносио. [...] Отуд ‘Ламент над Београдом’ није тужење над Београдом, већ животни ламент човека наднесеног над сликом Београда“ (IV, 227–228). Београд је за пјесника крајњи циљ лутања, његова Суматра и Итака (што Колјевић наглашава и насловом овог огледа).

Духовна усмјерења Милоша Црњанског одређена су његовим непосредним ратним искуствима. Она су изњедрила осјећај разочарања, протеста, изгубљености и немоћи, што је с друге стране развило чежњу за љепотом, али се она тражила на другом крају свијета, те отуда „Суматра“, суматраизам и доживљај јединства свијета код Црњанског, као „метафоричко отеловљење његове вере у песничку лепоту као нешто спасоносно и исцелитељско“ (IV, 230). Осим тога, кључна имена у његовом стваралачком свијету су Стражилово, Сербира и Београд. Поема „Стражилово“ већ успоставља својеврсну дихотомију, која ће се даље развијати и у „Сербији“, а потом је у „Ламенту над Београдом“ та два гласа пјесник најоштрије раздвојио, истовремено успостављајући однос у којем један израста из другог. Осим ратног искуства, живот

Црњанског обиљежен је и непрестаним луталаштвом, што је Кольевића инспирисало да се присјети запажања Едварда Моргана Фостера. Он сматра да је једна од највећих трагедија модерног човјека у томе што скоро нико не умире у оној кући у којој је рођен, те је стoga и у „Ламенту“, наглашава Кольевић, најефектније испољен управо онај заокрет са стазе пролазности и осипања ка завичају и јарким бојама Београда.

Кольевић подсећа и на одраније уочене елементе романтичарских утицаја у стваралаштву Милоша Црњанског, који се нарочито испољавају у личној и исповједној лирској експресивности, али и обнови романтичке ироније. Најчешћа поређења су, разумљиво, са пјесништвом Бранка Радичевића. Међутим, у поезији Црњанског снажније су изражене паралеле са пјесничким идеалима симболизма, јер је у извјесном смислу „символизам, у ствари, истовремено донео и радикализацију и специјализацију романтичарских идеала“ (IV, 237). Стога је Кольевић могао закључити да елементи романтизма и симболизма, који се могу препознати у поезији Црњанског, нису противречни, него се преплићу и прожимају. У „Ламенту над Београдом“ то се показује кроз романтичарску, односно бранковску слутњу смрти и слављење завичаја, али и симболистичку организацију контрастних мелодија, што води ка томе да ова поема не подсећа само на Радичевића него и на Јејтса и његово „Једрење у Цариград“ . Све то говори у прилог чињеници да је у „Ламенту“ представљен сукоб смрти и љепоте, односно да је ријеч „о надметању између животних сила деструкције и духовног градитељства чији је циљ апсолут лепоте“ (IV, 239).

Кольевић је у више различитих текстова о Црњанском непрестано настојао да покаже развојни лук у његовом стваралачком опусу, од Итаке до „Суматре“, а затим преко „Стражилова“ и „Сербие“, све до „Ламента“. Тако је Црњански створио поетику која почива колико на космополитским лутањима толико и на слављењу завичаја, а најуспјешније је то пјеснички сублимисао онда када је „своју ‘суматраистичку’ чежњу успео да веже за симболичку слику нашег главног града“ (IV, 248).

И о Црњанском је писано много и често, неријетно у контексту цјелокупног међуратног пјесништва и са многим непрецизно донесеним закључцима. Тек ће, заправо, Џацићев оглед „Мирни човек са Суматре“, сматра Кольевић, донијети нека нова и превратничка запажања, која ће критичке погледе на стваралаштво Милоша Црњанског окренути ка новом смјеру. Кольевић тврди да су критички интересантнија

разматрања појединачних дјела Милоша Црњанског, док су текстови Велибора Глигорића и Милана Богдановића оцијењени као неумјесни и некоректни.

7. 6. 2. Момчило Настасијевић

У тексту о Настасијевићевом пјесништву Кольевић се опредијелио за анализу његове пјесме „Туга у камену“. Овај пјесник је, каже он, изузетно посвећен звучању сваке ријечи понаособ, а и односима међу ријечима. У поменutoј пјесми нарочито долазе до изражaja противрјечности исказане ријечима које су по звуку близке, али наглашено супротних значења, односно понављање таквих противрјечја и парадокса постаје својеврstan пјеснички образац. У пјесми је, сматра Кольевић, ријеч о личној драми пјесника (туга за изгубљеним и неоствареним), али и о стваралачкој драми пјесника, „који је од сваке речи, што је немогуће, тражио да трепери трепетом његовог бића“ (IV, 252). Пјесник непрестано инсистира на парадоксима, те самим тим говори о мукама разапетости између супротстављених искустава, која функционишу по принципу ланчане реакције (један парадокс покреће други, односно једна мука другу, како то види Никола Кольевић). Али, постоји излаз из тог круга, односно за пјесника су све те муке и парадокси истовремено и пењање уз духовне љествице, односно муке рађају интензивно осjeћање близкости са свијетом и бивају духовно искупљене кроз сапатништво:

„По томе је *Туга у камену* у ствари похвала постојању и стању ствари како нам је од постанка дато. Не стога што је то стање лако или лагодно, већ што је у њему патња – и то пре свега патња због верности својој судбини и њеним датостима – искупљена доживљајем неслуђеног надличног смисла“ (IV, 256–257).

Аскетски живот Момчила Настасијевића Кольевић тумачи као његову потребу да што мирнијим спољним животом лакше поднесе онај интензивни унутрашњи, којем се у потпуности предавао. Његовоа је посебан однос према музici као оној умјетности у којој се можда најлакше лично превазилази надличним, а материјално духовним, што ће умногоме одредити и његов однос према поезији (о чему свједоче колико његови стихови, толико и есеји), у којој је тражио могућност остварења музичког начела. Кольевић ће минуциозно анализирати Настасијевићева поетичка становишта, исказана нарочито у есеју „За матерњу мелодију“, те посебну пажњу пријати његовим најчешћим пјесничким поступцима, а нарочито парадоксима. Све ово је, према

Кољевићевом мишљењу, и те како дошло до изражaja у пјесми „Туга у камену“, јер је она, „попут молитве – целовита слика човековог духовног пута од свог осећања као најличније стварности до надстварности у којој се човек, а поготову песник, духовно рађа као просветљено и прочишћено биће“ (IV, 262).

Настасијевићево пјесништво, сматра Кољевић, почива на тековинама европског симболизма, што илуструје поређењима са пјесмама или есејистичким промишљањима Верлена и Малармеа. Настасијевић само примјењује и развија симболистичке идеје на пољу националне духовне баштине, што се особито види у његовом посезању за „матерњом мелодијом“, елементима средњовјековне поетике и фолклором. „Туга у камену“ је, стoga, закључиће Кољевић, остварила симболистички идеал пјесме, јер су у њој и тема и пјеснички поступци на истом трагу неизрецивог.

Што се тиче критичке рецепције, критичари су више писали „о његовом песничком начину него о његовом песничком чину, више су ‘уписивали’ своје асоцијације него што су исписивали мапу његовог света“ (IV, 411). Као примјере таквих критичких промишљања, Кољевић издаваја текстове Исидоре Секулић, Станислава Винавера и Светлане Велмар-Јанковић. Прецизнији и обухватнији су у својим запажањима били Борислав Михајловић, Миодраг Павловић, Петар Милосављевић и Љубомир Симовић, а посебно је интересантно, у најпозитивнијем могућем контексту, помињање енглеског слависте Едварда Гоја⁸⁵ и његовог текста „О два лирска циклуса Момчила Настасијевића“.

7. 6. 3. Растворић

Пажња Николе Кољевића кад је у питању стваралачки опус Растворића усмјерена је на његов сонет „Дигнем тад очи небесима“, а наслов овог огледа је „Лечење провидношћу плавила“. У овој пјесми наглашен је један преломни животни тренутак (заоштрен троструким понављање ријечи „тад“) у којем се показује да је заносу претходио хедонизам, који, због тога што подразумијева обично испуњење тјелесних задовољстава, није у могућности да обезбиједи срећу. Човјекове потребе, наиме, нису само тјелесне, те се стога избављење из тог недовољног и погрешног осjeћаја може постићи доживљајем свијета као извора духовног искуства и духовног

⁸⁵ Занимљиво је да је Е. Гој је био и један од првих критичара који је зачетке Нове критике уочио већ код Љубомира Недића, постављајући питање да ли је он, заправо, први српски нови критичар (2005).

подстицаја (и то управо у љепотама небеског призора). Посебно ће бити занимљиво Колјевићево поређење са Дисом „Тамницом“:

„Док Дис у својој песми са небеских висина удара главом о тле земаљске стварности, Растко са тог места-неместа диже очи небесима. Исти је правац, али супротан смер. Но и један и други песник додирнули су на свом духовном путу обе крајње тачке човекове ситуације“ (IV, 272).

Чак је и биографија Растка Петровића одраз његове потребе за што непосреднијим сусретом са свијетом, односно фигура путника и феномен путовања биће колико поетичка исходишта његовог дјела, толико и одреднице властитог животописа. Путовање је за њега било, сматра Колјевић, метафора сусрета са свијетом и најснажнији израз снажног „апетита за доживљаје“. У истом контексту може се тумачити и његова опсесија старим Словенима, средњовјековном ликовном умјетношћу и народним пјесништвом. Тад очи небесима“ добија духовно најснажнији израз, и то, парадоксално, баш превазилажењем таквог хедонистичког опредјељења.

Осврћуји се на међуратно пјесништво, Колјевић ће закључити да је Растко Петровић, једнако као и остали представници тог периода, исказао осјећање потребе одмака од оне историјске и духовне позиције у коју је био ратом доведен, па је ратно нишавило, као и други, превазилазио утопистичком потребом трагања за неким новим вриједностима. Наглашено развијен индивидуализам тог доба произашао је из разочараности у дотадашње цивилизацијске вриједности, а водио је затим у личне животне авантуре и фасцинацију „покретом“. Тад покрет није само путовање него се ради о тежњи ка духовном покрету, о чему је, између осталог, и ријеч у пјесми Растка Петровића коју је Колјевић анализирао.

Кад је у питању критичка рецепција Раствковог дјела, Колјевић ће се осврнути на текстове Исидоре Секулић, Милоша Црњанског, Станислава Винавера, Светлане Велмар-Јанковић, Радомира Константиновића, Миодрага Павловића, Иве Андрића и Зорана Мишића.

7. 7. Пјесници друге половине двадесетог вијека

7. 7. 1. Десанка Максимовић

Пјесништвом Десанке Максимовић Никола Кольевић се и раније бавио, разматрајући у компаративном контексту неоромантичарску осјећајност ове пјесникиње и Стевана Раичковића. У књизи *Класици српског песништва* поема „Земља јесмо“ Десанке Максимовић из њене збирке *Немам више времена* привукла је пажњу Николе Кольевића и била је тема последњег огледа у овој књизи. Метафорична формула из наслова поеме њен је стожер и подсјетник на оно што представља крајње исходиште. Метафора се из строфе у строфи развија, али непрестано носећи са собом осјећање бола, с тим што на половини „путањом личног бола поема Десанке Максимовић са равни лирске исповести допире до предела филозофски општег важења“ (IV, 289). Другим ријечима, из бола (који свакако ниједном не подразумијева самосажаљење) јавља се својеврсно просвјетљење. Други дио поеме говори о сапатничком односу са свим могући видовима живота, са другим људима, али и са другим живим бићима (пчелама, птицама...), односно о саосјећајном једначењу са другима. Догађа се оно о чему је Кольевић у више наврата писао – пјесник искорачује из себе у свет, а осјећања воде сазнању, које дух ставља на најистакнутије мјесто. Управо зато је ова поема, тврди Кольевић, школски примјер примарне моћи поезије и метафоре као њеног основног средства пјесничког обликовања.

Цјелокупно стваралаштво Десанке Максимовић, тврди Кольевић, обиљежено је њеном јединственом способношћу за проширивањем хоризонта властитог пјесничког свијета и предавањем себе знамењима природе. Отуда је сасвим природно њено окретање општијим, националним темама четрдесетих година двадесетог вијека, након што је превасходно била позната и афирмисана као пјесник интимистичког надахнућа. Проширење спектра њене пјесничке визије још више је дошло до изражaja са збиркама *Тражим помиловање* и *Летопис Перунових потомака*, а врхунац је у поеми „Земља јесмо“, јер је „у њој ни мање ни више реч о давању себе смрти, заснивању песме на доживљају смртности као првој и последњој истини о постојању“ (IV, 296), истовремено славећи живот и тако се супротстављајући смрти.

Развојни пут модерне поезије, након романтизма, рачвао се у бројне рукавце, који су кулминирали између два свјетска рата. Стога није необично што се у другој половини двадесетог вијека јавила снажна потреба за обновом великих идеала романтизма. Код Десанке Максимовић не ради се само о интимној исповједности њене

поезије, каже Кљевић, или о култу осјећајности који је његовала, него и о потреби „човековог *срасташа* са природом као најбогатијим обрасцем човековог духовног живота“ (IV, 299), подсећајући при томе на дјело Кенета Кларка *Природа у умјетности* и његова кључна становишта. Управо због свега наведеног поема „Земља јесмо“ обновила је неке од највиталнијих идеја романтизма, а нарочито тај специфични „повратак природи“.

О Десанки Максимовић написано је много критичких текстова и она је у тим текстовима, запажа Кљевић, неријетко била „прослављана“. Међутим, за њега су драгоцености они критички увиди који су се бавили пјесничком формом њеног стваралаштва, па се у том смислу издвајају текстови Ивана В. Лалић и Борислава Михајловића.

7. 7. 2. Бранко Мильковић

Говорећи о Бранку Мильковићу, у тексту под насловом „Трагика ума у Мильковићевој песми“, Никола Кљевић ће најприје навести да је он у српску поезију послије Другог свјетског рата унио филозофску интонацију. Готово све његове пјесме проблематизовале су сукоб живота и духа, а пјеснички чин за њега је одвијек био у најближем сродству са смрћу. Митови о ватри и жар-птици за њега су, такође, били опсесивне теме и „универзални симболи трагичног односа између бића и духа, архетипски знамен парадокса о сјају и пепелу ума“ (IV, 323), а богатио их је сликама из националне митологије. Међутим, парадоксално у односу на таква тематска опредјељења, у његовој поезији нема колоквијалних идиома, народских израза, односно готово било чега изван ријечи које су носиоци апсолутних и архетипских симбола. Своје пјесничке облике Мильковић је удаљио од било каквих директних веза са животним поријеклом, тежећи „чистој“ поезији“, што је довело до тога да за њега умјетност, нажалост, није могла да буде одбрана од смрти, односно „поетика коју је ватreno заступао није му помогла да дође до песме која храни и моћно од зла брани“ (IV, 326). Исувише апстрактно пјевање и мишљење додатно је подвучено и његовим честим инсистирањем на важности пјесничких облика, па се и сам неријетко служио класичним пјесничким облицима. Све то је, ипак, подизало све већи зид између његове пјесме и искуства.

У циклусу „Утва златокрила“ упориште чврстим пјесничким облицима Мильковић је потражио у обрасцима националне митологије. Колјевић анализира пјесме из овог циклуса, али закључује да су оне „медаљонски лепе“ и да у њима има „нешто од крхке, из живота повучене лепоте фигура у витрини“ (IV, 329).

Неке од пјесама у којима је Мильковић проговорио непосредније, сматра Колјевић, јесу „Завођење“, „Зла свест“ и „Очајна песма“, а врхунац је свакако његова знаменита „Балада“. Иако и у овој пјесми доминира филозофска интонација, у њој је све испуњено патосом личних и егзистенцијалних тема.

„Тако је Мильковић дошао до своје антологијске песме у тренутку када је трагику ума открио као сопствену живу рану, када су његове филозофске опсесије проговориле снагом првог крика. Стављањем свог живота у залог, створио је облик који се моћно носи са смрћу“ (IV, 332).

Мильковић је несумњиво постао пресудна личност за даљи развој српске поезије, многи су га сматрали пјесничким узором и мјерилом, али Колјевић сматра да ће се више памтити по појединим својим стиховима неголи по цјелокупном дјелу. При томе је посебно мислио на парадоксе у којима је сажимао крајње полove људске судбине и који ће постати подстицајни за пјеснике попут Раичковића, Брану Петровића, Бећковића, Нога или Ненадића.

7. 7. 3. Матија Бећковић

О Матији Бећковићу већ је било ријечи раније, јер је Колјевић о њему писао већ у књизи *Иконоборци и иконобранитељи*, а ми ћemo се, у оквиру овог поглавља, позабавити и неким другим текстовима. Према Колјевићевом мишљењу, Матија Бећковић је једини живи пјесник који се у цијелости ослања на Његошево дјело, до те мјере да се њихови стихови узајамно дозивају, али с важном напоменом да је Бећковић књижевно преобразио и својом визијом обновио Његошев стих и његову мисао. Прије свега, суочио је етос Ровчана са антиheroјском свакодневицом, што је извор љековитог хумора у његовим стиховима, и то оног који је Колјевићу омогућио поређења са Дон Кихотом, војводом Драшком и Давидом Штрпцем. Код Његоша смо свједочили само ријетким комичким епизодама, а оvdje се све то „разбокорило у целовиту комичку визију наших модерних нарави“ (IV, 338). Преобраџај не почива само у актуализацији смијеха него и у враћању изворима, језичком и духовном искону, односно страху као

исконској емоцији, „јер само из тог пуног суочења са пуном дозом страха могла је нићи таква неутолијива глад за речју“ (IV, 338). То су само неки од начина којима је Бећковић читаоцима, заправо, открио како изгледа савремени свијет очима предака, а што је најважније, приближио им је поново Његошево дјело, те га продужио својим духом и ријечима.

У огледу под насловом „Лелек ровачког себра“ предмет Кольевићеве анализе јесте „Лелек мене“ Матије Бећковића и десетерац који овдје и те како памти своје говорно поријекло, односно у њему је Бећковић у један чвор свезао и говор и стих, те испунио задати Вуков стандард. Што се тиче садржаја, код Бећковића је иначе у ровачким поемама на једној страни јунак, на другој цијели свијет (као у трагедији), али на јунаковој страни су и бистра мисао, осјећања, те духовно и културно искуство. Овдје је пак израз крајњих истине, осим у десетерце, смјештен у облик лелека односно тужбалице, јер су то „наши најстарији и најмање стилизовани облици изражавања трагичког искуства“ (V, 77).

У Бећковићевим ровачким поемама налазимо колико ауторову духовну биографију (јер су оне одраз искуства до којих је дошао захваљујући језику свог дјетињства), толико и древно колективно духовно биће (такође пронађено у завичајном језику). Често је цитирана Кольевићева напомена да је Бећковић „унео свежу крв у већ готово усахле жиле и успео да покрене део по део тог духовног организма“ (V, 78).

Ипак, занимљиво је да „Лелек мене“ отпочиње негацијом тла, односно свега оног што Бећковићеву поезију одређује као завичајну, а на прво мјесто се поставља Косово и косовска мисао, као духовна категорија културне свијести. Тиме је успостављен смисао који је изнад човјека и његове судбине, у оквиру којег се смрт једино и може осмислити. „Косово је донело колективно страдање као судбинско одређење и патњу као једино што је на почетку већ гарантовано. Јер смисао је нешто што тек треба зарадити“ (V, 82–83), а патња је, dakle, услов и оквир јунаштва, односно морално искуплење херојског чина.

У већем дијелу ровачке поезије непрестано су на снази и хумор и тражење вишег смисла. „Лелек мене“ доноси најдраматичније заоштрен тај укрштај (дотичу се и најниже и највише тачке Бећковићевог духовног свијета), па је он стога и најтрагичнији. Стога „Вучја тужбалица“ описује бескрајну тугу, која не доноси духовно искуплење, јер је драматизовано одсуство гроба, који би требало да буде носилац и симбол крајњег смисла.

Све наведено Кольевића је водило ка закључку да у Бећковићевим поемама патња води крајњем смислу, а „иза ове књиге не стоји само њен творац, па чак ни његов драмски лик Ровчанина, већ културно-историјске дубине завичајног бића и говора“, односно „ова књига постаје белег и међа савременом српском песништву“ (V, 88).

7. 7. 4. Момир Војводић и Мирослав Максимовић

Никола Кольевић у свом тексту „Десетерци са међе живота“, о поезији Момира Војводића, најприје проблематизује питање епског десетерца и слабљења његове снаге откако је почeo да се исувише ослања на риму. У новије вријеме десетерац је стекао маркирану посебност вративши се говору и показујући снажну везу са народним језиком, а најефектнији је онда кад указује на неке крајње истине. У свакодневном говору римованим десетерцима човјек настоји да изрази сложеност модерног живота, а Момир Војводић је пјесник који је то покушао да учини стиховима своје збирке *Гробословима*. Ова збирка је исписана у римованим десетерачким дистисима, за које је пјесник процијенио да управо и одговарају основном осjeћању, као и ситуацији у којој Војводић о ликовима проговора из тренутка умирања, односно он стихове исписује као сјећање или помисао оних који клешу надгробне споменике. У пјесмама ове збирке снажно су здружени живот и смрт, односно „смрт постаје преображај једне осведочене животне енергије у облике нама неразумљивог или видљивог космичког дешавања“.

Говорећи о поезији Мирослава Максимовића, Кольевић се најприје позива на Осипа Мандельштама и Милоша Црњанског, те на чињеницу да они својом поезијом нису прихватили језик и оквир историјске ситуације у којој су се нашли. Специфична врста угрожености као доживљај уочава се већ у првој Максимовићевој збирци пјесама *Спавач под утијачем*, а „нежна Молелух“ је у његовој поезији оно што су Јенисеј и Суматра за Мандельштама и Црњанског. У Максимовићевој поезији уочава се снажно изражена вјера у „моћ кроћења ствари човековим голим, отвореним и пријатељским поиграњем са њима“ (V, 99).

У његовој поезији назире се и утицај других пјесника, нарочито Стевана Раичковића, премда има и елемената који се разазнају као карактеристична обиљежја Попиног пјесничког поступка. То се односи прије свега на његово метафоричко стављање градских пејзажа у контекст природе, али за разлику од Попе, многе Максимовићеве пјесме су римоване, има и сонета, те самим тим подразумијевају наглашеније изражен лични однос према пјесничким сликама.

Кољевић сматра да је у својој другој збирци пјесама *Мењачи* Мирослав Максимовић нашао идеални музички образац, који у готово свим пјесмама подразумијева катрене са а/б/а/ц системом римовања. Тематски и садржајно, призори модерног живота преображавају се у слике друговања са питомим, домаћим животињама, стално на граници између буквальног и метафоричног. Један од важних мотива који се понавља јесте стакло, и то као „зnamен залеђеног стања душе која се може почети да отапа тек у додиру са стварима изван себе. Отуд је процес ‘припитомљавања света’ код Максимовића у исти мах и чин човековог ослобођења од сопствене унутарње ‘дивљине’“ (V, 104).

Максимовићева трећа збирка под насловом *Песме* подијељена је антиподно на два дијела – у једном су сонети, а у другом пјесме наративног карактера, са стиховима који су попут дугих реченица. Не само да на тај начин ова збирка има један поетичан и други прозаичан дио, него се осјећа и унутарња подвојеност самог пјесника. У сонетима стога има много више поетских проникнућа, али у прозаичним пјесмама пулсира живот. Нажалост, „та два тока никако да се сретну, споје и стопе у јединствен песнички облик“ (V, 109), и то је оно што, сматра Кољевић, ову Максимовићеву пјесничку збирку чини мање вриједном од прве двије.

7. 8. Пјесништво у БиХ послије Другог свјетског рата

Књигу *Песници лирске акције* Никола Кољевић писао је из позиције књижевног историчара и књижевног критичара, а те улоге су, у својој основи, заправо супротстављене. И те како свјестан тога, Кољевић ипак исписује овај свој критички преглед пјесничког стваралаштва у БиХ послије Другог свјетског рата, опредијеливши се, како је и нагласио у предговору, „за историјски опис оних поетских усмерења и појединачних песника које, упркос свим разликама, повезује известан осећајни и изражајни активан лирски однос према свом историјском и биографски задатом окружењу“ (V, 150), а затим и према вези између језика пјесме и свијета у којем она настаје. Отуда и облик *лирска акција*, који је искористио у наслову књиге, добија посебан смисао. Лирски активизам пјесника о којима је у овој књизи ријеч последица је њихове веће наклоности оној осећајној напетости коју производи однос пјесме према ванкњижевној историјској стварности. Стога је Кољевић критички и историјски приступ овдје помирио тако што је управо бирао да пише о оним пјесницима које су

повезали мање-више исти идеали и опредјељења у контексту тог њиховог лирског активизма.

7. 8. 1. Скендер Куленовић и Бранко Ђопић

У тексту под насловом „Поезија ратне хероике“ Никола Кольевић најприје освјетљава друштвено-историјски контекст у којем се развијала књижевност послије Другог свјетског рата, појашњавајући да су оба рата разлог због којег књижевност није могла слиједити логику унутрашњег развоја. Подсећа такође да се у Југославији књижевност четрдесетих година знатно разликовала од европске литературе, јер је стварана у озрачју општејугословенског отпора према новом завојевачу. Управо такав отпор према историјској ситуацији инспирисао је писце и изњедрио читав низ убеђљивих примјера, где се нарочито издвајају поеме Владимира Назора, Ивана Горана Ковачића и Скендера Куленовића, али и стихови Отона Жупанчића, Бранка Ђопића, Јуре Каштелана. Њихов основни узор, сасвим разумљиво, била је епска народна пјесма и њен „трагички оптимизам“. Такав поетички ослонац омогућио је да обичне људе из народа обликују као трагичке јунаке. Дошло је, разумљиво, и до одрицања од индивидуалне аутономије и изједначења са колективним циљевима. Све то водило је ка томе да основна форма поезије ратне хероике буде поема, као епско-лирска форма, у којој је снажно испољен и непосредан лични доживљај, али и епска фабуларност, колективна визија и митски универзалне пјесничке слике.

Куленовић је својим гимназијским сонетима много прије Другог свјетског рата наговијестио снагу свог пјесничког талента, али је Други свјетски рат пред њега поставио не само историјски него и поетички повод и изазов да се оформи као пјесник, како би се на тај начин супротставио начелу деструкције.

„У том смислу Куленовић се и успоставио и монументално остварио као песник из најприснијег, биографског додира са најдубљим исходиштима саме поезије: из суочења са смрћу, из човековог настојања да јој се духовним стваралаштвом одупре и, најзад, из бардске позиције песника који говори у име једне целе људске заједнице. Таква, судбином изазвана и историјом усмерена књижевна вокација прелама се на различите начине у Куленовићевој поезији“ (V, 162–163).

Кольевић затим помно и детаљно анализира све оне Куленовићеве стихове који то доказују, почевши са поемом „Стојанка мајка Кнежопољка“. Говориће о њеним митским исходиштима, музикализованом изразу, облику драмског монолога, лицу мајке, њеној симболизацији, преобликовању тужбалице, моћном пјесничком језику, и

тако редом. У овој поеми ријеч је о смрти као одсуству и тражењу оних којих више нема, али празнини смрти је непрестано супротстављена снага постојања, у својеврсном античком агону, на којем, сматра Кольевић, почива структура цијеле поеме. Куленовићева поема је, такође, преплетена многобројним средствима епског и лирског израза, и то до те мјере да је Куленовић заправо проширио границе поеме успостављене усменом традицијом. Кад је у питању пјеснички језик, његов звучни слој је у првом плану, али је језички израз мајсторски усаглашен и са природним особеностима људског гласа и слуха, па тако језик постаје „један вид пуноће бића и манифестације снаге његовог постојања“ (V, 173).

Премда је током рата Куленовић написао још пјесама, ниједна није постигла ону монументалност која краси „Стојанку мајку Кнежопольку“, али се неријетко пажња поклањала „Шеви“. Кольевић сматра да у њој доминира лирска устрепталост, и то у химничној форми, али да и ова пјесма заправо пјева о пуноћи бића. Међутим, снага постојања из прве поеме овдје је преобликована у љепоту постојања на позадини ратне стварности, јер је ријеч о људској вјештини да такву љепоту измашта у најгорим могућим околоностима. Ове двије поеме ратне хероике уздигле су се изнад историјских околности у којима су настала, сматра Кольевић, док ће Куленовићева „Писма Јована Станивuka“ прије свега припадати пригодној ратној поезији, премда у њој има и несумњивих квалитета, а Кольевић посебно издава насловног јунака и његову духовну сродност са Ером, Насрадин-хоцом и Давидом Штрпцем. У више наврата он ће издвојити и оне критичаре чији су му огледи о Куленовићу били подстицајни, а то су између осталих Рајко Петров Ного, Новица Петковић и Марко Вешовић.

У фокусу Кольевићеве пажње нашле су се двије збирке Бранка Ђопића, *Огњено рађање домовине* и *Ратниково прољеће*, обје са ратном тематиком и са акцентом на херојству малог човјека из народа. Ђопићев пјеснички израз нагиње прозном, наративном обрасцу, а на народно пјесништво се ослонио у духу и ликовима. Као и Куленовићева ратна поезија, и Ђопићева је испјевана у лирско-епској форми, али је он, за разлику од Скендера, „лирску супстанцу свог песништва везао и опточио бајковитим сликама детињства, као маштовите безазлености“ (V, 186–187), док се епски моменат код њега не огледа у митском, него у прозној дескрипцији и фабули. Бројни су примјери којима Кольевић илуструје своје тврђње, па тако између осталог анализира пјесме „Звијезде“, „Колијевка“, „Отац Грмеч“, итд. Неке Ђопићеве пјесме реакција су на конкретан ратни догађај, па су такве, рецимо, „Песма мртвих пролетера“,,Гроб у

житу“, „На петровачкој цести“, „Одговор земљаку“ и „Маргита дјевојка“. То значи, сматра Кольевић, да лирски елементи његовог ратног пјесништва ипак готово редовно произлазе из стварносне основе.

Према Кольевићевом мишљењу, лирски и епски елементи, односно машта и стварност, у Ђопићевој ратној поезији најпотпуније се укрштају у пјесмама које говоре о његовом доживљају домовине („Повратак бјегунца“, „Ратник пред картом домовине“, „Отац Грмеч“). На крају ће нагласити још и то да је Ђопићева вокација, за разлику од Куленовићеве, превасходно била прозна, што је умногоме одредило и карактер и облик његове поезије са ратном тематиком.

Ратна тематика била је доминантна и неколико година након рата, па Кольевић, кад су у питању пјесници из БиХ, помиње Хамза Хуму, Саита Ораховца, Владимира Черкеза, Хамида Диздара и Шукрију Панџу. У њиховој поезији, „пригодно револуционарној“ и пропагандној, мањом се химнично тријумфује, а „трагика ратних страдања сада уступа место изражавању идеолошке вере у будућност новог друштва“ (V, 193), док се у пјеснички језик укључује и идеолошка интонација. То су разлози због којих ова поезија ријетко досеже неке пажње вриједне естетске домете.

Оно што се квалитетом издаваја јесу сатиричне реакције на овакво свођење идеолошко функционализоване поезије, а Кольевић то илуструје примјером неправедно скрајнуте Куленовићеве поеме „Збор дервиша“.

Сљедеће што се развија јесте поезија пројекта идеологијом обнове и изградње, па су такве и неколике пјесме из Ђопићеве збирке *Ратниково пролеће*. Премда пјесник и њих бајковито стилизује, то само још више открива мањкавости идеолошке сентименталности. Неславни су и примјери из пера Хамида Диздара, па чак и Хамза Хуме, у „Поеми о Мостару“ и „Неретви“. Нешто убедљивије и лирски изражавајније јесу неке пјесме Шукрије Панџе, а Кольевић запажа да је то због тога што су у њима човјек и природа у првом плану, а изградња у другом.

7. 8. 2. Светислав Мандић и Изет Сарајлић

Пјесници који су својим стиховима најавили потребу обнове неоромантичарске осјећајности били су Стеван Раичковић и Весна Парун. Код њих је у првом плану лична осјећајност, благост пјесничких слика, једноставна антиреторична интонација. У складу са насловом прве Раичковићеве збирке, *Песма тишине*, многи пјесници ове генерације, а нарочито Светислав Мандић, успоставили су тишину и говор срца као лирско начело.

Кољевић сматра да се њихово пјесништво заправо логично ослања на ратно, јер је и у ратним поемама снажно била испољена лирска осјећајност, као и обраћање природи, које је доминантно код пјесника неоромантичара. „Једина битна разлика је у песничком тоналитету који је код Куленовића и Ђопића митски и херојски, а код неоромантичара камерни, интиман и окружен пејзажем мирнодопске свакодневице“ (V, 203–204). Међутим, Кољевић и то види као реакцију на ратну стварност и ожиљке који су остали иза ње, односно као потребу да се након колективне деструкције човјек окрене обичном и интимном. Неоромантичарска поезија уједно је и протест против идеолошког диктата пјесништва изградње.

Поетика неоромантичара појавила се у три основна облика: „1) као култ чисте ‘лирске тишине’; 2) као тематизирање мирнодопске свакодневнице; 3) као трагање за непосредношћу интиме у природи, самоћи и љубавној теми“ (V, 207). Што се тиче стихова, кретали су се у широком распону од музичког склада везаног стиха до слободног стиха који је често бивао на самом рубу прозе. Пјесници пак који се издвајају у контексту неоромантичарске осјећајности у БиХ јесу Светислав Мандић, Изет Сарајлић, Ристо Тошовић, Владимир Черкез и Миодраг Жалица. Мишић је овакву поезију називао лириком „меког и нежног штимунга“, а таква ограничења многи пјесници су додатно сужавали. Међутим, Кољевић у књизи акценат ставља на оне који су проширивали те границе, додатно осмишљавајући ову поетику.

Кољевић у огледу под насловом „Позлаћене успомене Светислава Мандића“ нескривено жали због тога што се поезија Светислава Мандића нашла у процјепу између „неумерених хвалоспева и неодмерених критика“ (V, 209), које су биле условљене књижевним и критичким превирањима педесетих година, када су превасходно промовисане модернистичке пјесме Васка Попе и Миодрага Павловића. Истинску вриједност Мандићевог пјесничког стваралаштва Кољевић види у снажној потреби да изрази интимну историју, јер на тај начин може и те како убедљиво да се изрази општа трагика, али и љепота, човјекове улоге у историјском поретку. Видљиво је то већ у његовим раним стиховима, па се тако у пјесми „Махалски другови“ уочавају „позлаћене успомене“ из дјетињства, које пружају могућност оживљавања прошлости кроз сјећање. Касније ће се у збирци *Кад млидијах живети* издвојити поема „Звездара“, као својеврстан лирски, елегично-исповједни „роман“. Кољевић неколиком стиховима илуструје и како Мандић у појединим пјесничким сликама изражайно поље шири на област културне, а не само личне прошлости. Поменуће стога и бројне иконички

стилизоване пјесничке слике у Мандићевој поезији, као и пјесме посвећене slikama и сликарству.

Што се тиче Мандићеве књижевне судбине, њу је умногоме одредила негативна критика коју су писали Зоран Мишић, Миодраг Протић и Милош И. Бандић. Њихови текстови су, сматра Кљевић, можда више били одговор на хвалоспјеве које је, уз не сасвим прецизне анализе и увиде у Мандићеву поезију, писао Милан Богдановић. Нажалост, Мандић је био нека врста колатералне штете у расправи између „реалиста“ и „модерниста“, која је неријетко имала више идеолошко него књижевно утемељење. Он се, наиме, након тих расправа повукао у тишину, и то највећма ону манастирску, посветивши остатак свог живота фрескопису и проучавању српске средњовјековне културе.

Изет Сарајлић је пјесник који је од педесетих година па надаље остао најоданији поетици неоромантичарске осјећајности. На самим почецима, пак, своје интимистичко опредјељење ослонио је на актуелно историјско искуство и ратну хероику. „Речју, интима се код Сарајлића [...] увек појављује у контексту најопштијег историјског искуства“ (V, 219). Стога је код њега стално присутно преиспитивање општег и историјског трепетом личне осјећајности. У његовој раној поезији историја је присутна у облику најдиректнијег сјећања на ратне ужасе, а љубав се појављује, у контексту ратне трагедије, као једина сламка спаса („Рођени двадесет треће, стрељани четрдесет друге“). Јубав је у ратну тематику Сарајлићеве поезије уносила свјетлост и топлину, али је и пјесничка пројекција рата његовим љубавним стиховима пружила убједљивост и универзалност. Основни тоналитет ових његових пјесама био је елегично-химнични, а Кљевић говори и о дискретној музикалности његових стихова.

Касније се Сарајлић пјеснички развијао „тако што је биографски проширивао, а касније и свешћу продубљивао онај почетни спрег између интиме и историје“ (V, 225), што показује већ његова рана пјесма „Мала ноћна музика“. Потом он у поезију укључује сарајевску топографију и свјетску географију, мирнодопску историју и односе са пријатељима. Његову поезију обиљежиле су бројне посвете, као и многе пјесме епистоларне форме, намирењене пријатељима, познаницима, другим пјесницима. Овим пјесмама простор своје лирске интиме обогатио је новим осјећањима, с обзиром на то да их је саображавао поетици оних пјесника којима су биле намирењене.

Шездесетих година Сарајлићева поезија мијења интонацију, односно у њој се развијају иронија, самоиронија и резигнација, за које Кљевић сматра да су природна

посљедица пјесникове отворености према свијету и суочавања са стварношћу. Тек је у оваквим пјесмама, како тврди, „лук између интиме и историје до краја затегнут“ (V, 231). Овим стиховима дјеловао је подстицајно на наредну пјесничку генерацију.

Потпору за властита становишта о Сарајлићевој поезији Колјевић је пронашао у текстовима Рајка Петрова Нога, Стевана Раичковића и Радована Вучковића, па их неријетко помиње у овом свом огледу.

Никола Колјевић ће, након детаљнијих осврта на пјесништво Светислава Мандића и Изета Сарајлића, пажњу посветити и неким другим пјесницима који су својим стваралаштвом припадали струји неоромантичарске осјећајности. Владимир Черкез писао је и лирске минијатуре са ратном тематиком, и поеме, и интимистички интонирану поезију, неједнаке естетске вриједности. Оцјене његовог стваралаштва биле су такође разнолике и неуједначене, те Колјевић подсећа на најзначајније текстове који су својевремено писани о овом пјеснику. У свом осврту он ће, пак, осим неких пјесама у којих има стилских и других неправилности, нарочито нагласити оне пјесме које се издвајају својим лирским квалитетом, а њихова духовна позиција подразумијева рат или било коју другу несрћену историјску околност у коју је човјек „уклијештен“ и којој се супротставља хватањем за сламку љубави.

И поезија Риста Тошовића развијала се најприје на ратној тематици, али су већ његове ране пјесме биле заправо интимистичке и антиратне. Касније ће само још више оснажити интимистичку интонацију (што је уочљиво већ и у наслову његове друге збирке, *Неспокојни прозори*). Он је један од оних пјесника за кога ће феномен тишине постати једно од основних обиљежја. Ипак, Колјевић сматра да је он ријетко доспијевао до „снажних и сугестивних слика које би могле да озраче и око себе окупе целу песму“ (V, 243), али као примјер згуснутије рефлексивности издваја његову збирку *Из Вилингаја*.

Миодраг Жалица је са само двије објављене збирке пјесама стекао заслужено мјесто међу кључним представницима неоромантичарске лирике у БиХ. Интимистичка интонација неких његових пјесама, у другим је доспјела до антиинтимистичких тема трагичног положаја пјесника у опустошеном свијету. Као једна од најубједљивијих пјесама тог типа издваја се „Балерина“, а Колјевићу је нарочито стало да скрене пажњу на чињеницу да је о овој пјесми „најпродорније и аналитички најлуцидније“ (V, 249) писао Милан Ненадић, млађи пјесник који је у Жаличиним лирским преокупацијама наслутио поријекло кључних мотива властите поезије.

7. 8. 3. Душко Трифуновић, Рајко Петров Ного и Илија Ладин

Подсећајући на типологiju послијератног пјесништва коју је узорно успоставио Радован Вучковић, Кольевић је у својој књизи ипак неће искористити, јер му је у поглављу о пјесницима „нове естраде“ прије свега било потребно назначавање контраста између различитих видова модернизма на једној страни и нових токова „дезилузионизма“ на другој. Родоначелник „дезилузије“ био је Душко Трифуновић, а та поезија отрежњења и скептицизма све више се, умјесто заносима, окретала „‘сировој стварности’ појединих природних, друштвених и цивилизацијских чињеница“ (V, 252). То је неријетко провокативна поезија изразитог „интелектуалног згуснућа“ и окретања најкомуникативнијим облицима језичког израза (народне узречице, политички језик, стране ријечи, и тако редом). Ови пјесници су се опирали деструкцији, настојећи да својом лирском позицијом успоставе неки прихватљив свијет, а та позиција подразумијевала је укрштање јавног и интимног, интелектуалног и комуникативног. Зато су се они на различите начине окретали „естради“, јер је за њих од пресудног значаја био контакт са публиком. Једино то је могло да их „доволно убеди у сопствено постојање, и у постојање поезије као духовно насушног чина“ (V, 254).

На пољу естрадног пјесништва најдуже је истрајао Душко Трифуновић, који је начинио и прве кораке ка таквој поетици. Кольевић указује на једну од најранијих његових пјесама, „Камен и вода“, у којој се већ указује смјер којим ће се даље кретати Трифуновићево пјесништво. „Тиме је повукао и прве потезе у слици једног сложенијег модела лирске песме: такве која својом трезвоношћу, игравошћу и интелектуалном проницљивошћу успева да надиђе трагику осећања које изражава“ (V, 257). Истина, он ће касније повремено напуштати лирску интонацију у корист ироније и асурда, служећи се све више антипоетским прозаизмима. Покаткад ће се, пак, окретати завичајним темама и митском наслеђу усмене традиције, а управо ће сентенциозно благо народног духа широко и обилато примјењивати током цијelog стваралачког вијека. Из збирке у збирку, Кольевић тумачи развој Трифуновићеве поетике и начине на које се његов пјеснички израз усложњавао, те како се све више окретао стварности која је била неисцрпан извор нових пјесничких слика. Преломнот ће сматрати његову поему „Шок-соба“, у којој је тема и даље дезилузионистичка, али је простор у пјесми сада болнички, а стварност се пројављује као највећи ужас. Међутим, оно што је посебно драгоцјено у „Шок-соби“ јесте то што пјесник самог себе види као учесника

тог свијета, те се стога показује „да се Трифуновић најпотпуније остварио као песник онда када је свој дезилузионистички ироничан и интелектуалан, духовит и комуникативан модел песме успео да протка својим сопственим лирским крхким опредељењем и улогом“ (V, 269–270). У свом цјелокупном пјесништву Трифуновић се, сматра Кольевић, изборио за крајњу лирску позицију која није ни сентиментална ни интимистичка, него подразумијева опредељење за лирску емоцију која у свом језичком изразу носи трагове искуства и интелекта.

Одмах уз Душка Трифуновића долази Рајко Петров Ного, који је, како тврди Кольевић, члни пјесник нове естрадне поезије и њене дезилузионистички интониране вокације. Осим ироније којом су ови пјесници исказивали нездовољство историјом, Ного је у ране стихове укључио и темпераментом наглашену самоувјереност. И његову поезију су одликовала интелектуална заоштрења, говорна артикулација и отпор према херметизму послијератних модерниста. У првој збирци, *Зимомора*, Ного успоставља сукоб са епохом, односно испоставља се да „свет једноставно није на висини оног животног задатка који му је песник својим темпераментом поставио“ (V, 278), а у *Зверињаку*, другој својој збирци, освојиће вјештину преобликовања лирског интензитета у језик чврсте форме, док ће природа постати духовни ослонац снажнији од било чега друштвеног. Ипак, да би природа заиста постала духовни савезник, неопходно је саобрађавање с њом, а то је даље водило Ноговом „повратку“ у завичај, који је било потребно поново „освојити“. Збирка сонета *Безакоње* историју је представила као гротескну репресију, која изазива моралну кризу људских вриједности, а ослонац, поред природе, постаје и култура. Ного посеже за сонетом, помиње епске јунаке, цитира Његошеве стихове, а све то је у функцији „активирања древних образца смисла у сукобу са надирућим бесмислом историјског времена“ (V, 290–291). Тим истим трагом наставиће и у наредним збиркама, односно активирање културних, а нарочито епских и хришћанских симбола, биће основно обиљежје његове цјелокупне поезије.

Илија Ладин се, за разлику од осталих савремених и поетичких исписника, окретао старијим историјским тренуцима. Отуда и наслов овог Кольевићевог огледа – „Лирска археологија Илије Ладина“. Овај пјесник је у првој збирци (*Прије тебе ничега*) тематизовао причу о Одисеју и Пенелопи, а у наредној већ сам њен наслов, *Од неба наовамо*, сугерише библијску тему човјековог пада. Нагласиће Кольевић да Ладин говори о савременим друштвено-историјским изазовима, али их редовно упоређује са

архаичнијим сликама неба и земље, уводећи неријетко и завичајне успомене послије којих је усlijедио пад у живот. У његовој трећој збирци, *Пјесме о колиби*, савремена цивилизација је архаизована slikom грађења прве колибе, а у четвртој, *Пјесме о птицама*, архаизацији доприноси симболика птичјег лета као човјекове духовности. Пјесме су му, dakле, архаизоване тако што су уоквирене древним симболима, а прилично му је архаична и лексика, као и пјесничке слике. Његово враћање древним симболима Кольевић види као „извorno религиозно осећање јединства живота и свега живог као највеће вредности“ (V, 299–300), с тим што човјек непрестано својим поступцима угрожава то јединство, од древних па до модерних времена, и то је заправо основна тема кроз све четири поменуте збирке, што Кольевић илуструје низом примјера.

7. 8. 4. Радован В. Каraчић и Марко Вешовић

Кольевић сматра да је Радован Каraчић један од пјесника своје генерације „код којег је разочараност општим бесмислом најближљивије скривена, а порекло лирског заноса најтеже видљиво“ (V, 306), и то због његовог строгог лирског сажимања и метафоричног уопштавања. У његовим пјесмама изневјеравају се дати облици стварности, а задовољава људска потреба да маштом свијет преображава у нешто несвакидашње. На тај начин, закључује Кольевић, Каraчић долази до поезије која као основно поетичко начело има свијет лирске байке. На тај начин пјесник је у могућности да свијет представи не као испражњену форму, него као нешто што је у својим могућностима бескрајно. У Каraчићевим стиховима се непрестано трага за изворима живота и источницима љепоте, а његова поетика је „све више израстала у својевrstan сукоб и спрег између байке и стварности“ (V, 314). Сви набројани поступци највише долазе до изражaja у Каraчићевој другој збирци индикативног назива – *Памтивек*, али се и додатно проширују „црним байкама“, односно slikom најцрњих модерних искустава бесмисла. Наредна збирка носиће и назив *Црна байка*, а у њој су байковити симболи проширени на националну епiku, историју и културу.

Марко Вешовић већ у својој првој збирци пјесама *Недеља* пјева о општем бесмислу и при томе не налази ослонац ни у чему, понајмање у самом себи. Упркос томе, у првом плану су ипак „слике лирских оаза које је овај песник успео да сазда од занесених и понесених тренутака свог живљења са природом“ (V, 320). Оне су крхке и њихово суочавање са свијетом је неравноправно, али баш та крхкост ових лирских оаза

постаје једна од основних тема Вешовићеве поезије. Тако је било у првој збирци, али већ у другој, *Осматрачница*, тврди Колјевић, пјесник се окренуо против властите поетике, а збирка је постала својеврstan пјеснички експеримент. Најприје, више се не тематизују само изузетни тренуци као својеврсне лирске оазе него свакодневни, прозаични тренуци и пролазна расположења, а затим су и стихови у неколико наврата зазвучали прозаично и извјештачено. Међутим, Колјевић наглашава да су многи други, они наглашено исповједног тона, и те како значајни, нарочито за даљи пјесников развој. Стога он каже за наредну збирку, *Сијермини синови*, да она не само садржи „песме које имају дубоко личну интонацију већ је и њихов тон у знаку легендарне и старозаветне патничке реторике“ (V, 325). На тај начин је делузионистичка обесмишљеност продубљена личним и архетипским темама, пјесме су сажете у опште симболе, а нарочито се издваја „Бијели глог из Папа“, коју Колјевић детаљно анализира.

7. 8. 5. Абдулах Сидран, Стеван Тонтић и Тодор Дутина

Колјевић запажа да је смрт за Абдулаха Сидрана опсесивна тема још од најранијих стихова, док углавном не тематизује разочараност у свијет или историјске околности. Међутим, „то што на смрт тако рано помишља као на загарантовани крајњи салдо, посредно сведочи о томе да се пред очима овог песника није појавила ниједна велика идеја, ниједан недостојан сан, који би могли да замагле трезну свест о ништавилу на ‘крају свих крајева’“ (V, 331). Његовим малим, људским разочарањима (која су утолико поразнија) супротстављају се заноси, али проблем је у томе што су они пролазни и не успијевају да надјачају свијест о апсолуту смрти. То су неке од основних Колјевићевих напомена о Сидрановој првој збирци (*Шахбаза*), док је у другој знатно напредовао у том радикализму, што потврђује и сам њен наслов, *Кост и месо*. И даље је снажно изражена свијест о смрти, али се све чешће намећу и снажне животне сile. Колјевић издваја пјесму „Знало је бити времена“ као једну од оних коју одликује прдоран глас и далекометна мисао. Сидранова трећа књига пјесама, *Сарајевска збирка*, произашла је из пјесниковог трагања за анегдотама у којима су личне приче, иако доведене до границе смрти, заправо једна врста одбране од ње. Пјесме из ове збрке, сматра Колјевић, најбоље су „када унутар једне епске приче драмским заоштрењем пред лицем смрти ослобађају неке превасходно лирске енергије“ (V, 340).

Једно од основних обиљежја пјесништва Стевана Тонтића од самих почетака јесте иронија, што се лако уочава већ из наслова његове прве збирке – *Наука о души и друге веселе приче*. Осим тога, препознатљив је и по непрестаном напору да језик измјести из његовог природног лежишта. У Тонтићевој поезији урбана свакодневица је носилац празнине и бесмисла, „а носиоци смисла, чак и када су иронијом онемогућени, увек су код овог песника та упоришта патријархалног живота и културе“ (V, 346). Кольевић сматра да је његов иронијски модел сликања свијета најубједљиви онда кад се и сам укључи као актер, а духовна драма његовог пјесништва тиче се суочавања нишавила с једне стране и потребе за неким духовним ослонцем који би био носилац смисла с друге. Такву драму најбоље илуструју његове пјесме „Соба у Берлину“ и „Стан“, јер се у обје приказује распад дома као стожера патријархалне културе.

Тонтић се, према Кольевићевом мишљењу, издаваја међу осталим представницима своје генерације „колико по својој нападно прозаичној колоквијалности, толико и по анђелима и боговима које стално призива“ (V, 350). Његова иронија је стога најснажнија када говори о најближем, јер у том случају постаје израз властите духовне драме.

Наслов прве збирке пјесама Тодора Дутине (*Oреол Динарида*), као и њени први стихови, сугеришу патетично-парадоксално осjeћање. Један појам из наслова упућује на узвишеност и духовност, а други на оно земаљско и елементарно. У стиховима, пак, откривамо класично пјесничко искуство: „слављење елементарног интензитета доживљаја као подстицаја да се песничким чином доживљај пресели у неки смисао и тиме добије своју духовну сврху“ (V, 353). Кольевићеву пажњу посебно је привукао „икаризам“ Тодора Дутине, односно мисао да су хероји они који се духовним прегнућем одвајају од земље, ослобађајући се тако од људских и земаљских окова. Љепота таквог херојства уједно је и трагична јер ју је могуће реализовати само у духу и у тежњи. О томе говоре неколике његове пјесме, нарочито у збирци *Земља и људи*, а свакако и она која управо носи наслов „Икаризам“, као и пјесме посвећене завичајном Требињу. Збирка *Брисани простор*, иако говори о дому као човјековом скровишту, тематизује поново трагику заточеништва, која нарочито долази до изражавања након љепоте лета о којој је било ријечи у претходној збирци. С друге стране, пјесме из збирке *Између пса и вука* представљају заправо фрагменте пјесникове духовне биографије, од којих су неки у везаном стиху, док други представљају записи у прози.

7. 8. 6. Милан Ненадић и Ђорђо Сладоје

Након Бранка Миљковића, Милан Ненадић је, сматра Кольевић, још један наш пјесник код кога је смрт један од средишњих мотива. На самим почецима та смрт је помало лирски безазлена, јер је далека и лирски посредована, али у неким стиховима у којима пјесник уводи категорију самоубиства, она постаје личнија. У збирци *Нови Стефанос* смрт је надахнуће за активирање властитих крајњих могућности. Показујући кроз различите примјере на који начин Ненадић тематизује смрт у својим стиховима, Кольевић ће закључити да је он „у теми смрти пронашао интелектуално најрадикалнију и егзистенцијално најдрастичнију последицу дезилузионизма своје песничке генерације“ (V, 367). Тематизовањем смрти Ненадић се заправо пјесничким чином обрачунавао са испражњеним свијетом, а самим тим и са апсолутом смрти. Тако је настала његова „поетика предсмртности“. У каснијим збиркама интелектуални тон и филозофска реторика Ненадићевих стихова мијењају се у емотивну оштрину израза и свечан тон. Смрт у његовим стиховима понекад успоставља склад, углавном онда кад је човјек помирен са њом, а неријетко љепота детаља и ширина оквира омогућавају да се смрти супротстави апсолут израстао из доживљаја природе. „Наиме, код Ненадића се певањем супротставља умирању јер се поезија појављује као још један могући, а песнику и задати, вид лепоте“ (V, 374). Ненадић повремено тематизује и древну људску потребу за вјечним починком на завичајном тлу, што је онда начин коначног припадања ономе што је био први животни ослонац. На тај начин, показује Кольевић кроз примјере, завичајна тема постаје можда и најснажнија вриједност која се супротставља апсолуту смрти. Стога закључује да би Ненадић могао и даље да се развија и напредује уколико настави да продубљује лични однос према знамењима и темама националне културе.

Представници пјесничке генерације коју је најавио Душко Трифуновић били су разочарани општим бесмислом и посвећени трагању за неким личним, лирским уточиштем. Рајко Петров Ного такву духовну драму изградио је интензивним ослањањем на природу, међаше националне историје и изворишта српске културе. Ђорђо Сладоје је пјесник који је био на истом том трагу већ од прве збирке (*Дневник несанице*), јер је одликују заоштрен лирски тон, народна, вуковска ријеч, симболи и стилске формуле из епике. Оно што Кольевић посебно наглашава, и код Нога и код Сладоја, јесте прожимање епских елемената са лирским облицима у њиховом пјесништву, с тим што је начин реализације различит. Заправо, разликују се већ по томе

што код Сладоја нема оног пркоса и самоувјерености, као код Нога. Напротив, он се огласио „лирски рафинираним неутешним болом“ (V, 381). У раним пјесмама то је онај лирски бол одрастања, са којим ишчезава љепота, и то Кольевић ефектно показује низом примјера. Додаје затим и да је за Сладоја заправо сама поезија симбол склада и љепоте, и то управо епска поезија, у којој се до љепоте склада и моралног смисла долази захваљујући јунаштву. Стога не чуди што је у његовим каснијим пјесмама Косово заступљено као темељни симбол српске културе, чиме је, сматра Кольевић, Сладоје обогатио своје пјесништво и превазишао ону рану, интимистичку поезију „туге и опомене“. Сладоје је пјесник који је успјешно и на особен начин обновио стражиловску линију пјесништва – интимистичку лирику допунио је „изражајном снагом и духовном универзалношћу епског порекла“ (V, 389).

7. 8. 7. Сапутници пјесника „нове естраде“

У завршном поглављу књиге Никола Кольевић се осврће на још неке пјеснике шездесетих или седамдесетих година чију је поезију обиљежило разочарење стварношћу и трагање за неком личном тачком ослонца. Један од њих је и Јосип Ости са својом збирком *Снокрадица*, а о њему су врло упутно, премда неријетко противрјечно, писали Рајко Петров Ного, Станиша Тутњевић и Иван Фогл, па се Кольевић позива на њихове ставове и закључује да та противрјечност у тумачењима свједочи да је Ости заправо на различитим и често сасвим супротстављеним странама покушавао да пронађе лирско упориште. Стога, сматра Кольевић, „да би створио свој кохерентан и песнички препознатљив духовни свет, овај песник ће, чини се, морати да се одлучи између тих супротности. Или да пронађе онај песнички облик који ће моћи ефектно да их обједини“ (V, 395).

Ранко Рисојевић се јавио готово у исто вријеме кад и Душко Трифуновић, али су његова стваралачка усмјерења од почетка била веома разнолика (осим поезије, писао је и прозу и драме), што није повољно утицало на његово пјесничко стваралаштво. Према Кольевићевом мишљењу, Рисојевић је најбољи у пјесмама везаног стиха интимистичке интонације, а заправо ће се чешће окретати објективно интонираним стиховима и слободном стиху. У својој другој збирци, *Прах*, Рисојевић ће ипак освојити „лирску узбудљивост, а понегде и изражајни интензитет“ (V, 398), и то тако што се вратио лирским темама, свијету дјетињства и тренуцима који су утицали на обликовање духовне физиономије.

Најснажнији утицај Душка Трифуновића Кольевић препознаје код Ахмеда Мухамеда Имамовића, у његовом поетском хумору, језичким бравурама, колоквијалном тону и идиому, који нарочито долази до изражaja у пјесмама које дјелују као „театрализована исповест“, јер се пјесник у њима заправо обраћа неком замишљеном саговорнику. У стиховима је снагом духа настојао да савлада лирску болећивост која га је обузимала, што је поред свих набројаних ефеката његовој поезији давало и једну метафизичку ноту.

Премда је почeo да објављујe и пријe припадника ове генерацијe, Владимир Настић јoј припадa јeр сe, према Кольевићевом мишљењу, тек седамдесетих година пјеснички афирмисао у том смислу да јe „пoчетнu солипсистичкu јадиковку“ везao за „‘објективни корелатив’ смрвљене пасторале свог херцеговачког завичаја и свог новог, урбаног псеудоуточишта“ (V, 404). Нажалост, тaj преокрет донио јe и промјене у версификацији којe нису билe добре, јer сe одрекao музикалности везаног стихa и почeo да пише прозно интонирану поезијu, али шкrtog и редукованог изразa. Кольевић жали што овај пјесник нијe наставио оним трагом којe јe с јedne странe био јесењиновски непосредан, а с друге циничан, као на примјer у неким пјесмама из збирke *Звезда у сенци*.

И Драгољуб Јекнић је почeo да објављујe нешто ранијe у односу на пјеснике „новe естрадe“, па су код његa изражениji утицајi неких других пјесника, на примјer Мильковићa и Попe. Ради сe заправо о његовом његовању кулta естетског и о чињеници да јe кључna темa за његa „годинамa била самa поезијa, односно писањe или, јoш тачнијe, фасцинацијa речимa као најмањим и најелементарнијим јединицамa духa“ (V, 407). Кольевић то види као посредну врсту разочараности у смислу постојањa и тражењe смисла поетским чином. Недостаци таквог приступа огледајu сe у доминацијi апстрактне тематике, због чегa јe достa ријетко дoстизaн аутентичан пјеснички интензитет. Освојио гa јe онda кад сe окренуo поријеклу, te стварним сјeћањимa и доживљајимa, у збирци *Свирено саћe*.

Естрадним пјесницимa своjom експрессионистичком жестином у извјесnom смислу придржио сe и Бранко Чучак. Његови стихови, нeriјетко шокантни, понекад су били писани управо ради изазивањa таквог ефектa, a не како би атрикулисали властити доживљај свијетa. То Кольевић види као њихov кључни недостатак, којi јe неке од стихova доводио на ивицу досјетke или viца. Ипак, сматра Кольевић, у Чучковим језичким поигравањимa понекад сe јави и некa драгоцјена пјесничка слика,

мада само спорадично. Чучак је најбољи онда кад заборави на потребу за шокантношћу и кад пјева о дубокој личној муци.

Посљедњи пјесник о коме је у овом поглављу Колјевић писао, Владимир Сребро, најдиректније је наставио пјесничку линију „нове естраде“. И код њега је присутно осећање бесмисла изазвано савременошћу, његов дуги стих и јарке пјесничке слике имају естрадни замах, а близак им је и по драматизацији лирског субјекта који је, заправо, уклијештен задатом историјском ситуацијом. Најбољом његовом збирком Колјевић сматра *Присилни избор*, у којој су бројне пјесме мотивски везане за Русију, а интониране су као елегије. Код овог пјесника ријеч је заправо о „обнови романтичарске вере у вредност заноса и човеково неотуђиво право на осећајност. А та обнова је неоромантичарски артикулисана као чежња за заносом, или као сећање на лирска усхићења за која свет пред песником не пружа покриће, а камоли неки подстрек“ (V, 416). То је нарочито дошло до изражaja у оним његовим стиховима који су тематизовали градске призоре и својеврсну „митологију мегалополиса“.

8. ОТАЦБИНСКЕ ТЕМЕ НИКОЛЕ КОЉЕВИЋА

Премда посљедње двије књиге Николе Колјевића објављене за његовог живота нису директан предмет ове дисертације, с обзиром на то да су оне прије свега политичког карактера, ипак ћемо се осврнути на једну од њих, односно на *Отаџбинске теме* (1995), с обзиром на то да су теме заступљене у њој не само политичке него и књижевне. У дјелу Николе Колјевића од самих почетака његове књижевнокритичке каријере запажено мјесто су имале *отаџбинске теме*. У његовој истоименој књизи стога су на једном мјесту окупљена дотадашња промишљања о култури и књижевности, цивилизацијским феноменима који, сматра он, нужно морају бити у духовним темељима нације и државе. Међусобни саоднос и дослух књижевних и политичких тема, које је увијек сматрао блиско повезаним, тумачио је имајући на уму оне тековине англосаксонске Нове критике које су говориле о органској вези умјетности и егзистенције. Задатак критичара, пак, Колјевић је видио у потпуном освјетљавању те везе. У уводном тексту *Отаџбинских тема* забиљежио је да књижевност и политика, „попут два крајња пола, оцртавају границе оног широког простора националне судбине у коју улази и историја, и култура у најширем смислу речи, и идеологија, и економија и штошта друго“ (VI, 5).

Потребно је поменути и да је у низу краћих текстова објављиваних у различитим часописима, Колјевић писао о односу књижевности и политици. За ову прилику дотаћи ћемо се само једног, који је под насловом „Политизација књижевности“ објављен у *Књижевним новинама* 1985. године. Из тог текста сазнајемо да је, према Колјевићевом мишљењу, политизација књижевности у основи добродошла и здрава, јер је „слобода у третирању политички релевантних тема већ по себи знак нарастајућег демократског духа и све веће могућности толерантног критичког дијалога између институција и појединца“ (1985: 10). Јасно је да он мисли заправо на тзв. критичку књижевност, која се бави критиком друштвене стварности. Таква књижевност, али само уколико је књижевноумјетнички релевантна, устврдиће он, бива уједно и најидеалнија политичка опозиција која се да замислити, јер она не претендује на власт.

Важно је нагласити да у књизи о којој је овдје ријеч Колјевић полази од Скерлићевог увјерења да је „књижевност највиши израз народног живота“, те се управо стога опредјељује да српско књижевно стваралаштво сагледа у оквиру шире српске, не

само културне традиције, дакле у оквиру *отаџбинских тема*. Наиме, у овој књизи се не ради ни о популистичком нити о политикантском приступу поменутим темама, него о указивању на суштински смисао одржавања и његовања националне културе.

Прва цјелина књиге бави се књижевним темама и обухвата пет текстова. Из првог („Источници српске културе“) сазнајемо да, према Кљевићу, српска култура (а културу схвата у најширем могућем, антрополошком кључу, као *феномен* који се темељи на архетипским знаковима и знамењима, те који обухвата широке духовне хоризонте) своје најдубље источнике има у религији и историји. Из њиховог јединства произашли су водећи култови, најбитнији за српску културу, прије свега култ Оца и култ Сина, односно Христа, који подразумијева христолику љубав и жртву. Свакако, ту је неизоставан и косовски култ, захваљујући којем је српски народ остао изнутра слободан, чак и када је извана био потчињен.

У тексту „Ко је вјера, а ко невјера...“ проблематизује се питање подјеле људи на хероје и издајнике. Први примјери те поједностављене подјеле у нашој патријархалној култури били су, наравно, Милош Обилић и Вук Бранковић, нарочито у епским народним пјесмама. Иако то нећемо сазнати из епске пјесме, и код издајника и код хероја неријетко се ради о срцима која се сламају, о уму који раздиру сумње, о свијести коју изгриза рђа људских слабости. Ти људи падају у бројна искушења. Јунаци се издвајају по томе што у најдубљем коријену духовног бића свог народа налазе начин да превазиђу све слабости и искушења. Кљевић у том кључу анализира Милоша Обилића, Бановић Страхињу, Старог Вујадина и, нарочито, Владику Данила.

Кљевићев текст „Над бановим чојством и јунаштвом“ трећи је у низу његових текстова у којима је, годинама уназад, писао о Бановић Страхињи. Овај пут у контексту чињенице да су, усред ратних збивања кад ова књига настаје, чојство и јунаштво на проби. Пажљивом анализом бановог карактера и његових тихих превирања, довешће нас до закључка да његово јунаштво не почива искључиво на физичкој снази, него извире из његових високо постављених идеала и чврсто утемељеног моралног бића, те се у лицу Бановић Страхиње човјечност и витештво не могу замислити једно без другог. Стога он остаје, како Кљевић каже, „усамљени јахач наше епске апокалипсе, или са својим доказаним и сачуваним највишим идеалом у души, који ће и потоње генерације његовог народа највише ценити“ (VI, 55).

У неким од текстова Кљевић је проблематизовао подјelu људи на хероје и издајнике, као и тему чојства и јунаштва, а као посебно драгоцен текст који повезује

књижевне и политичке теме у овој књизи препознајемо онај под насловом „Не може Србин без отаџбине“. У њему Кольевић маркира она мјеста у српском пјесништву из којих је снажно извирала жеља за ваксрснућем српске душе у слободној отаџбини. Разумљиво, помињу се ту Доситеј, устанички десетерци, Ђура Јакшић, Дучић, Шантић, Црњански... У многим њиховим стиховима подвлачи се специфична тежња за политичким уједињењем, која прераста у дубљу тему питања сопствене духовне цјеловитости, а која се прелама кроз идеал јединства народног и сопственог бића. За Шантића рецимо, сматра Кольевић (а поткрепљује то стиховима из пјесме „Моја отаџбина“), отаџбина је била васколико српство и у том смислу она је снажнија категорија од било које политике или државе.

„Књижевност и култура“ посљедњи је текст у блоку књижевних тема. У њему Кольевић, позивајући се на Џојса, истиче да је књижевност „најдуховнија уметност“, јер је у њој човјек „најмање усмерен на материјалну супстанцу уметничког израза, а максимално упућен на духовну позадину коју та супстанца призива“ (VI, 71). Стога је књижевност та која у смртоносно згуснутим, ратним временима нужно треба да се врати древном духовном коријену, завичајном језику и историјском памћењу. Кольевић препознаје у родољубивом српском пјесништву с почетка деведесетих година отаџбинске и страдалничке тонове, јер је у сталном суочавању и одмјеравању са смрћу то једино и било могуће. А писање у националном и родољубивом кључу сматра неизbjежним, сасвим природним у времену које је изразито ризично за егзистенцију и опстанак нације. Утолико је сасвим разумљиво и његово паралелно бављење књижевним и политичким темама, које, нарочито у смутна времена, не искључују једна другу.

Уколико из претходних напомена није сасвим јасно на који начин је, кроз књижевне теме, Кольевић истакао модел конституисања српске политике, он ће то експлицитније учинити у одјељку у којем се бавио управо политичким темама, у којима свакако и даље постоји повезница са књижевношћу и културом, што свједочи већ први наслов из те целине, „Књижевност, култура и политика“. Он инсистира на значају националног идентитета који успоставља култура као темељ и потка смисла живота. Култура је за нас најважнији предуслов историјског опстанка и најдрагоценји политички садржај. У основи очувања српског националног идентитета налази се породично задругарство, породица је расадник основних облика културе и обиљежја националног идентитета. Али не треба се заваравати, сматра Кольевић, да је то

довољно: „Држава и школа, као и елитне културне институције могу и морају да учине много“ (VI, 89). Оно што се често заборавља, јесте и неопходност прегалачког рада истакнутих појединача, „националних радника“, јер институције не могу ништа учинити саме, без просвијећеног и надахнутог рада даровитих појединача, без њихових идеја и иницијатива.

У овом, као и у наредним текстовима, Кольевић ће аргументовано, аналитички, упућено и значачки писати о темама које поставља пред себе, дајући најприје општи оквир, позивајући се на искуства и сазнања других култура и њихових водећих теоретичара, који су тумачили и анализирали одређени проблем, а маркирајући свакако прије свега оне које види као истомишљенике. Један од најважнијих текстова свакако је онај под насловом „Нација: велика новина краја 20. века“. Данас, кад се морамо буквално борити за опстанак и статус националних научних дисциплина, чини се да је оваква тема (нарочито у контексту Кольевићевог начина њене интерпретације) више него актуелна. Наиме, Кольевић уочава да је крај 20. вијека обиљежила приврженост многих људи широм свијета идеји нације, што је резултирало новим државотворним тежњама и политичким оквирима. Парадоксално је што се то дешава у вријеме пропагирања интернационалистичког „новог светског поретка“. Нација је прије свега резултат човјекове склоности ка удруживавању по принципу сличности, а за разлику од других облика припадности некој групи остала је кроз вријеме историјски најдјелотворнија из више разлога. Култура и религија, како је и раније наглашено, понајвише су допринијеле преживљавању и учвршћивању потребе за националном идентификацијом (што је и довело до формирања модерних националних држава). Кольевић потом уводи и појам интернационализма, који сматра комплементарним национализму. Он је без нација празан скуп, јер инсистира на њиховим међусобним везама (укидање нација истовремено би значило и укидање интернационализма). Кольевићев закључак је крајње јасан и једноставан: „Национални интерес се појављује као изворан, а интернационални као изведен, као облик усклађивања националних интереса. Зато се озбиљна и трајна државна творевина увек гради на национализму, а не на интернационализму“ (VI, 147) Коначно рјешење националног питања српског народа, које и данас звучи актуелно, Кольевић види овако:

„С обзиром да је нација онај облик који најпотпуније задовољава духовне и осећајне човекове потребе за групном идентификацијом, оне ће бити и дубље и потпуније задовољене ако су свешћу осмишљене и промишљене, и националним институцијама стабилизоване. Једино тако можемо свесно контролисати границе до

којих национално осећање има своје морално покриће и историјско оправдање. Без такве свесне бриге за своју нацију могу се десити само две ствари, обе трагичне по свом крајњем исходу. Или ћемо се национално расточити до непрепознатљивости, или ћемо, неосвешћени а угрожени, свести национално осећање на инстинкт борбе за опстанак, који, на крају крајева, увек води у – рат“ (VI, 154).

Отаџбинске теме настале су као резултат промишљања човјека који је био политички активан, и то управо у оним бурним, преломним и бруталним ратним годинама, почетком деведесетих у Босни и Херцеговини. У овој књизи Кольевић је изложио своје идеје о култури и књижевности као духовним темељима постојања нације, без којих је незамислива институција државе и начин њеног организовања и одбране. Пише је смиреним тоном, не осуђујући, промишљајући о одређеним темама уједљиво, разложно, трезвено и аргументовано, без предрасуда, ослоњен на бројна мултидисциплинарна знања, те на свјетско и отаџбинско искуство. Није био „национално оптерећен“, како су му неки спочитавали, али није желио да српски народ буде поново изманипулисан, као што се то више пута дешавало кроз двадесети вијек.

Рајко Петров Ного ову Кольевићеву књигу сматра *смиреном и одрешилом*, те каже: „Освјетљавајући источнике српске културе, изразитије сјенчећи подвижништва наших предака и у историји и у поезији, Кольевић нас, свагда дискретно, призива да их будемо достојни. Његови су оријентирни поузданни, анализе уједљиве и стилски упечатљиве, ерудитност и теоријска компетенција препознатљиве из књига које је прије рата објављивао“ (2001: 155). Осим Нога, ова Кольевићева књига била је искончативна многим књижевним критичарима, па су о њој, између осталих, писали и Василије Костић, Драган Недељковић, Радован Вучковић, Мирослав Тохоль и Душко Певуља, међутим и многи други аутори нису пропустили да је помену у својим текстовима посвећеним неким другим студијама или цјелокупном Кольевићевом стваралаштву.

9. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

Издвајајући квалитетете студије Силије Хоксворт о Андрићу, у једном од својих огледа, Колјевић је нагласио да њена књига пропагира Андрићево дјело у цјелини, пушта Андрића да „говори сам за себе“, снажи трајност одјекивања Андрићевог дјела и отвара пут објављивању специјалније заснованих критичких студија (III, 424). Не прејудицирајући да су то квалитети ове докторске дисертације, ипак смо се на почетку закључних напомена послужили овим Колјевићевим запажањима, јер смо и ми настојали да освијетлимо његово књижевнотеоријско и критичко стваралаштво у цјелини, увјерени у неопходност његовог даљег одјека у читалачкој, критичкој и научној јавности. Неријетко смо заиста пуштали аутора да, својим дјелом, говори сам о себи, а резултати истраживања тек су смјернице за њихов наставак, с обзиром на то да монографија о Николи Колјевићу, најављена и у уводним напомена, изискује додатне напоре и прилагођавање прикупљеног материјала и резултата истраживања једној таквој публикацији.

Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића у овој докторској дисертацији освијетљена је кроз његове различите књиге и студије, а посебна пажња, разумљиво, на самом почетку посвећена је *Теоријским основама Нове критике*, књизи која представља угаони камен кад је у питању заснивање његових књижевнокритичких ставова. Важно је његово запажање да, упркос разликама у начелима различитих представника ове критичке школе, постоји нешто што им је заједничко, а ради се о томе да су као крајњи циљ својих напора видјели заправо „одбрану поезије“. Уједно су освијетлили и начин на који се ванкњижевна стварност може одбранити „помоћу“ поезије, али показаће се, и на томе Колјевић инсистира кроз различите студије и послије ове књиге, да се она може и мора бранити и помоћу критике, односно да је тумачење књижевног дјела важан корак не само у његовом разумијевању него и у разумијевању свијета и стварности, што је отворило кључна питања природе поезије и етичког усмјерења књижевне критике, којима ће се бавити како нови критичари, тако и Никола Колјевић. Анализирајући начела различитих представника Нове критике, као и њихових савременика и „поетичких сродника“, Колјевић ће издвојити Колрицову мисао о томе да поезија свијету даје значења, као и Ричардсова промишљања о односу науке и поезије, а нарочито његово успостављање „практичне критике“, што ће и сам Колјевић

преузети као модел у неким својим огледима. Из Ричардсовых начела за Кольевића су важни и његови погледи на трагедију, с обзиром на то да ће је он посматрати као књижевни облик у којем до пуног изражaja долазе високи вриједносни критеријуми и психолошка функција поезије, а то ће бити и основно полазиште Кольевићевог приступа Шекспировом трагичком опусу. Као највећу Ричардсову вриједност издвојиће чињеницу да је његова критичка мисао заправо дубоко хуманистички традиционална. Код Емпсона му је, пак, било важно то што је он пјеснички језик третирао као суштинску инстанцу књижевне умјетности, а контекст сматрао органским карактером. Његова промишљања, али и сва остала семантичка истраживања, Кольевић ће сматрати драгоценјим због тога што су довела до пројимања различитих тема (не само књижевних и књижевнокритичких него и филозофских и лингвистичких), што је у основи неопходно кад је ријеч о било којој хуманистичкој дисциплини. За њега је ипак, из корпуса Нове критике, најважније било Елиотово схватање традиције, коју је он видио као основ континуитета у једној култури, тако да се његовим промишљањима враћао и у својим наредним књигама, те их примјењивао у тумачењима, нарочито кад је писао о српској поезији. Пажњу ће посветити и многим другим именима, попут Велека, Ворена, Кригера, Форстера и Фраја, а изузетно значајним ће сматрати Вимзетов поглед на важност везе поезије са животом. Наиме, његово инсистирање на биографији, културном идентитету и контексту биће у основи Кольевићевих књижевнотеоријских и критичких ставова, о којима је затим, у овој дисертацији, највише ријечи било у поглављу о њиховом обликовању.

Из неколико кључних Кольевићевих огледа закључује се да је њега занимала таква критика која се неће удаљити ни од књижевности ни од човјека, која се неће затворити у калупе стручне терминологије и која се неће одрећи своје комуникативности зарад методолошке строгости. О томе је најутемељеније писао у неколико огледа из књиге *Иконоборци и иконобранитељи*, као и у студији „Контекстуално тумачење поезије“ из књиге *Класици српског песништва*, а затим је те своје ставове примјењивао у тумачењима књижевних дјела заступљеним у различitim књигама. Један од његових основних ставова је да књижевни критичар треба да помаже у освајању књижевног дјела, а у огледу „О упоредном и споредном“, који је и сам сматрао пресудним за разумијевање његових књижевнотеоријских и критичких погледа, нагласио је да је у модерној књижевној критици неријетко долазило до удаљавања од бића поезије. Основни Кольевићев критички приступ књижевном дјелу је

компаративни, али у широком хуманистичком контексту, који је освијетлио тумачећи приступ Хелене Гарднер Шекспировом *Хамлету*. Ради се, наиме, о компаративном приступу који не функционише као егзактно обликован метод, него као начело у оквиру којег је неопходно повезивање знања из различитих књижевних и хуманистичких области, али је неопходна и критичарева жива осјећајност, оригиналност, као и интелектуални интегритет. Ако бисмо у најкраћем покушали да сажмемо кључне карактеристике Колјевићевог компаративног приступа, оне су обухваћене управо наведеним напоменама. С обзиром на фигуративност пјесничког језика и фреквентност фигуре поређења у поезији, Колјевић сматра да су и пјесници, заправо, у основи компаратисти, а критичар је, пак, такорећи у обавези да непрестано пореди, или једног пјесника са другим, или пјеснички доживљај са животним искуствима. Бројне су Колјевићеве компаративне студије у којима је примијено компаративни приступ, попут оних у којима је *Магбета* тумачио у контексту суочавања формалистичког и марксистичког приступа, или када је Бановић Страхињу поредио са Отелом, а принцип поређења биће и у основи многих других његових есеја и огледа. Кад је пак у питању контекстуално тумачење поезије, оно почива на Колјевићевом увјерењу да је пјесма „обећање смисла“, а тумачење „довршавање доживљаја“ представљеног у пјесничком тексту. Стога он као кључни резултат стављања пјесме у ауторски и историјски контекст види у визији човјекових духовних могућности, а то је, према његовом дубоком увјерењу, основни циљ хуманистике.

У тумачењима Шекспировог дјела, а нарочито његових трагедија, Колјевић најприје полази од самог појма трагедије, освјетљавајући га у широком контексту. Шекспирове трагедије је радо тумачио у компаративном кључу, нарочито *Магбета*, *Хамлета* и *Отела*, а та тумачења заступљена су у његовој књизи *Иконоборци и иконообранительи*. У књизи *Шекспир трагичар* донијеће цјелокупан поглед на Шекспирове трагедије, а кључни појам у свим анализама јесте „трагичност акције“. Посебну пажњу у неколиким текстовима о Шекспиру Колјевић ће посветити његовом погледу на однос између глуме и позоришта, с једне стране, и живота, с друге. Све ово дио је и ширег Колјевићевог интересовања за драму и позориште, што се у његовом стваралачком дјелу и животу испољило на различите начине.

Колјевићева књига о Андрићу донијела је један свеобухватан поглед на његов најпознатији роман, *На Дрини ћуприја*. Књижевноисторијски га је позиционирао, освијетлио са индивидуалних, психолошких, духовних и животних аспеката, те

нагласио његов крајњи смисао и естетску вриједност. У анализама је нарочито истицао однос између легендарног и историјског у Андрићевом дјелу, али и суочавање између искушења моћи и облика духовне слободе код различитих ликова. Заправо, испоставља се да је најинтригантнија у Андрићевом роману била она „маштарска слобода“ која не траје дugo, али постаје трајна кад се преобликује у градитељски чин, а моћ жртве води до освајања духовне слободе.

Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Кольевића најзначајнију примјену нашла је на пољу тумачења српске поезије. За њега су посебно значајни били они пјесници чије дјело је утемељено у традицији, а трагао је за њима како међу класицима српског пјесништва, тако и међу млађим пјесницима, својим савременицима, обликујући на тај начин у извјесном смислу и развојни пут једне струје модерног српског пјесништва, с обзиром на то да су овим пјесницима његови огледи неријетко послужили као подстицај, подршка, а повремено и као корективни фактор за даљи књижевни рад. Нагласили смо у дисертацији да је у тумачењу српске поезије изузетно значајно било то што је Кольевић по основној вокацији био ангlista и компаратиста, као и чињеницу да ће у својим тумачењима нарочито издвајати оне савремене пјеснике код којих се епско наслеђе срећно укрстило са лирском позицијом. До таквих резултата је дошао, заправо, широким увидом у цјелокупни развој српског пјесништва, од епике, преко Његоша, романтичара и Илића, до српске поезије десетог вијека, те је о свему томе писао у различitim огледима, а неријетко и у компаративном кључу.

На крају смо показали да је Никола Кольевић успјешно повезао чак и политичке теме са књижевним, у својој књизи *Otačbinske teme*, која је резултат његових напора да, у контексту трагичних ратних збивања деведесетих година прошлог вијека, укаже на значај књижевности, културе и религије у обликовању и опстајању српског националног идентитета и његових кључних интереса. На тај начин распознајемо колико је Никола Кольевић актуелан и данас, не само због својих књижевнотеоријских и критичких достигнућа, него и због оваквих промишљања о националном идентитету. То посебно долази до изражaja кад је у питању суштина, смисао и опстанак националних хуманистичких дисциплина, те смо дубоко ујерени да нам освјетљавање Кольевићевог опуса данас и те како може помоћи у том смислу.

Обухвативши цјелокупан књижевнотеоријски и критички опус Николе Кольевића, у дисертацији смо настојали да укажемо на чињеницу да је он до краја био

досљедан у својим ставовима и критичким мјерилима. Дао је изузетан допринос српској науци о књижевности и српској књижевној критици, а надамо се да је овом докторском дисертацијом учињен макар мали помак у разумијевању његових књижевнотеоријских и критичких ставова.

10. ЛИТЕРАТУРА

У оквиру списка кориштених извора библиографске јединице наводили смо хронолошким редослиједом. Наиме, аутор свих извора је Никола Кольевић, па нам се овакво рјешење чинило адекватнијим, него да смо их сложили по абецедном или азбучном реду наслова. Комплетна библиографија Кольевићевих књига и прилога доступна је у шестом тому *Дела Николе Кольевића*, како је раније и наведено, али смо ми навели само оне текстове које смо у дисертацији цитирали или смо се на њих позивали. Такође, с обзиром на раније наведену напомену да смо се, кад су Кольевићеве књиге у питању, служили поменутим *Делима*, као поузданим и цјеловитим издањима, у списку извора нису наведена прва издања тих књига, премда смо се и њима повремено служили. Списак опште и предметне литературе наведен је азбучним редослиједом.

Извори

1. „Jedna savremena kritika naučnog uma“ (1963а), *Pregled*, god. 53, br. 11–12, 389–404.
2. „Kritika poezije i pesnička kritika. Eliot, Hamlet i njihovi problemi“ (1963б), *Izraz*, god. 7, knj. 13, br. 8–9, 97–109.
3. „Поезија као етичка свест о људској историји. Критичка мисао и песничко остварење Т. С. Елиота“ (1963в), *Књижевност*, год. 18, бр. 7–8, 42–81.
4. „Kritička načela I. A. Ričardsa“ (1964), u: I. A. Ričards, *Načela književne kritike*, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 5–22.
5. „Јејтс према Елиоту: делимично упоређење“ (1965а), *Летопис Матице српске*, год. 141, књ. 396, св. 1, 59–78.
6. „Forsterov pogled na roman“ (1965б), *Putevi*, god. 11, br. 2, 140–144.
7. „Prva publikacija Šekspirovog društva“ (1967а), *Izraz*, god. 11, knj. 21, br. 3, 285–293.
8. „Hamlet u Šekspirovom dramskom razvoju“ (1967б), *Scena*, god. 2, br. 3, 353–361.
9. „Odnos esencije i egzistencije u Šekspirovom Otelu“ (1968), *Izraz*, god. 12, knj. 24, br. 11, 397–418.

10. „Kritika ideologije i ideološka kritika. Marksizam i Nova kritika“ (1970), *Savremenik*, god. 16, knj. 32, sv. 10, 227–242.
11. „Hamlet kao tragedija“ (1971), *Izraz*, god. 15, knj. 29, br. 5, 463–478.
12. „Poezija kao jezički izraz“ (1976), *Izraz*, god. 20, knj. 40, br. 4, 677–687.
13. „Вимзетова Summa Нове критике“ (1978), *Годишњак Одјељења за књижевност*, књ. 7, 163–182.
14. „Funkcija umetničkog dela prošlosti“ (1979), *Književna kritika*, god. 10, br. 1, 64–67.
15. „Književnost kao utopija i arhetip (*Anatomija kritike* Nortropa Fraja)“ (1980a), *Radio-Sarajevo Treći program*, god. 9, br. 29, 428–439.
16. „Прича је човеков пут“ (1980б), *Борба*, год. 58, бр. 148 (31. 5. 1980), 10.
17. „Андрћева вера у причу“ (1981), у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе* (ур. Драган Недељковић), Задужбина Иве Андрића, Београд, 65–74.
18. „Између Хамлета и Фауста. О ‘шекспиранизацији’ југословенског позоришта“ (1985а), *Књижевне новине*, год. 36, бр. 700–701 (15. 12. 1985), 18.
19. „О животним, о политичким улогама“ (1985б), *Књижевне новине*, год. 36, бр. 690 (15. 6. 1985), 6.
20. „Политизација књижевности“ (1985в), *Књижевне новине*, год. 36, бр. 685 (1. 4. 1985), 10.
21. „Шекспир у Краљевском Шекспировом“ (1985г), *Књижевне новине*, год. 36, бр. 699 (1. 12. 1985), 1.
22. Колјевић, Никола (2012), *Теоријски основи Нове критике*, у: *Дела Николе Колјевића*, I том, Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Службени гласник.
23. Колјевић, Никола (2012), *Иконоборци и иконобранитељи*, у: *Дела Николе Колјевића*, II том, Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Службени гласник.
24. Колјевић, Никола (2012), *Шекспир трагичар. Андрићево ремек-дело*, у: *Дела Николе Колјевића*, III том, Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Службени гласник.

25. Колјевић, Никола (2012), *Класици српског песништва*, у: *Дела Николе Колјевића*, IV том, Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Службени гласник.
26. Колјевић, Никола (2012), *Песник иза песме*, у: *Дела Николе Колјевића*, V том, Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Службени гласник.
27. Колјевић, Никола (2012), *Отаџбинске теме*, у: *Дела Николе Колјевића*, VI том, Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Службени гласник.
28. Колјевић, Никола (2014), *Допринос Нове критике разумевању песничког језика*, прир. Ранко Поповић, Бања Лука: Арт принт.

Предметна литература

1. Брђанин, Бранко (2001), „Случај драме – драма случаја: *Вечера пред пут* Николе Колјевића“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 123–149.
2. Буха, Алекса (2009), „Стварање и одбрана Републике Српске“, *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 483, св. 6, 1315–1321.
3. Вучковић, Радован (2001), „*Отаџбинске теме* Николе Колјевића“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 157–161.
4. Gordić, Slavko (1979), „Kritičar kao zakonodavac: o ikonoborcima i ikonobraniteljima Nikole Koljevića“, *Polja*, god. 25, br. 249, 6–7.
5. Дакић, Гојко (1997), „Борац за српство, правду и етику“, *Глас српски*, год. 54, бр. 8181 (29. 1. 1997), 1.
6. Дамјановић, Ђуро (1997), „Пала звезда на небо“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 1.
7. Делић, Јован (1979), „Покушај превладавања ‘формализма’ у критици“, *Летопис Матице српске*, год. 155, књ. 424, св. 5, 1613–1621.

8. Делић, Јован (2001), „Превладавање просторног и временског провинцијализма“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 43–50.
9. Ђурићковић, Дејан (2015), „Поезија као облик мисаоности“, *Književnost i njenotumačenje*, Srpsko prosvjetno i kulturno društvo Prosvjeta, Sarajevo, 200–201.
10. Екмечић, Милорад (2009), „Нетко беше Колјевић Никола“, *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 483, св. 6, 1310–1315.
11. Зуковић, Љубомир (2001), „Никола Колјевић /1936–1997/“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 197–201.
12. Зуковић, Љубомир (2013), „Отаџбинске теме Николе Колјевића“, *Траг*, год. VIII, књ. VIII, св. XXXIII, март 2013, 71–75.
13. Јелушић, Синиша (2001), „Сумња као смисао: тумачење Хамлета Николе Колјевића“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 99–104.
14. Капор, Момо (1997), „Знао је крај драме“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 5.
15. Капор, Момо (2012), „Професор“, Никола Колјевић, *Отаџбинске теме, Дела Николе Колјевића*, VI том, Академија наука и умјетности Републике Српске – Службени гласник, Бања Лука – Београд, 397–400.
16. Карадић, Радован Марков (1998), „Велики интелектуалац у служби свог народа“, *Ослобођење*, год. 54, бр. 245–246 (24–25. 1. 1998), 5.
17. Кнежевић, Саша (2013), „Дневничка литература о отаџбинском рату“, *Наука и традиција. Филолошке науке* (зборник радова са научног скупа – Пале, 18–19. мај 2012), Пале: Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет, 339–346.
18. Ковач, Никола (1989), „Nikola Koljević – kritička načela i kritika poezije“, *Radio-Sarajevo Treći program*, god. 17, br. 65, 61–70.
19. Колјевић, Милица (2008), „Биографија“, Никола Колјевић, *Стварање Републике Српске. Дневник 1993–1995*, Службени гласник Републике Српске – Службени гласник, Београд, 461–465.

20. Кольевић, Срђан (2001), „Деловања и утицаји: секундарни живот есејистичко-критичког дела“, *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 87–92.
21. Кольевић, Светозар (2012), „Ријеч захвалности“, *Крајина*, год. XI, бр. 43–44, јесен–зима, 106–107.
22. Крајишник, Момчило (1997), „Слово професору Николи Кольевићу“, *Глас српски*, год. 54, бр. 8181 (29. 1. 1997), 3.
23. Лазаревић, Предраг (2007), „Свестран човек“, *Крајина*, год. 6, бр. 21–22, 233–235.
24. Лазаревић, Предраг (2001), „Никола Кольевић и позориште“, *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 111–122.
25. Лешић, Јосип (1982), „Nikola Koljević ‘Šekspir tragičar’“, *Radio-Sarajevo Treći program*, год. 11, бр. 38, 484–490.
26. Максимовић, Војислав (1997), „Опроштај са проф. др Николом Кольевићем“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 2.
27. Максимовић, Војислав (2001), „Иво Андрић у виђењу Николе Кольевића“, *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 77–80.
28. Максимовић, Мирослав (1997), „Никола, мој пријатељ“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 4.
29. Милановић, Бранко (1997), „Никола Кольевић (1936–1997). Покретач и први уредник *Путева*“ (In memoriam), *Путеви*, год. 43, бр. 1, 3–6.
30. Милановић, Бранко (2001), „Никола Кольевић у бањолучким ’Путевима’“, *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 81–86.
31. Миличевић, Давор (2001), „Између иконоборца и иконобранитеља – скица за портрет савршеног критичара“, *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001),

- зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 29–42.
32. Миличевић, Давор (2012), „Велики издавачки подухват“, *Крајина*, год. XI, бр. 43–44, јесен–зима, 101–105.
33. Настић, Радмила (2001), „Појам трагичног и идеологија освете у тумачењу Шекспирових трагедија Николе Колјевића“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 93–98.
34. Недељковић, Драган (1997а), „Никола Колјевић – човек европских видика“, *Јавност*, бр. 293 (8. 2. 1997), 10.
35. Недељковић, Драган (1997б), „Родољуб слободна духа“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 3.
36. Недељковић, Драган (2001), „Сећање на Николу Колјевића“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 175–184.
37. Новаковић, Ненад (1997), „Исписане и неисписане књиге“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 6.
38. Ного, Рајко Петров (1988), „Пораз је родно мјесто наше духовности“ (Разговор Николе Колјевића са Рајком Петровим Ногом), *Живот*, год. 37, бр. 7–8, 29–32.
39. Ного, Петров Рајко (2001), „Грабави од историје“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 153–155.
40. Ного, Рајко Петров (2012), „Уз Дела Николе Колјевића“, *Крајина*, год. XI, бр. 43–44, јесен–зима, 96–100.
41. Орозовић, Ратко (1973), „Игре свакодневног живота: ‘Вечера пред пут’“, прва драма Николе Колјевића у ‘Камерном театру 55’“, *Наши дани*, год. 20, бр. 394–395 (30. 1. 1973), 17.
42. Pavlović, Luka (1973), „Riječi, riječi...“, *Oslobodenje*, god. 30, br. 8844 (17. 1. 1973), 9.
43. Павловић, Ранко (1995), „Теме националне судбине“, *Глас српски*, год. 52, бр. 7613 (13. 3. 1995), 11.

44. Певуља, Душко (2012), „Дела Николе Кольевића“, *Крајина*, год. XI, бр. 43–44, јесен–зима, 91–95.
45. Плавшић, Биљана (1997), „Речи које су плакале“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 1.
46. Поповић, Ранко (2012), „Морални императив Кольевићеве критике“, Никола Кольевић, *Отаџбинске теме*, *Дела Николе Кольевића*, VI том, Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Службени гласник, 361–391.
47. Поповић Ранко (2001), „Ријеч уредника“, *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), зборник радова, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 5–6.
48. Протић, Предраг (1979), „Свестрано виђење књижевног дела“, *Савременик*, год. 25, књ. 49, св. 1–2, 127–130.
49. Пувачић, Душан (2001), „Први кораци“, *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 169–174.
50. Путник, Радомир (2001), „Допринос тумачењу Шекспира“, *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 105–108.
51. Радановић, Ненад (1992), „Никола Кольевић: Поезија 1945–1980“, *Ослобођење*, год. 49, бр. 15688 (22. 2. 1992), 9.
52. Радуловић, Милан (1985), „Есеј о епском духу Андрићевом“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 3–4, св. 3, 281–286.
53. Ракитић, Слободан (1996), „Културни и духовни хоризонти“, *Змијање*, год. 2, бр. 12, 5–6.
54. Ракитић, Слободан (1997), „Одлазак Николе Кольевића“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 2.
55. Ракитић, Слободан (2000), „И национално и универзално. О интегралној критици Николе Кольевића“, *Политика*, год. 97, бр. 31191 (26. 8. 2000), 26.
56. Ракитић, Слободан (2001), „О интегралној критици Николе Кольевића“, *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 51–56.

57. Сладоје, Ђорђо (2001), „Никола Колјевић у служби српске поезије“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 57–60.
58. Стојичић, Миленко (1997), „Професор, мој разговорник“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 7.
59. Стојичић, Миленко (2004), „Гљиве и идеје“ (интервју), *Моји разговорници*, Књижевна задруга, Бања Лука, 176–196.
60. Таутовић, Радојица (1968), „Застареле основе нове критике“, *Савременик*, год. 14, књ. 27, св. 3, 284–288.
61. Тимченко, Николај (1979), „Покушај синтезе критичког метода“, *Летопис Матице српске*, год. 155, књ. 424, св. 1–2, 444–446.
62. Тохоль, Мирослав (2001), „Архетипски знакови и знамења: *Отаџбинске теме* Николе Колјевића“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 163–166.
63. Трбовић, Милан (1997), „Уз име професора Никола Колјевића. Песник иза песме“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 8.
64. Турјачанин, Зорица (1998), „Борац борцу довикивô“, *Путеви*, год. 44, бр. 3–4, 75–78.
65. Ђук, Саво (1997), „Опроштај са драгим суграђанином“, *Књижевна Крајина*, год. 2, бр. 7–8, 7.
66. Fetahagić, Sead (1973), „Dugo, zamorno časkanje“, *Oslobodenje*, god. 30, br. 9148 (20. 11. 1973), 12.
67. Hristić, Jovan (1974), „Večera pred put Nikole Koljevića“, *Scena*, god. 10, br. 5, 178–179.
68. Христић, Јован (2001), „Вечера пред пут Николе Колјевића“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 109–110.
69. Шекара, Лука (2001a), „Епске ноте у дјелу Николе Колјевића“, *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић,

Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 61–76.

70. Шекара, Лука (2001б), „Епске ноте у дјелу Николе Кольевића“, *Одјеци и осврти*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 205–226.
71. Шиповац, Неђо (2001), „Никола Кольевић – у свјетлу Андрићевог трагизма“, *Несрећни писци Крајине и Херцеговине*, Академија наука и умјетности Републике Српске, Бања Лука – Српско Сарајево, 177–250.
72. Шиповац, Неђо (2001), „Никола Кольевић – у свјетлу Андрићевог трагизма“ (одломак), *Портрет ствараоца Николе Кольевића* (2001), зборник радова, ур. Ранко Поповић, Републичка установа за културу Срна фест, Српско Сарајево – Бања Лука, 185–195.

Општа литература

1. Вујић, Владимира (1995), „Проблем књижевне критике“, *Критичка мисао философа и научника*, прир. Милан Радуловић, *Српска књижевна критика*, књига 25, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1995, 433–440.
2. Денис Гој, Едвард (2005), „Љубомир Недић: Српски нови критичар?“, *Књижевност*, Београд, бр. 4, 2005, 172–181.
3. Јеремић, Драган М. (1965), „Književnost i kritika“, *Kritičar i estetski ideal*, Графички завод, Титоград, 11–16.
4. Леовач, Славко (1972), „Kritika književne kritike“, *Kritika i kreacija*, Svjetlost, Sarajevo, 7–24.
5. Лешић, Зденко, Hanifa Kapidžić-Osmanagić, Marina Katnić-Bakarić i Tvrtko Kulenović (2006), *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko nasljeđe XX stoljeća*, Sarajevo: Sarajevo Publishing.
6. Лешић, Зденко (2010), *Teoriја књижевности*, Београд: Службени гласник.
7. Недић, Љубомир (1977), „О књижевној критици“, *Студије и критике Љубомира Недића*, прир. Иво Тарталја, *Српска књижевна критика*, књига 7, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 226–241.

8. Перишић, Игор (2014), *Критика и метакритика. Прилози за теорију и историју српске књижевне критике*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
9. Палавестра, Предраг (2008), *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Том I и II, Нови Сад: Матица српска.
10. Palavestra, Predrag (1968), „Današnja uloga kritike“, *Novi jevanđelisti. Književne teme III*, Svjetlost, Sarajevo, 43–59.
11. Petković, Novica (1972), „Kritičarev moralni imperativ“ *Artikulacija pesme II*, Svjetlost, Sarajevo, 57–61.
12. Поповић, Павле (1979), „Критика у српској књижевности“, *Павле Поповић и историјска критика*, прир. Предраг Палавестра, *Српска књижевна критика*, књига 11, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 51–57.
13. Поповић, Ранко (2017), „Српска књижевна критика у двадесетом вијеку“, *Читати и бити*, Друштво наставника српског језика и књижевности, Бања Лука, 276–286.
14. Продановић, Јаша (1975), „Књижевни критичар“, *Критика у Скерлићево доба*, прир. Драгиша Витошевић, *Српска књижевна критика*, књига 10, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, 183–186.
15. Скерлић, Јован (1977), „Догматичка и импресионистичка критика“, *Критички радови Јована Скерлића*, прир. Предраг Палавестра, *Српска књижевна критика*, књига 9, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 45–55.
16. Цар, Марко (1936), „Књижевност и критика“, *Eseji*, Српска књижевна задруга, Београд, 15–26.
17. Цар, Марко (1975), „Есеј о ‘есеју’“, *Критика у Скерлићево доба*, прир. Драгиша Витошевић, *Српска књижевна критика*, књига 10, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1975, 65–69.
18. Džadžić, Petar (1962), „Kritika juče i danas“, *Iz dana u dan*, Progres, Novi Sad, 253–261.

11. БИОГРАФИЈА АУТОРА

Andreja Marić rođena je 1982. godine u Zenici. U Bačkoj Luči završila je Gimnaziju dруштвено-језичког смјера 2001. godine. Основне студије српског језика и књижевности завршила је 2006. године на Филозофском факултету у Баčkoj Luči. Магистарски рад на тему „Српска међуратна друштвено-критичка драма (на примјерима Владимира Велмар-Јанковића, Душана Николајевића и Боривоја Јевтића)“ одбранила је на Филолошком факултету у Баčkoj Luči под менторством проф. др Ранка Поповића.

На Филолошком факултету Универзитета у Баčkoj Luči запослена је од фебруара 2009. године, најприје у звању асистента, а од 2013. године у звању вишег асистента, где изводи часове вежби за предмете из области Српске књижевности 20. вијека на Студијском програму српског језика и књижевности и Студијском програму руског и српског језика и књижевности.

Учествовала је на бројним научним скуповима, те објављивала научне радове, научне критике, приказе белетристичких и теоријских књига и позоришне критике у зборницима и научним часописима.

Учествовала је као сарадник – истраживач на пројекту „Проучавање и заштита нематеријалне културне баштине Републике Српске“ (координатор пројекта проф. др Јеленка Пандуревић), а тренутно учествује у пројекту „Књижевно-умјетничко дјело и заоставштина Светислава Мандића“ (координатор пројекта проф. др Саша Шмуља). Учествује у књижевним трибинама Филолошког факултета и руководи студентском секцијом Поетски театар „Сапутници“.

Обавља функцију секретара Редакције часописа за језик, књижевност и културу *Филолог* и члан је Организационог одбора за одржавање научног скупа „Србијстика данас“ на Филолошком факултету Универзитета у Баčkoj Luči. Члан је Друштва наставника српског језика и књижевности.

Изјава 1

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем
да је докторска дисертација

Наслов рада Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића

Наслов рада на енглеском језику Nikola Koljević's ideas on literary theory and literary criticism

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да докторска дисертација, у цјелини или у дијеловима, није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Бањој Луци, дана 17. 7. 2020. године

Потпис докторанта

Andreja Martić

Изјава 2

Изјава којом се овлашћује Универзитет у Бањој Луци да докторску дисертацију учини јавно доступном

Овлашћујем Универзитет у Бањој Луци да моју докторску дисертацију под насловом
Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Кольевића
која је моје ауторско дјело, учини јавно доступном.

Докторску дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату
погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у дигитални репозиторијум Универзитета у
Бањој Луци могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце
Креативне заједнице (*Creative Commons*) за коју сам се одлучио/ла.

- Ауторство
- Ауторство – некомерцијално
- Ауторство – некомерцијално – без прераде
- Ауторство – некомерцијално – дијелити под истим условима
- Ауторство – без прераде
- Ауторство – дијелити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци
дат је на полеђини листа).

У Бањој Луци, дана 17.07.2020. године

Потпис докторанта

Andreja Mirković

Изјава 3

Изјава о идентичности штампане и електронске верзије докторске дисертације

Име и презиме аутора Мр Андреја (Живко) Марић

Наслов рада Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Кольевића

Ментор Проф. др Ранко Поповић

Изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације идентична електронској верзији коју сам предао/ла за дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци.

У Бањој Луци, дана 17. 7. 2020. године

Потпис докторанда

Андреја Марић

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ



ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
 ПРИМЉЕНО: 24. 7. 2020.
 ОРГ. ЈЕД. 09 | бр 109710

ИЗВЈЕШТАЈ
о оијени урађене докторске дисертације

I ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ

Наставно-научно вијеће Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци на 124. сједници одржаној 10. 4. 2020. године донијело је Рјешење број 09/3.545-8/20, о именовању Комисије за писање извјештаја, преглед и оцјену урађене докторске тезе под насловом „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића“, кандидаткиње мр Андреје Марић, у саставу:

- 1) Др Јован Делић, редовни професор за ужу научну област Српска књижевност, на Филолошком факултету Универзитета у Београду, предсједник,
- 2) Др Ранко Поповић, редовни професор за ужу научну област Специфичне књижевности – српска књижевност, на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, члан,
- 3) Др Душко Певуља, ванредни професор за ужу научну област Специфичне књижевности – српска књижевност, на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, члан.

II ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ

Andreja (Живко) Marić rođena je 13. 10. 1982. godine u Zenici (Босна и Херцеговина). Постдипломски магистарски студиј, смјер Наука о књижевности, завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, а на истом факултету 27. 10. 2012. године одбранила је магистарску тезу из научне области Српска књижевност, под насловом „Српска међуратна друштвено-критичка драма (на примјерима Владимира Велмар-Јанковића, Душана Николајевића и Боривоја Јевтића)“, и стекла научно звање магистар књижевних наука.

Докторску дисертацију по старом програму пријавила је на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци 2014. године.

III УВОДНИ ДИО ОЦЈЕНЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Тема докторске дисертације под насловом „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића“ кандидаткиње Андреје Марић, након давања сагласности на Извјештај о оцјени подобности теме и кандидата за израду докторске дисертације на Филолошком факултету, прихваћена је одлуком Сената Универзитета у Бањој Луци бр. 02/04-3.3242-53/14 од 3. 10. 2014. године.

(Одлуком Сената Универзитета у Бањој Луци бр. 02/04-3.2254-98/19 од 25. 9. 2019. године
кандидаткињи Андреји Марић продужен је рок за одбрану докторске дисертације.)

Садржај докторске дисертације

1. УВОД ... 1	
2. БИО-БИБЛИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О НИКОЛИ КОЉЕВИЋУ ... 4	
2. 1. Животопис ... 4	
2. 2. Библиографија ... 6	
2. 3. Критичка рецепција ... 10	
2. 3. 1. Скица за портрет савршеног критичара ... 10	
2. 3. 2. Лирски портрет Николе Кољевића ... 14	
3. ЗАСНИВАЊЕ КОЉЕВИЋЕВЕ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ И КРИТИЧКЕ МИСЛИ ... 19	
3. 1. Теоријски основи Нове критике. Одбрана (помоћу) поезије ... 19	
3. 1. 1. Историјска одређења ... 23	
3. 1. 2. Психолошка функција поезије. Критичка мисао А. А. Ричардса ... 24	
3. 1. 3. Вилијам Емпсон и сазнајна природа пјесничког језика ... 31	
3. 1. 4. Поезија као етички смисао историје. Елиотово схватање пјесничког позива ... 37	
3. 1. 5. Значај Нове критике у књижевнокритичкој и хуманистичкој мисли ... 46	
3. 1. 6. Однос Нове критике и савремених стилистичких усмјерења ... 48	
3. 1. 7. Критичка библиографија уз Теоријске основе Нове критике ... 49	
3. 2. Велеков и Воренов теоријски приступ ... 50	
3. 3. Марксизам и Нова критика ... 53	
3. 4. Теорија критике Мари Кригера ... 57	
3. 5. Теоријска мисао Виљема Вимзета ... 59	
3. 6. Архетипска критика Нортропа Фраја ... 62	
4. ОБЛИКОВАЊЕ КОЉЕВИЋЕВЕ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ И КРИТИЧКЕ МИСЛИ ... 65	
4. 1. Иконоборци и иконобранитељи ... 68	
4. 1. 1. Формализам, марксизам и Магбет ... 74	
4. 1. 2. Елиот, Јејтс и традиција ... 83	
4. 1. 3. Колјевићев компаративни приступ. Отело и Бановић Страхиња ... 89	
4. 1. 4. Елпско насиље и лирска позиција ... 97	
4. 1. 5. Петровић, Ного и Бећковић. Активан однос према традицији ... 100	
4. 1. 6. Неоромантизам Десанке Максимовић и Стевана Раичковића ... 107	
4. 1. 7. О упоредном и споредном ... 113	
4. 2. Контекстуално тумачење поезије ... 117	
4. 3. Песник иза песме ... 122	
4. 3. 1. Облаци и романтичарска вјера у природу ... 124	
4. 3. 2. Предање и предавање поезије ... 125	
4. 3. 3. Зоран Мишић и наш поратни модернизам ... 126	
4. 3. 4. Михизово „Слово љубаве“ ... 127	
5. КОЉЕВИЋЕВИ ПОГЛЕДИ НА ШЕКСПИРОВЕ ТРАГЕДИЈЕ ... 128	
5. 1. Појам трагедије кроз историју и код Шекспира ... 130	
5. 2. Доживљај љубави у Шекспировим драмама ... 133	
5. 3. Хамлет ... 135	
5. 3. 1. Хамлет као трагедија и његова критичка рецепција ... 138	
5. 4. Отелова трагична узвишеност ... 140	
5. 5. Магбетова трагедија без катарзе ... 142	
5. 6. Краљ Лир, посљедња Шекспирова трагедија ... 145	
5. 7. Завршни осврт на Шекспирове трагедије ... 148	
5. 8. Шекспир, глума, позориште (и Колјевић) ... 151	
5. 9. Три текста о Шекспиру ... 163	
6. АНДРИЋЕВА ПРОЗНА ЗАДУЖБИНА, ИЗ КОЉЕВИЋЕВОГ УГЛА ... 166	
6. 1. Андрићев заокрет у прозу ... 167	
6. 2. Историјско и легендарно у Андрићевој прози ... 168	
6. 3. Структура Андрићевог приповиједања ... 170	
6. 4. Андрићева одбрана приче и причања ... 171	
6. 5. Андрићеве ране приче и однос према вишеградској хроници ... 173	
6. 6. На Дрини ћуприја – Андрићево ремек-ђело ... 175	
6. 6. 1. Свијет Андрићеве визије ... 175	
6. 6. 2. Смрт, природа и власт ... 175	
6. 6. 3. Искушење моћи и градитељска слобода ... 176	

6. 6. 4. Други облици слободе ... 178
6. 6. 5. Књижевни поступци у роману <i>На Дрини ћуприја</i> ... 180
6. 6. 6. Критички пријем ... 185
6. 7. Андрејић, Његош и Вук ... 188
6. 8. „Андрејић као класик“ ... 190
7. СРПСКА ПОЕЗИЈА И КОЉЕВИЋЕВА КРИТИЧКА МИСАО ... 193
7. 1. Епско пјесништво ... 194
7. 1. 1. „Бановић Страхиња“ ... 194
7. 1. 2. „Стари Вујадин“ ... 196
7. 1. 3. Одјеци Вуковог идиома у савременом српском пјесништву ... 197
7. 2. Петар Петровић Његош ... 198
7. 3. Српски романтичари ... 201
7. 3. 1. Бранко Радичевић ... 201
7. 3. 2. Ђура Јакшић ... 202
7. 3. 3. Јован Јовановић Змај ... 203
7. 3. 4. Лаза Костић ... 204
7. 4. Војислав Илић ... 207
7. 5. Пјесници српске модерне ... 208
7. 5. 1. Алекса Шантић ... 208
7. 5. 2. Јован Дучић ... 209
7. 5. 3. Милан Ракић ... 210
7. 5. 4. Сима Пандуровић ... 212
7. 5. 5. Владислав Петковић Дис ... 213
7. 6. Међуратни пјесници ... 214
7. 6. 1. Милош Црњански ... 214
7. 6. 2. Момчило Настасијевић ... 217
7. 6. 3. Растко Петровић ... 218
7. 7. Пјесници друге половине двадесетог вијека ... 219
7. 7. 1. Десанка Максимовић ... 219
7. 7. 2. Бранко Миљковић ... 221
7. 7. 3. Матија Бећковић ... 222
7. 7. 4. Момир Војводић и Мирољуб Максимовић ... 224
7. 8. Пјесништво у БиХ послије Другог свјетског рата ... 225
7. 8. 1. Скендер Куленовић и Бранко Ђопић ... 226
7. 8. 2. Светислав Мандић и Изет Сарајлић ... 228
7. 8. 3. Душко Трифуновић, Рајко Петров Ного и Илија Ладин ... 232
7. 8. 4. Радован В. Карадић и Марко Вешовић ... 234
7. 8. 5. Абдулах Сидран, Стеван Тонтић и Тодор Дутина ... 235
7. 8. 6. Милан Ненадић и Ђорђо Сладоје ... 237
7. 8. 7. Сапутници пјесника „нове естраде“ ... 238
8. ОТАЦБИНСКЕ ТЕМЕ НИКОЛЕ КОЉЕВИЋА ... 241
9. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ ... 246
10. ЛИТЕРАТУРА ... 251
11. БИОГРАФИЈА АУТОРА ... 261

Докторска дисертација (написана ћириличним писмом, фонтом *Times New Roman*, величине слова 12, са проредом 1,5) обухвата 261 страницу, од чега је 250 текстуалних страница, 10 страница цитиране литературе (28 библиографских јединица изворне грађе и 90 библиографских јединица предметне и опште литературе) и једна страница са биографијом аутора. На почетку дисертације налази се 8 страница које нису нумерисане, са садржајем и подацима о ментору и дисертацији (резиме, кључне ријечи, научна област, научно поље, класификациони ознака за дату научну област и тип одабране лиценце), на српском и енглеском језику.

Дисертација је организована у десет поглавља (са потпоглављима):

1. Увод (1–3), у којем су дате основне напомене о докторској дисертацији, њеној оправданости, циљевима и коришћеним методама;
2. Био-библиографски подаци о Николи Кољевићу (4–18), који обухватају три потпоглавља и садрже животопис Николе Кољевић, његову библиографију и критичку рецепцију његовог дјела;
3. Заснивање Кољевићеве књижевнотеоријске и критичке мисли (19–64) садржи

шест потпоглавља и у њима је представљен начин на који је Никола Кольевић промишљао о теоријским и критичким идејама англоамеричких нових критичара, што је уједно и кључно потпоглавље, те о теоријским погледима Велека и Ворена, Кригера, Вимзета, Фраја и критичара марксистичке оријентације, са напоменама и закључцима о томе које од наведених идеја је Кольевић усвојио у властитом теоријском и критичком промишљању;

4. **Обликовање Кольевићеве књижевнотеоријске и критичке мисли** (65–127) једно је од средишњих поглавља, јер су у њему анализиране Кольевићеве проблемске студије, у којима је експлицитно говорио о проблему и природи критичког посла, односно о властитим погледима на књижевност и критику, а обухваћена су три потпоглавља, од којих једно тематизује огледе из књиге *Иконоборци и иконобранитељи* (са посебним акцентом на њеним оквирним, проблемским огледима, али су анализирани и остали, компаративистички оријентисани огледи), друго један од Кольевићевих средишњих огледа „Контекстуално тумачење поезије“ и трећи неколико проблемских есеја из књиге *Песник иза песме*;
5. **Кольевићеви погледи на Шекспирове трагедије** (128–165) садрже девет потпоглавља, а у њима су разматране различите теме којима се Кольевић бавио, како у књизи *Шекспир трагичар*, тако и у другим текстовима о Шекспиру, са посебним акцентом на његово поимање појма трагедије и његове најзначајније трагедије, *Ромео и Јулија*, *Хамлет*, *Макбет*, *Отело* и *Краљ Лир*, а једно од најопсежнијих потпоглавља позабавиће се Шекспировим и Кольевићевим погледима на однос између живота и глуме односно позоришта;
6. **Андрићева прозна задужбина, из Кольевићевог угла** (166–192) поглавље је у оквиру којег су, кроз осам потпоглавља, пратећи слијед тема које је Кольевић задао својом књигом *Андрићево ремек-дело*, анализирани његови погледи на роман *На Дрини ћуприја*, затим на друга Андрићева прозна дјела која су утицала на обликовање овог романа, као и на кључне проблеме које је Кольевић тематизовао у овој књизи и у још неколиким есејима посвећеним Андрићу;
7. **Српска поезија и Кольевићева критичка мисао** (193–240), са осам потпоглавља и низом мањих цјелина, поглавље је које обухвата осврт на есеје, огледе и студије о српској поезији из Кольевићевих књига *Класици српског песништва*, *Песник иза песме* и *Песници лирске акције*, као и онима из периодике, где је успостављен хронолошки слијед од епског пјесништва, преко Његоша, српских романтичара и Војислава Илића, до пјесника српске модерне, међуратног пјесништва и друге половине двадесетог вијека;
8. **Отаџбинске теме Николе Кольевића** (241–245) поглавље је које садржи неколико основних напомена о књизи *Отаџбинске теме*, с обзиром на то да се ради о једној од Кольевићевих „ратних“, политичких књига, али у којој су политичке теме доведене у директну везу са књижевним и културолошким темама;
9. **Закључне напомене** (246–250) обухватају завршно резимирање основних резултата и закључака до којих се дошло током истраживања, а који су претходно кроз дисертацију и њена поглавља сукcesивно већ навођени;
10. **Литература** (251–260), са подјелом на изворе, предметну и општу литературу, указује на библиографске јединице које су у дисертацији цитиране, или се ауторка на њих позивала.

IV УВОД И ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ

Никола Кольевић (1936–1997) је један од најзначајнијих српских књижевних теоретичара и критичара друге половине двадесетог вијека. Међу првима је код нас системски афирмисао идеје англоамеричке Нове критике, те био поуздан познавалац формалног метода, семиотичке школе, главних токова структурализма, теорије рецепције и архетипске критике, дакле свих доминантних облика мишљења о књижевности у двадесетом вијеку. По основном академском образовању англиста, Кольевић је био одлично упућен и у цјелокупну европску књижевну традицију, али и у развојну линију српске књижевности и културе. Он је

засновао идејно и методолошки изразито инвентивну критичку праксу, где је у првом плану успостављање широких културолошких и компаративистичких синтеза. У области српске науке о књижевности не постоји цјеловита студија о књижевнотеоријској и књижевнокритичкој мисли Николе Колјевића, па је то и основни разлог пријављивања теме докторске дисертације мр Андреје Марић под насловом „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића“, која је самим тим и научно оправдана.

Обимно и тематски разноврсно Колјевићево дјело основни је предмет проучавања у оквиру ове докторске дисертације, у којој су тумачена различита дјела, почевши од Колјевићевих цјеловитих монографија о Новој критици, Шекспиру и Андрићу, преко опсежних компаративних студија о европској и српској поезији, па све до есеја на разнолике теоријске, културолошке и политичке теме.

Циљ ове докторске дисертације био је да се опише, контекстуализује, протумачи и вреднује Колјевићев цјелокупан књижевнотеоријски и критички опус, што је представљало озбиљан истраживачки проблем и изазов, имајући на уму чињеницу да су Колјевићеве књижевнотеоријске и књижевнокритичке синтезе биле у непрестаном дослуху са најзначајнијим књижевницима али и књижевним критичарима и теоретичарима двадесетог вијека, па је и освјетљавање тих веза један од циљева ове дисертације. Радна хипотеза је подразумијевала да се резултатима истраживања попуне празнине у досадашњим тумачењима Колјевићевог књижевнотеоријског и књижевнотеоријског стваралаштва, са обликовањем цјеловите монографске студије у којој би били представљени и испитани сви аспекти књижевнокритичког дјела Николе Колјевића, те захваљујући којој би дјело Николе Колјевића било позиционирано у историји српске књижевности, књижевне критике и културе.

Кад је у питању преглед претходних истраживања књижевнотеоријског и критичког дјела Николе Колјевића, до сада је објављена само једна публикација – зборник радова *Портрет ствараоца Николе Колјевића* (2001). У радовима заступљеним у овом зборнику, као и у невеликом броју чланака и прилога који су повремено објављивани у различitim часописима, зборницима или књигама углавном је проблематизован само један аспект Колјевићевог стваралаштва, или је приказана само једна од његових књига. Неки од прилога тог типа, који су вриједни пажње: Радојица Таутовић, „Застареле основе Нove критике“ (1968); Јован Делић, „Покушај превладавања ‘формализма’ у критици“ (1979); Јосип Лешић, „Никола Колјевић, Шекспир трагичар“ (1982); Милан Радуловић, „Есеј о епском духу Андрићевом“ (1985); Никола Ковач, „Никола Колјевић – критичка начела и критика поезије“ (1989); Бранко Милановић, „Никола Колјевић у бањолучким ‘Путевима’“ (2001); Лука Шекара, „Епске ноте у дјелу Николе Колјевића“ (2001); Јован Делић, „Превладавање просторног и временског провинцијализма“ (2001); Ђорђо Сладоје, „Никола Колјевић у служби српске поезије“ (2001); Војислав Максимовић, „Иво Андрић у виђењу Николе Колјевића“ (2001); Радомир Путник, „Допринос тумачењу Шекспира“ (2001); Радмила Настић, „Појам трагичног и идеологија освете у тумачењу Шекспирових трагедија Николе Колјевића“ (2001); Синиша Јелушић, „Сумња као смисао: тумачење Хамлета Николе Колјевића“ (2001); Предраг Лазаревић, „Никола Колјевић и позориште“ (2001); Радован Вучковић, „Отаџбинске теме Николе Колјевића“ (2001).

Свега двије до сада објављене студије о Николи Колјевићу подразумијевају озбиљан осврт на његово цјелокупно књижевнотеоријско и књижевнокритичко дјело: Ранко Поповић, „Морални императив Колјевићеве критике“ (2001); Давор Миличевић, „Између иконоборца и иконобранитеља – скица за портрет савршеног критичара“ (2001).

Јасно је из овог кратког прегледа да предметна литература о задатој теми није нарочито обимна, да се углавном везује за зборник објављен прије десет година (или се ради о још старијим чланцима), те да предложени проблем није доволно и систематично истражен. У поменутим цјеловитим студијама постављене су темељне основе и смјернице за тумачење и разумијевање Колјевићеве књижевнотеоријске и критичке мисли, које је ауторка дисертације слиједила у свом истраживању. Позивала се и на остале поменуте, али и бројне друге прилоге, у случајевима када су били доволно подстицајни за даље истраживање.

Докторска дисертација „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића“ остварила је цјеловит научни преглед Колјевићевог стваралаштва, почевши од прве његове студије којом је освијетлио теоријска становишта англосаксонске Нове критике и која је утицала на обликовање његових теоријских и критичких погледа, преко проблемских текстова у којима се бавио суштинским питањима књижевности, али и природом, смислом и задацима књижевне критике, па до његових оригиналних увида у Шекспиров трагички опус, Андрићеву прозу и развојну линију српског пјесништва.

Кључни научни и прагматични допринос ове дисертације огледа се у чињеници да је она, заправо, први корак ка објављивању монографске студије о књижевнотеоријском и књижевнокритичком стваралаштву Николе Колјевића, чиме ће српска наука о књижевности добити драгоценју студију о значајној а недовољно обрађеној теми из области српске филологије и хуманистике.

V МАТЕРИЈАЛ И МЕТОД РАДА

У докторској дисертацији „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића“ грађа обухвата све његове теоријске и критичке текстове. Основни материјал представљала су *Дела Николе Колјевића* (прир. Ранко Поповић, Академија наука и умјетности Републике Српске / Службени гласник, Бања Лука / Београд, 2012), јер је у њима заступљено свих девет његових књига објављених за живота, као и бројни теоријски и књижевнокритички текстови из периодике. Поуздано издање сабраних Колјевићевих дјела својом приређивачком концепцијом и распоредом грађе у шест томова (I *Теоријски основи Нове критике*, II *Иконоборци и иконобранитељи*, III *Шекспир трагичар / Андрићево ремек-дело*, IV *Класици српског песништва*, V *Песник иза песме*, VI *Отаџбинске теме*) понудило је репрезентативан и свеобухватан увид у Колјевићево стваралаштво, као и могуће смјернице за сагледавање и тумачење Колјевићевих погледа на књижевност, које је ауторка дисертације повремено и слиједила. У оквиру шестог тома објављена је „Библиографија Николе Колјевића“, која је ауторки дисертације послужила као неопходан материјал за претраживање библиотечке грађе. Направљен је селективан избор кориштених материјала из корпуса Колјевићевих чланака, огледа и студија објављених у различитим новинама, часописима, годишњацима, збирницима и књигама, који нису заступљени у поменутим *Делима*.

У складу са темом и задатим циљевима истраживања, у докторској дисертацији примијењен је методолошки плурализам, који је обухватио различите приступе: књижевноисторијски, културноисторијски, биографски, књижевнотеоријски, књижевнокритички и компаративни. Хуманистичке дисциплине готово по правилу подразумијевају методолошку хетерогеност, а проблемске и прегледне теме, каква је тема ове докторске дисертације, такав хетероген приступ подразумијевају. У описима, анализама, тумачењима и вредновањима стваралачког опуса Николе Колјевића примијењен је широк спектар теоријских, књижевноисторијских и критичких знања, а истраживање је подразумијевало и неопходне увиде из области театрологије, философије, психологије, теологије и историографије.

У докторској дисертацији није се одступило од плана истраживања који је дефинисан приликом пријаве теме и постигнути су очекивани резултати.

VI РЕЗУЛТАТИ И НАУЧНИ ДОПРИНОС ИСТРАЖИВАЊА

Докторска дисертација „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића“ прва је монографска студија у српској науци о књижевности која се овом темом бави свеобухватно и системски. Она представља драгоценј и користан прилог проучавању књижевнотеоријског и критичког стваралаштва Николе Колјевића.

Резултати ове докторске дисертације навођени су сукcesивно кроз поједина поглавља, а изложени су јасно и логично, са указивањем на претходне домете других аутора који су се бавили Кљевићевим књижевнотеоријским и критичким погледима, те су затим у закључним напоменама и резимирани.

У дисертацији је најприје, у првом поглављу након Увода, освијетљена био-библиографија Николе Кљевића, у оквиру којег се посебно издваја синтетички и критички осврт на досадашњу критичку рецепцију Кљевићевог дјела.

Наредно поглавље говори о заснивању Кљевићеве књижевнотеоријске и критичке мисли и у њему је посебна пажња посвећена *Теоријским основама Нове критике*. У дисертацији је показано како је Кљевић, анализирајући начела различитих представника Нове критике (нарочито Ричардса, Емпсона и Елиота), као и њихових савременика и „поетичких сродника“ (Велека, Ворена, Кригера, Форстера и Фраја), издвајао оне мисли које су биле комплементарне његовим. Неке од њих је примјењивао у својим наредним студијама, али најдољењије се враћао Елиотовом схватању традиције, коју је видио као основ континуитета у једној култури, те Вимзетовом инсистирању на биографији, културном идентитету и контексту приликом тумачења књижевног дјела.

У сљедећем поглављу докторске дисертације, које је и средишње, представљени су основни резултати и закључци о природи Кљевићевих књижевнотеоријских и критичких погледа, изведени из неколико његових кључних огледа („Иконоборци и иконобранитељи“, „О упоредном и споредном“, „Контекстуално тумачење поезије“). Закључено је да је основни Кљевићев критички приступ књижевном дјелу компаративни, и то више као хуманистичко начело него ли егзактан метод, јер је Кљевићево дубоко увјерење да је за тумачење књижевног дјела неопходно повезивање знања из различитих књижевних и хуманистичких области, али и критичарева жива осјећајност, оригиналност и интелектуални интегритет. Све то је аргументовано како у његовим наведеним проблемским огледима, тако и у онима у којима је примјенио компаративни приступ. Осим тога, закључено је и да Кљевић приликом тумачења поезије инсистира на стављању пјесме у ауторски и историјски контекст, односно на сталном довођењу у везу поезије са животом.

У дисертацији су представљене и Кљевићеве монографске студије о Шекспиру и Андрићу, у оквиру којих је, како је закључено, свеобухватно тумачио Шекспирове трагедије и Андрићеву прозу, али и њихове погледе на свијет и живот, примјењујући сва она теоријска и критичка начела која је формулисао у својим проблемским огледима.

Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Кљевића најзначајнију примјену нашла је на пољу тумачења српске поезије, и то је у дисертацији представљено у посебном поглављу, које је показало широку Кљевићеву упућеност у развојну линију српског пјесништва. Од епског пјесништва до најмлађих пјесника своје генерације он ће најчешће указивати на она имена чије је дјело окренуто традицији у Елиотовом поимању тог појма, аргументовано успостављајући тако својеврсну пјесничку вертикалу и личну антологију српског пјесништва (коју ово поглавље у дисертацији открива већ кроз садржај потпоглавља).

Никола Кљевић је, с обзиром на политички ангажман поткрај свог животног вијека, био упућен и на политичке теме, па иако овај сегмент његовог стваралачког опуса није био директан предмет ове докторске дисертације, ауторка се у кратком поглављу осврнула на његову књигу *Отаџбинске теме* и закључила да је Кљевић политичке теме успјешно повезивао са књижевним и културолошким, указујући на значај таквог пројимања за опстанак српског националног идентитета. Из овог поглавља се испоставља да је стваралаштво Николе Кљевића важно реактуализовати, не само због његових књижевнотеоријских и критичких достигнућа, него и због промишљања о проблемима суштине, смисла и опстанка националних хуманистичких дисциплина.

Обухвативши цјелокупан књижевнотеоријски и критички опус Николе Кљевића, докторска

дисертација „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића“ донијела је новине у критички непреиспитаном дијелу Колјевићевог ауторског опуса, освијетлила изнова његове кључне студије и огледе, те показала да, без обзира на разноврсност тема којима се бавио, његово дјело представља „једну духовну цјелину“, са теоријским и критичким мјерилима којима је био досљедан до краја. Допринос који је Колјевић дао српској науци о књижевности и српској књижевној критици је изузетан, а ова докторска дисертација представља научни помак у разумијевању његових књижевнотеоријских и критичких ставова и у синтезама које су у дисертацији изведене. Практичан допринос дисертације показаће се нарочито након објављивања монографске студије о Николи Колјевићу, која је српској читалачкој, критичкој и научној јавности недостајала, а она би, с обзиром на могућу природу такве публикације, могла да обликује и нове истраживачке задатке, који би подразумијевали тумачење Колјевићевих путописних репортажа или опсежније бављење драмом и позориштем као његовим опсесивним темама, укључујући и тумачење његовог драмског текста *Вечера пред пут*.

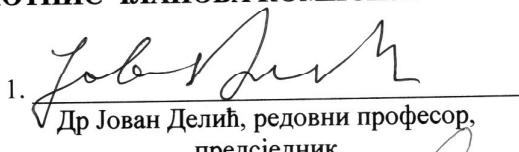
VII ЗАКЉУЧАК И ПРИЈЕДЛОГ

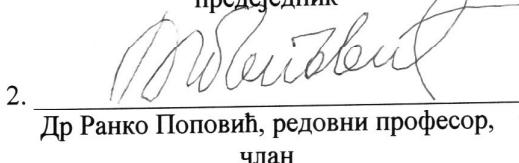
На основу свега што је наведено у извјештају, Комисија закључује да докторска дисертација mr Андреје Марић, под насловом „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића“, према свим саставним елементима одговара узусима ове академске форме, те да представља самосталан и оригиналан научни рад. У њој је показано одлично познавање најужег предмета истраживања, теоријског и критичког опуса Николе Колјевића, те познавање књижевнотеоријске, књижевноисторијске и књижевнокритичке проблематике ширег опсега. Дисертација освјетљава и синтетички свеобухватно тумачи теоријске и критичке погледе Николе Колјевића и као таква представља вриједан прилог српској филологији.

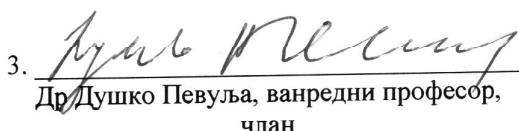
Комисија је једногласно позитивно оцијенила докторску дисертацију под насловом „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Колјевића“ кандидаткиње Андреје Марић, те предлаже Наставно-научном вијећу Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци и Сенату Универзитета у Бањој Луци да прихвате овај извјештај и одобре јавну одбрану докторске дисертације пред назначеном комисијом.

Бања Лука/Београд,
23. 7. 2020. године

ПОТПИС ЧЛАНОВА КОМИСИЈЕ

1. 
 Др Јован Делић, редовни професор,
 предсједник

2. 
 Др Ранко Поповић, редовни професор,
 члан

3. 
 Др Душко Певуља, ванредни професор,
 члан

Прилог 2.

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ПОДАЦИ О АУТОРУ ОДБРАЊЕНЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Име и презиме аутора дисертације: Андреја Марић

Датум, мјесто и држава рођења аутора: 13. 10. 1982. године, Зеница, Босна и Херцеговина

Назив завршеног факултета аутора и година дипломирања: Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци, 2006.

Датум одбране магистарског рада аутора: 27. 10. 2012.

Наслов магистарског рада аутора: „Српска међуратна друштвено-критичка драма (на примјерима Владимира Велмар-Јанковића, Душана Николајевића и Боривоја Јевтића)“

Академска титула коју је аутор стекао одбраном магистарског рада: магистар књижевних наука

Академска титула коју је аутор стекао одбраном докторске дисертације: доктор књижевних наука

Назив факултета на коме је докторска дисертација одбрана: Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци

Назив докторске дисертације и датум одбране: „Књижевнотеоријска и критичка мисао Николе Кљевића“, 2. 10. 2020.

Научна област дисертације према CERIF шифрарнику: Н 390

Имена ментора и чланова комисије за одбрану докторске дисертације:

Проф. др Ранко Поповић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, члан-ментор;

Проф. др Јован Делић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду, предсједник комисије;

Проф. др Душко Певуља, ванредни професор, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, члан.

У Бањој Луци, 5. 10. 2020.



Декан