

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Жарка Ж. Свирчев

ВИНАВЕРОВ ДОПРИНОС КОМПАРАТИСТИЦИ

докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Žarka Ž. Svirčev

**VINAVER'S CONTRIBUTION TO COMPARATIVE
LITERATURE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Жарка Ж. Свирчев

ВКЛАД ВИНАВЕРА В КОМПАРАТИВИСТИКУ

докторская диссертация

Белград 2016.

Ментор:

др Радивоје Микић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

др Милан Алексић, доцент, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

др Гојко Тешић, редовни професор, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Датум одбране:

РЕЧ ЗАХВАЛНОСТИ

Студија *Винаверов допринос компаратистици* је плод два моја најинтензивнија формативна дијалога која сам водила о књижевности. Један од саговорника ми је био Станислав Винавер. Његови „заноси и пркоси“ су моја најдубља фасцинација и стваралачки изазов. Други саговорник је мој учитељ, професор Гојко Тешић, који ме је увео у Библиотеку Винавер и открио ми једну од најузбудљивијих авантура српске књижевности 20. века. Професор Тешић ме је усмеравао, бодрio и подстицао, без његове помоћи, подршке и пријатељске речи винаверијада не би постала део мене, а писање ове студије остала би тек жеља.

Студију посвећујем својим родитељима, Жарку и Мирјани, и сестри Милани. Без њихове подршке радост читања и маштања не би била могућа у мом животу. За друге радости које су обележиле године рада на овој студији сам захвална Ивану Ковачу.

ВИНАВЕРОВ ДОПРИНОС КОМПАРАТИСТИЦИ

РЕЗИМЕ

За многолик стваралачки опус Станислава Винавера, есејистички, песнички, путописни, пародичарски, били су пријемчиви читаоци и стучњаци различитих профила и интересовања. У овој студији су изложени резултати истраживања ауторовог доприноса компаратистици и његовог вредновања. Истраживачка пажња је усмерена ка ауторвим методолошким и хеуристичким ослонцима, интерпретативним увидима о различитим европским књижевностима, те идеологемама које су их усмеравале и моделовале.

Винавер, човек изузетне ерудиције, полихистор и полиглота, са несмањеним интензитетом и ентузијазмом је током читавог свог вишедеценијског стваралачког века водио дијалог са европским књижевностима и културама. Ретко који српски аутор је у окружје свог интересовања призивао и руком znalца и посвећеника писао о француској, англо-америчкој, немачкој, италијанској, руској, чешкој (итд.) култури и књижевности, уграђујући истовремено у сопствену поетику плодове тих дијалога.

У есејима и чланцима Винавер се вешто служио, било теоријски освешћено или интуитивно, кључним компаратистичким методама и концептима, а понеки од њих ће тек деценијама касније бити појмовно обележени. Ауторова компаратистичка методолошка парадигма подразумевала је привилеговање истраживања типолошких сродности у односу на генетско-контактне везе, превазилазећи тиме бреме позитивизма и историзма који су обележили компаратистику прве половине 20. века. Осетљивост за рецепцијски хоризонт, анализа алтернације књижевних текстова у рецептивној култури, разумевање превода као чина сусрета култура, актуализација идеологеме „светске књижевности“ (у распону од космополитизма до културног национализма) чине његове текстове актуелним и релевантним у контексту савремених компаратистичких истраживања. Такође, у раду се инсистира на Винаверовој блискости са „велековском компаратистиком“ која у фокус истраживања ставља литерарност, а књижевност и науку о књижевности види као чуваре општехуманистичких вредности.

У студији су издвојена подручја на којима је Винавер дао најважније доприносе компаратистици. Промисљајући смеховну културу, традицију и модерност, преводаштво и идеологему „светске књижевности“ из перспективе укрштаја различитих књижевности и култура, Винаверов циљ је био не само да упише српску књижевност на европску мапу (бар ону у коју су упрти погледи те културе), већ, можда и више, да засече у национални књижевноисториографски дискурс и понуди другачију представу српске књижевности. Увиде о страним књижевностима и њихове споне са сопственом културом и књижевношћу Винавер је разумео као допуну националне књижевне историографије, те је тежиште у раду стављено на ауторову историографску визију српске књижевности којој је иманентна и космополитска отвореност и стваралачко надовезивање на сопствене традиције које су, опет, део опште европске културе.

Кључне речи: Станислав Винавер, компаратистика, дијалог, смех, традиција, модерност, превођење, светска књижевност

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: српска књижевност, компаратистика

VINAVER'S CONTRIBUTION TO COMPARATIVE LITERATURE SUMMARY

Readers and scholars of different profiles and interests were receptive to Stanislav Vinaver's multifaceted body of work – essays, poetry, travel writing, parody. This study presents the results of research into the author's contribution to comparative literature studies and its evaluation. The research focus is on the author's methodological and heuristic foundations, interpretive insights into different European national literatures and the ideologemes that have directed these insights.

Vinaver, a man of extraordinary erudition, a polymath and a polyglot, led a dialogue with the European literatures and cultures with undiminished intensity and enthusiasm throughout his decades-long literary career. Hardly any Serbian author has invoked in his sphere of interest the French, Anglo-American, German, Italian, Russian, Czech (etc.) culture and literature or written about them with the authority of a savant and a connoisseur, simultaneously incorporating the results of these dialogues into his own poetics.

In essays and articles, Vinaver skillfully used, either intuitively or with an awareness of theoretical background, the key comparative methods and concepts, some of which would only be conceptually marked decades later. The author's comparative methodological paradigm entailed favoring the research of typological similarity rather than the genetic-contact connections, overcoming the burden of positivism and historicism that marked comparative literature in the first half of the 20th century. The sensitivity for the horizons of reception, the analysis of alternation of literary texts in the recipient culture, the understanding of translation as an act of contact between cultures and the actualization of the ideologem world literature (ranging from cosmopolitanism to cultural nationalism) all make his texts current and relevant in the context of contemporary studies in comparative literature. Also, this paper insists on Vinaver's closeness to the concept of comparative literature established by René Wellek - the comparative literature that puts the research focus on literariness and interprets literature and literature studies in the context of preserving humanistic values.

The study singled out the areas in which Vinaver gave the most significant contributions to comparative literature. Reflecting on the culture of laughter, tradition

and modernity, translation and the ideologem world literature from the perspective of convergence of various literatures and cultures, Vinaver's goal was not only to put Serbian literature on the European map (at least the one his culture was focused on). Instead, he endeavored, perhaps more, to cut through the national discourse on literary history and offer a different concept of Serbian literature. Vinaver understood insights into foreign literatures and their links with his own culture and literature as complementing the national literary historiography. Therefore, the focus in this paper was placed on the author's historiographical vision of Serbian literature, inherent in which are both the cosmopolitan openness and the creative reliance on its own traditions which are, again, part of the broader European culture.

Key words: Stanislav Vinaver, comparative literature, dialogue, laughter, tradition, modernity, translation, world literature

Scientific field: literature studies

Narrow scientific field: Serbian literature, comparative literature

ВКЛАД ВИНАВЕРА В КОМПАРАТИВИСТИКУ

РЕЗЮМЕ

К многогранному творчеству Станислава Винавера, включающего эссеистику, стихи, путописные заметки и пародийные жанры, читатели и исследователи различных областей и профилей были весьма благосклонны. В этом исследовании выложены результаты вклада автора в компаративистику и определены ценности этого вклада. В исследовании сделан акцент на методологических и эвристических принципах, интерпретативном обзоре литературы разных европейских народов, а так же идеологем, которые влияли на их направленность.

Винавер, человек большой эрудиции, полигистор и полиглот, который с неумещающей интенсивностью в течение своей творческой деятельности, длящейся несколько десятилетий, вел диалог с европейской литературой и культурой. Малочисленны сербские авторы, которые с такой посвященностью и преданностью писали о французской, англо-американской, немецкой, итальянской, русской, чешской (и т.д) культурах и литературе, черпая одновременно плоды из этих диалогов для собственной поэтики.

В эссе и статьях Винавер умело пользовался, теоретически преднамеренно или интуитивно, ключевыми компаративистскими методами и концепциями, из которых некоторые только спустя несколько десятилетий получают определение. Компаративистская методологическая парадигма автора подразумевает привилегированный статус исследований типологических сходств по отношению к генетическо-контактным связям, преодолевая ограничения позитивизма и историзма, которые сыграли весомую роль в компаративистике первой половины двадцатого века. Чувствительность к рецептивному горизонту, анализ альтернатив литературных текстов в рецептивной культуре, восприятие перевода как акта встречи двух культур, актуализация идеологемы всемирной литературы (с охватом от космополитизма до культурного национализма) делают его текст актуальным и значительным в контексте современных компаративистских исследований. Кроме этого, в исследовании утверждаются точки соприкосновения исследований Винавера и компаративистики,

основоположником которой является Рене Веллек, основывающейся на исследовании literalности, где литература и литературоведение представлено хранителем общегуманистических ценностей.

В данной работе подчеркнуты области, изучая которые Винавер сделал самый значительный вклад в компаративистику. Осмысляя смеховую культуру, традицию и модернность, переводческую деятельность и идеологему всемирной литературы из угла скрещивания разных культур и литературы, цель Винавера заключала в себе не только стремление обозначить сербскую литературу на карте Европы (по крайней мере той, в которую были направлены взоры этой культуры), но, скорее всего, и попытку отметить ее в национальном литературно-историографическом дискурсе и предложить иное представление о сербской литературе. Знание зарубежной литературы и ее связей с собственной культурой и литературой Винавер воспринял в качестве дополнения национальной литературной историографии, исходя из чего главный акцент в работе поставлен на литературно-историографическом видении сербской литературы, которой присуща космополитическая открытость и творческое надстраивание собственных традиций, которые, опять-таки, являются частью всеобщей европейской культуры.

Ключевые слова: Станислав Винавер, компаративистика, диалог, смех, традиция, модернность, перевод, всемирная литература

Научная область: литературоведение

Узкая научная область: сербская литература, компаративистика

превод Лазарь Милентиевич

САДРЖАЈ

УВОД	1
ПРИСПОДОБЉЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ ПО СТАНИСЛАВУ ВИНАВЕРУ	7
„Путује/ и пут се за њим враћа“	7
Протејска методолошка свест	11
Винавер „нестандардни компаратиста“	26
Сусрет са Другим – пут ка себи	36
Винаверови „путујући концепти“	41
ВЕСЕЛО СРЦЕ КУДЕЉУ ПРЕДЕ	48
У сенци Трајка Ћирића	48
Винаверов смехописни родослов	53
„Смеходобротвори човечанства“	61
Карневалски поглед на свет.....	68
Стваралачки распони пародије.....	72
Српска традиција смеха.	81
Нушићеви комедиографски дијалози	88
Неподношљива лакоћа скандала.....	95
ТОКОВИ СТРАНПУТИЧАРСКЕ ТРАДИЦИЈЕ	103
„И све раскујмо што је Господ сков’о“	103
„Ми смо сви експресионисте“	111
Сатурнски песници.....	120
„Живи оквири“	141
Византијско сунце	153
Укрштаји Лазе Костића.....	160
ПРОНАЂЕНО У ПРЕВОДУ	164
Преводиочеви задаци	164
„Нови путеви“	169
„Језик наш насушни“	184
Икаров лет	198
„Пусто турско“	204
Класици су мрсни	212

Епилог као пролог: преводачка претходница.....	219
ВИНАВЕРОВА КЊИЖЕВНА РЕПУБЛИКА	221
„Култура на раскршћу“	221
„Видело света“	226
„Европа у врењу“	241
„Улица Станислава Винавера“	251
ЗАКЉУЧАК	255
ЛИТЕРАТУРА	261
Биографија ауторке	282

УВОД

Истраживање Винаверовог доприноса компаратистици већ на самом почетку, приликом избора и формулисања теме, суочава истраживача/ицу са недоумицама одређивања и профилисања предметног поља изучавања. Јер, саморазумљивост насловне синтагме тешко да се може очекивати у времену када се интензивно говори о кризи дисциплине, чак и о њеној смрти. Не само да је неопходно поставити питање шта је компаратистика, односно шта аутор/ка подразумева под овим појмом, већ се и довођење у питање оправданости и сврховитости изучавања компаратистичког опуса аутора који је стварао у првој половини 20. века, такође, може бранити са становишта савремених тенденција у студијама компаративне књижевности, у многоне другојачијим од оних на којима је Станислав Винавер градио своју мисао о књижевности у поредбеном контексту.¹

Године 1958. одржан је један од најзначајнијих конгреса у историји компаратистике, Други конгрес Међународног удружења за компаратистику у Чепел Хилу, у чијем фокусу је била „расправа о методи“. Истичући да овај конгрес представља „simbol odlučujuće bitke“ између традиционалних компаратиста француске школе и америчких компаратиста нове школе, Адријана Марчетић појашњава да је у методолошком смислу то „bila borba između naučnika pozitivističkog usmerenja, koji su komparatistiku shvatali kao istorijsku disciplinu, i antipozitivistički orijentisanih proučavalaca književnosti koji su komparatistiku nastojali da približe teorijskom spektru nauke o književnosti“². Компаратистички „коперникански обрт“ предводио је Рене Велек.

Велеков реферат *Криза компаратистике*, који је преусмерио компаратистичка истраживања, ни данас није изгубио на својој актуелности, а чини се и погодним „уводом“ у разматрања Винаверовог прилога компаратистици. Наиме, одређујући компаратистику као „свако проучавање књижевности које прелази границе једне књижевности“, Велек истиче да се наука о књижевности

¹ Више о савременим компаратистичким парадигмама вид. Adrijana Marčetić, *O novoj komparatistici*, Službeni glasnik, Beograd, 2015.

² Адријана Марчетић, нав. дело, стр. 78.

„mora odvojiti od proučavanje ideja, ili religijskih i političkih pojmova i osećanja, koja se proučavanja često predlažu kao alternative za proučavanje književnosti. U stvari, mnogi ugledni ljudi u književnom znanstvu a naročito u uporednoj književnosti uopšte se ne zanimaju za književnost, već za istoriju javnog mnjenja, za izveštaje putnika, za ideje o nacionalnoj prirodi – ukratko, za opštu kulturnu istoriju. [...] književno znanstvo neće u metodološkom pogledu nimalo uznapredovati ako se ne odluči da književnost proučava kao predmet odelit od drugih čovekovih delatnosti i proizvoda. Stoga se moramo suočiti sa problemom književnosti [*literarnosti* – nap. Ž.S.], sa središnjim spornim pitanjem estetike, pitanjem prirode umetnosti i književnosti“³.

Опомињући да је свака једнодимензионалност опасност по струку, дакле, да не пледира за изузимање културно-историјског контекста у књижевним анализама, Велек је завршио свој реферат речима да је књижевност у поредбеним студијама неопходно изучавати као књижевност, а не као „оруђе у рату културног *prestigea*, или као spoljnotrgovinsku robu или, пак, као показатељ националне психологије“. Тек када будемо указали шта је у неком делу уметност и поезија, укинуће се све националне таштине и појавиће се у својој разноврсности „човек, свеопшти човек, човек svakoga vremena i svakoga mesta“ и „tada književno znanstvo postaje, poput same umetnosti, čin uobrazilje, te tako zaštitnik i tvorac najviših vrednosti čoveštva“⁴.

Да је Станислав Винавер могао присуствовати на конгресу у Чепел Хилу засигурно би срдечно поздравио Велеково излагање, имајући при томе могућност да се позове и на сопствене ставове изложене у текстовима писаним двадесетих, тридесетих и раних педесетих година. У тој „чињеници“ лежи један од основних мотивационих импулса за свестраније истраживање компаратистичког сегмента његове есејистике. Винаверове поредбене анализе својим методолошким оквиром умногоме надилазе компаратистичку мисао времена у којем су настале, а која је обележена позитивизмом и историзмом, кореспондирајући са компаратистичком струјом чији је почетак обележен Велековим рефератом.

Истовремено, у томе се огледа и њена актуелност, односно, неопходност њене реактуелизације данас када књижевност бива одгуривана на саму маргину научног интересовања услед успона културних студија и када губи своје

³ Rene Velek, „Križa komparatistike“, *Kritički pojmovi*, превели Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Вук Караџић, Београд, 1966, стр. 187.

⁴ Исто, стр. 188.

привилеговано место у компаратистици, уступајући га различитим феноменима масовне и популарне културе или бивајући сведена на један од многих, равноправних докумената о различитим друштвеним, културним, идеолошким и иним појавама. Наравно, неопходност реактуелизације подразумева став, којем је привржена ауторка ових редова, да књижевност треба изучавати као повлашћено место естетског и епистемолошког искуства и општехуманистичких вредности.

Један од одговора на питање зашто актуелизовати компаратистички рад аутора који је стварао у првој половини 20. века је, дакле, због његове сродности са најплоднијим компаратистичким токовима, а не због пуког књижевноисторијског архивирања. Стога је један од основних циљева истраживања компаратистичког аспекта Винаверове есејистике утврђивање методолошких претпоставки и полазишта у ауторовим радовима, односно указивање на њихову теоријску подлогу и у синхронијском и дијахронијском виду. Тиме ће се, са једне стране, покушати дати прилог истраживању стваралаштва Станислава Винавера и, са друге стране, прилог развоју компаратистичке мисли у овдашњим студијама књижевности у оквиру којих Винавер до сада није био разматран. Посебна пажња ће бити посвећена ауторовим теоријско-методолошким иновацијама које га чине особито важним са становишта дијахронијске линије развоја поредбених студија и који га чине и релевантним судеоником у савременом дијалогу и „расправи о методи“.

Важан циљ истраживања је и осветљавање на који начин су Винаверови увиди у природу модерних кретања у другим књижевностима и културама омогућили овом есејисти да изгради сопствени поглед на природу и суштину стваралачких процеса у модерној и авангардној српској књижевности. Компаративни приступ био је именитан ауторовом промишљању и интерпретацији књижевности и разумевао га је као збирни појам који укршта различите аналитичко-интерпретативне поступке. Увиди о страним књижевностима и њихове споне са српском културом и књижевношћу Винавер је разумео као допуну националне књижевне историографије. Стога је истраживачка пажња превасходно усмерена ка Винавровој књижевноисториографској визији српске књижевности која остаје окрњена уколико је не сагледамо и из

перспективе његове мисли о другим културама и његових интерпретација европско-српских књижевних веза.

У првом поглављу студије ће се изложити Винаверови методолошки оквири. Његови компаратистички радови ће се најпре сагледати у контексту његове целокупне есејистике, а потом ће се поставити у контекст компаративних студија књижевности, и кад је у питању српска књижевност и култура и кад је реч о другим књижевностима и културама. На тај начин ће се приступити осветљавању појединих типова Винаверове компаратистичке праксе, односно, издвајању оних подручја на којима је он дао најважније доприносе компаратистици. Прво поглавље ће се заокружити појашњењем истраживачких праваца који своје утемељење црпе из Винаверовог хеуристичког модела, дакле, мапирањем базичних подручја или *концепата* (у смислу који том појму придаје теоретичарка Мике Бал) који меандрирају његовом есејистиком, а који су од посебног значаја за модерну српску књижевност и културу.

Винаверов пародијски опус је привлачио велику истраживачку пажњу и овај сегмент његовог стваралаштва је један од најобрађиванијих. Ипак, његово дело није сагледавано у ширем оквиру смеховне културе, те ће се пажња посвети Винаверовим настојањима да се наша средина упозна са најзначајнијим делима која припадају подручју смеховне културе, али и да се аналитички осветле Винаверови есеји у којима се он бави питањима смеховне културе, тумачећи и европску мисао о смеху (Аристотел, Рабле, Фројд, Бергсон) и дела Шекспира, Раблеа, Твена, Хашека, српских сатиричара и хумориста. Смех се испитује као хеуристичка алатка у ауторовим поредбеним анализама светске и српске књижевности. Указаће се на друштвенокритичку, епистемолошку, онтолошку и етичку димензију смеха коју Винавер дискутује у есејима. Интерпретативни исходи имају за циљ и продубљивање знања о Винаверовој концепцији културе у којој је феномен смеха парадигматичан. И одређени облици Винаверове стварачке праксе (његове пародије) такође ће бити узети у разматрање и тако повезани са његовим интересовањима у другим областима.

Винаверова компаратистика ће бити сагледана и у контексту његових кључних поетичких интересовања – питања традиције и модерности. Ауторови напори да се на књижевну прошлост баци онај поглед који ће омогућити да се

потиснути слојеви културе актуализују и да се на тај начин промени вредносни поредак у српској култури значајан су допринос националној књижевној историографији. Винаверов концепт традиције ће се испитати у кореспонденцији са поимањем традиције међуратних српских писаца, као и генерације писаца након Другог светског рата. Испитивање концепта традиције/модерности обухвата ауторову рецепцију претходних књижевних епоха и језичког наслеђа из поредбене перспективе, њихово присуство у савременом књижевном стварању, као и њихов удео у конституисању културног идентитета. Интерпретативни стожер у овом поглављу су есеји и чланци посвећени европској модерној уметности и култури (посебно руској и француској), В. Шекспиру, Т. С. Елиоту, америчкој књижевности, немачким романтичарима, као и његови огледи о матерњем језику и студија *Заноси и пркоси Лазе Костића*.

Околност да је Станислав Винавер један од наших најбољих преводаца и уз то да је реч о преводиоцу са врло широким пољем интересовања свакако је разлог да се преводачком раду Винаверовом посвети засебно поглавље и да се његов преводачки рад доведе у чврсту везу са његовим компаратистичким радовима. Винаверови преводи се посматрају као контактна зона између две (и више) културе, те се настоји осветлити природа и резултати дијалога које је преводац истовремено водио са страним културама и са сопственом културом. Истраживачка пажња је усмерена ка Винаверовом разумевању и тумачењу сопствене културе и новинама које је преводачком делатношћу настојао у њу инкорпорирати, а које је излагао у есејима и чланцима поводом својих превода Раблеа, Хашека, Блока, Поа, Рембоа, Андерсена, Гетеа и Салтикова-Шчедрина, као и у приказима превода других аутора. Новине се мапирају и интерпретирају на плану поетике, језика и културног идентитета. Истраживачки исходи се сливају у покушај реконструкције Винаверове поетике превођења која се разматра у дослуху са савременим традуктолошким поставкама.

После разматрања репрезентативних области Винаверовог компаративистичког рада у завршном поглављу ће се не само доћи до резимеа свих анализираних подручја Винаверовог рада већ ће се, у новом светлу, доћи до потпуније оцене значаја и места Станислава Винавера у једној засебној области проучавања књижевности. Такође, у завршном поглављу ће се покушати

реконструисати Винаверов концепт „светске књижевности“ и његова концепција развојних линија српске књижевности у које се уткивају стваралачки дијалози са страним књижевностима.

Напоследку, из истраживачког хоризонта се неће губити Велекова опомена да је проучавање књижевности чин имагинације и чувар и творац општечовечанских вредности. Те вредности баштини Винаверова есејистика и на њих ће се константно указивати. Уосталом, оне су интимни повод за разговор са Винаверовом есејистиком, мотив личне привржености његовом делу чија имагинација пружа ретко *задовољство у тексту*, а ова студија, односно њен интерсубјективни аспект и академски дискурс, одраз су уверења у њихов општи значај за нашу културу и студије књижевности.

ПРИСПОДОБЉЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ ПО СТАНИСЛАВУ ВИНАВЕРУ

„ПУТУЈЕ / И ПУТ СЕ ЗА ЊИМ ВРАЋА“

Интелектуални и стваралачки профил Станислава Винавера сугестивно је исказао, упућујући на њега паратекстуалним мигом, Растко Петровић још 1922. године. Иако је о Винаверу у деценијама које су уследиле након *Откровења* писано детаљније, систематичније, аналитички претенциозније, Петровићев „портрет“ их је озрачивао, бивајући скица коју су доцнији аутори проширивали и осликавали у складу са сопственим интересовањем. Реч је о песми *Путник* коју је Растко Петровић посветио Винаверу. Јер, Винавер се у свом вишедеценијском стваралаштву показао као „јунак на друмовима“ – оним физичким и оним песничким, приповедачким, путописним, есејистичким, пародичарским, преводилачким, полемичким – јунак који је исцелитељски боловао од друмова. Апотеоза новини, покрету и испрекиданом даху, пркосни и бунтовни став, полицентричност, географска непрегледност и симултанizam, те традицијска и културолошка преплитања и укрштања који творе Расткову „монтажу атракција“, неизоставни су део појмовног речника којим се казује о стваралачкој пракси Станислава Винавера.

„Сви смо ми много путовали и стварно, а у духу још и више“⁵, забележио је Винавер, евоцирајући послератну модернистичку буру и духовни хоризонт својих генерацијских исписника, у мемоарском сегменту есеја о Артуру Рембоу почетком педесетих година. Искуство своје генерације Винавер је повезао са архетипских обрасцима блискоисточне и европске књижевности старог века: „То су свештене успомене из нашег испитљивог и радозналост роду људског, жедног пустоловина и искуства. Оне су у дну наше прасвести. То је наша чежња за

⁵ Станислав Винавер, „Пијана галија“, *Видело света. Књига о Француској, Дела Станислава Винавера*, књ. 6, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 184. Сви наводи из дела Станислава Винавера преузети су из едиције коју је приредио Гојко Тешић Дела Станислава Винавера 1-17 у издању београдског Службеног гласника и Завода за уџбенике (2012, 2015). У наставку ће се упућивати само на наслов књиге из које је текст преузет, а пуни библиографски податак се налази у оквиру пописа Примарне литературе на крају студије.

покретом и најдубљом искомском науком, то је онај бес који нам не да да се затворимо у своју љуштурицу.“⁶. Чежња и порив за путовањем постављају се као *modus vivendi*, „то је махнта носталгија у човеку, урођен нагон којем се једва одолева [...] нагон диван и проблем опасан“ како је писала Исидора Секулић⁷. Винавер је имао прилику и могућност (школовање, војна служба, професионални задаци) да своја духовна путовања укрсти са физичким, постајући картограф модерног уметничког и културног искуства. Путовање и хронотоп пута представљају сложени архитектст Винаверовог стваралаштва, разгранат у његовом промишљању традицијских токова, културног самопредстављања, поетичких образаца итд.

Пишући о Рембоу, аутор је упутио на шири духовни хоризонт модернистичког интелектуалног нараштаја облеженог космополитизмом, нараштаја који се за путовање и покрет везивао како у својим филозофско-идејним поставкама, тако и у поетичким истраживањима. Међутим, путовање је неразлучиво везано за повратак у завичај: „Шта опева *Гилгамеш*? Шта опева *Одисеја*? Шта Синдбад морепловац Шехерезаде и Харуна ал Рашида? Пут океаном и повратак после бродолома, одгонетку коју је вечити путник и луталица који је 'све упознао', донео својим сународницим“⁸. Инсистирањем на важности повратка и ширењу интелектуалних спознаја и стваралачких искустава Винавер је антиципирао тему која је препозната као књижевноисторијски и културолошки од изузетног значаја – улога књижевних путника у стварању српске књижевности.

Јован Деретић је посветио посебну пажњу искуствима књижевних путника која су моделовала поетичке хоризонте српске књижевности, издвајајући ту чињеницу као културну матрицу „која се у свим основним, прекретничким ситуацијама наше књижевне историје наново реализује!“⁹. Издвојивши два типа књижевних путовања, просветитељско и песничко, аутор истиче да су просветитељска путовања својствена ранијим епохама (последњи путник тог типа је Доситеј), а да песничка путовања добијају примат након Првог светског рата, издвајајући Црњанског као парадигму. Међутим, дискутабилан је Деретићев став

⁶ Исто, стр. 182.

⁷ Исидора Секулић, „Путовање је проблем егзистенције“, *Писма из Норвешке и други путописи*, Stylos, Нови Сад, 2001, стр. 29.

⁸ Станислав Винавер, нав. дело.

⁹ Јован Деретић, *Пут српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1996, стр. 225.

да мисионарска путовања након Великог рата губе на снази, став аргументован одсуством личности (попут Саве Немањића, Доситеја и Вука или Светозара Марковића и Јована Скерлића) које својим неприкосновеним ауотритетом бивају тежишне тачке у потоњој књижевној традицији.

Стваралаштво Станислава Винавера, кога Деретић уопште не спомиње, отвара могућност за ревидирање Деретићеве процене јер је искуство сусрета са иностраним земљама и културама било предложак његовим стваралачким акцијама у сопственој култури у чему Деретић налази суштину мисионарских путовања.¹⁰ Поводом Винаверовог путничког и стваралачког идентитета могу се поновити речи Радомира Константиновића о Доситејевом привидном странствовању јер је и Винавер „парадокално, али неизбежно, путник који то више остаје код куће што више путује. Онај који, одлазећи, тек се враћа. Његова путовања су све ужи кругови, кружење око основног мотива, основне почетне теме – наше културе, нашег пута у културу.“¹¹

Винаверова путовања уписана су у његову библиографију. Његова стваралачка картографија, било да је исцртавана у путописној бележници, есејистичкој мисли или песничкој речи, у сталном је превирању и проширивању, не и без елиптичних резова. Западноевропски културни круг чија је центрифугална сила била Француска, *видело света*, није наткрилила Винаверово интересовање и стваралачки дијалог са руском културом и уметношћу, чије *губљење равнотеже* конгенијално тумачи и транспонује у сопствени поетички рукопис. *Европа у врењу*, Винаверова стваралачка радионица у најширем смислу речи, са својим сложеним, седиментираним наслеђем у које је понирао, није била одступница за англоамерички модернизам или, пак, источњачку религиозну и филозофску мисао која врхуни у песничком зрењу. Утемељивање (личног и колективног) саморазумевања у наративу пута подразумевао је релациони когнитивни образац који претпоставља компаративну перспективу.

¹⁰ Одсуство репрезентативне фигуре у значењу које јој придаје Деретић ствар је стицаја (срећних) културних околности – тешко је било очекивати да се у историјском контексту у којем су деловали Сава Немањић, Доситеј и Вук појави више личности њиховог формата и прилика. Генерација послератних писаца је, уосталом, и критиковала феномен ауторитативности у књижевном животу, плодносно користећи могућност отискивања из завичаја.

¹¹ Радомир Константиновић, „Путовање као чин културе (Доситеј и наше везе са светом)“, *Од барока до класицизма*, прир. Милорад Павић, Нолит, Београд, 1973, стр. 443.

Сродност између искуства књижевног путника и компаратистичке праксе уочена је и истакнута. Књижевни путник је, попут компаратисте, неко *ко посредује у сусрету култура*, уписујући се у традицију посредовања,

„преносећи предрасуде или покушавајући да да партикуларну интерпретацију; као такав, он често преноси идеологије свог времена, његов поглед је посредован матрицама присутним у ширим друштвеним дискурсима, али их он понекад одбацује и себе одређује у отпору према ономе што превладава, производећи нову информацију или осветљавајући на нов начин улогу старих знања.“¹².

У Винаверовом делу израњају и сусрећу се гласови различитих култура на које се он одазивао на својим путовањима и које је артикулисао у својој есејистици у дослуху са формирањем модернистичког стваралачког пројекта и његове афирмације, посредујући између своје и културе других европских народа.

Винавер компаратиста остао је на маргини интересовања истраживача његовог дела. Есејистичка природа његовог критичког рукописа умногоме је одредила и координате кретања истраживача привучених његовим делом. Пажњу је побуђивао тематски корпус његових есеја и чланака, првевасходно језичка истраживања, интерпетација песничких токова, феномена и традиција, те културолошке теме у нешто ужем обиму. Винаверове ликовне, позоришне, музичке и филмске критике, као и чланци о архитектури, остајале су на маргини интересовања, тек спорадично призиване у интерпретативно окружије.¹³ Исти је случај са његовом политичком публицистиком.

Разматрања Винаверове есејистике праћена су тезом о његовом одијуму према систему и систематичности, те методолошком утемељивању,

¹² Владимир Гвозден, *Српска путописна култура 1914-1940*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 47.

У чланку о сусрету као појму компаративне књижевности Гвозден компаратисту одређује као учесника „у континуитету сусрета култура, неко ко се уписује у традицију, преносећи предрасуде [...] његов поглед је посредован матрицама присутним у ширим друштвеним дискурсима, али понекад их и одбацује, и себе одређује у отпору према ономе што превладава производећи нову информацију“. Владимир Гвозден, „Појмови компаративне књижевности (3): Сусрет“, *Златна греда*, бр. 113/114, 2011, стр. 58.

¹³ У студији *На раскрићу Истока и Запада* Катарина Томашевић је представила улогу Станислава Винавера у међуратним споровима око музичког традиционализма и модернизма. Винаверова позиција у овим споровима комплементарна је његовој позицији и програмским начелима које је заступао као књижевни критичар и есејиста. Вид. Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ-Матица српска, Београд-Нови Сад, 2009.

самоодеђивању и ограничавању, које ни сам није затајивао. Овај став изискује додатну позорност и нијансирање. Винавер јесте баштиник интелектуалне традиције која надилази уже специјализоване оквире и приступе одређеном предметном пољу. У том смислу се може говорити о Винавровој неуклопивости у прецизно дефинисано истраживачко поље (посебно методолошко које постулира академски прихваћена и негована мисао). Међутим, особености есејистичког опуса не би требале да буду аргумент за његово искључивање из разматрања у оквиру дисциплина специфичних за академски миље, каква је и компаратистика. Стога се чини неопходним, пре контекстуализације стваралаштва Станислава Винавера унутар токова компаратистике, начинити осврт на његов есејистички *метод* и концептуализацију природе и функције *критике* јер се указују као пролегомена за тумачење и разумевање његовог прилога компаратистици.

ПРОТЕЈСКА МЕТОДОЛОШКА СВЕСТ

Винаверов критичко-есејистички опус углавном није разматран у корелацији са профилисаним и омеђеним књижевнокритичким правцима и струјама. Шта више, наглашавано је његово одбијање да се идентификује са било којом школом мишљења, те се искристалисало становиште о Винаверу *сваштару*, становиште које није лишено пежоративних конотација, бар у контексту академских хоризоната. Топоси Винаверове есејистике обликовани у литератури јесу ерудиција, полихисторизам, неаподиктичност, разгранатост мисли и језика, неспутана дигресивност и асоцијативна игривост, полемичка ћудљивост, заводљива експресивност. Чињеница да није реч о интелектуалацу аналитичког типа не би требало да нас удаљи од покушаја да се његови методолошки обзори контекстуализују.

Контекстуализација Винаверових методолошких подстицаја не подразумева толико мапирање конкретних теоријских исхода на које се ослањао у

свом тумачењу уметничких и културних феномена¹⁴, мада ће и они бити изложени, већ пре настојање да се оцрта база из које је поникао његов методолошки номадизам и коју треба имати у виду приликом сагледавања свих аспеката његовог, на први поглед, безобалног опуса. Винавер није приметно трагове својих полазишта, оцртавајући и осе интелектуалног формирања својих савременика: „То је данашње стање мисленог човека. Надмашити самога себе, превазићи сопствене кругове, човек да прерасте човека, да преболи човека: идеал Ничеове *Веселе науке* и *Духовног напора* Бергсоновог“¹⁵.

Анри Бергсон је Винаверов учитељ у најширем смислу те речи, добри дух његовог стваралачког опуса. Бергсонове филозофске поставке о трајању (*durée*), меморији, интуицији, животном полету (*élan vital*), еволуцији, мултипликацији, покрету, језику, слободној вољи потакле су Винаверову мисао, прожеле је и усмериле и одражавају се у свеукупности његове разбокорене мисли. *Упивши* Бергсонова предавања на Сорбони, Винавер се ентузијастично упутио да *обергсони* српску књижевност и културу, најтемељније осведочавајући свој бергсонизам иманентнопоетички.

Истичући да је Винавер на падинама (sic!) Бергсонове филозофије изграђивао свој уметничко-критички поглед на свет, живот и уметност, Радован Вучковић је издвојио Бергсонове идеје које је Винавер применио на домаће културне прилике и језик: критику појмовно-логичког система мишљења уткао је у критику десетерачког језика и мишљења; интуиционизам прожима његов концепт језичке музикалности као опреке десетерачкој култури; витализам и стваралачка еволуција у основи су револуционарног става о неопходности промене духовног стања; критика механичког подупире његово обарање на књижевну критику, посебно уочиратну¹⁶. Закључујући да је Винаверова стваралачка акција била усмерена ка „*destrukciji epsko-racionalnog etičkog nasleđa*“, аутор поентира да је „*Vinaver poricao kritičare, jer je odricao, bergsonovski, statiku*

¹⁴ Павле Зорић је препознао блискост Винаверове књижевнокритичке мисли са немачком стилистичком школом, руским формалистима и новокритичарима. Вид. Павле Зорић, „Критичко и есејистичко дело Станислава Винавера“, *Критички радови Станислава Винавера*, прир. Павле Зорић, Матица српска-Институт за књижевност, Нови Сад-Београд, 1975, стр. 30-31.

¹⁵ Станислав Винавер, „Ускоково бекство или есеј о Артуру Рембоу“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 151.

¹⁶ Radovan Vučković, „Kritičar protiv kritike“, *Sudbina kritičara*, Svjetlost, Sarajevo, 1968, стр. 25.

života i statičke principe umetnosti¹⁷. Прецизније би, ипак, било рећи да је Винавер иницирао нови тип критике и критичара на бергсоновским основама. Бергсонове филозофске поставке нису само уграђене у Винаверов светоназор, већ су суштински одредиле и његову методолошку опредељеност и њену есејистичку оспољеност.

Винавер није „и основи Bergsona usvojio šturo, pojednostavljeno i jednostrano“, те га „prevazilazio sjajno“¹⁸. Винавер је Бергсона усвојио темељно, конгенијално га разумевајући (и представљајући његову филозофију југословенској читалачкој публици¹⁹), стваралачки приступајући његовим идејама, транспонујући их на проблемско тло српске књижевности и културе. Винавер, такође, није *превазишао* Бергсона јер је стваралачки приступао основним његовим идејама, односно аутентична и креативна разрада бергсоновских хеуристичких ослонаца потврда је да га је разумео на начин који је и Бергсон поставио као стваралачки императив.

Бергсоновски схваћена *креативност* потка је Винаверовој стваралачкој пракси. Креативно деловање је за француског филозофа пут ка ослобађању и самопотврђивању живота, начин на који *новина* ступа у свет. Креативност је најинтимније скопчана са интуитивним начином сазнавања које Бергсон супротставља интелектуалном. Парафразирајући Бергсонове поставке, изложене најпре у *Уводу у метафизику*, раздвајање интелектуалног и интуитивног сазнајног модела, Винавер пише:

„И држим још, да је најкобније, да највише онемогућује напредак мишљења и развитак писмености штуро инквизиторско правило које су код нас назвали теорија реда по ред и речи по реч. [...] Анализа и рашчлањивање могу имати неког плодног смисла за мртве

¹⁷ Исто, стр. 31.

¹⁸ Исто, стр. 34.

¹⁹ Капитални текст за разумевање Винаверовог приступа Бергсоновој филозофији, и један од првих текстова којим се на овдашњим просторима „популаризује“ његово учење, јесте студија *Проблеми нове естетике. Бергсоново учење о ритму. Техника изражаја и смисао конструкције* (1924). Ова студија је најпре објављена у два дела у часопису *Мисао* 1922. године (*Бергсонова естетика*), а исте године Винавер је у *Женском покрету* објавио есеј *Бергсон и нови покрети у уметности*. Иако су ово једина два интегрална текста посвећена Бергсоновој филозофији, Гојко Тешић је запазио да „скоро да нема значајнијег Винаверовог текста у којем се он не позива на мисао, идеју или опаску Анрија Бергсона, било да је реч о теорији интуиције, смешног, ритма, витализма...“. Гојко Тешић, „О Виделу света, укратко“, Станислав Винавер, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 459.

ствари. У бујању живота они су, нарочито у свом професорском цепидлачком виду, убиствени. Једно се увек измиче: живот²⁰.

Бергсон у *Стваралачкој еволуцији* полази од става да интелектуални рад филтрира меморију за потребе утилитарних циљева и прагматичне акције, смањујући опсег изражајних могућности. Интелигенција, односно научно-аналитичка метода категоризује ствари изван њих самих, примењујући априорне концепте, омогућујући тиме само релативно знање. Насупрот томе, апсолутно знање се постиже интуицијом која ствар појми изнутра, откривајући је у стању које омогућава њен живот – у *трајању*.²¹ Живот, као свесна активност, непрестано је трајање, инвенција, континуирано стваралачко прегнуће – престанак промена означава престанак живота.²² Ствар у својој покретности, трајању, може бити, дакле, досегнута само метафизичко-интуитивном методом.

„За свесно биће, постојати значи менјати се, менјати се sazrevati, а sazrevati stvarati себе и бесkonaчно.“²³ Интелектуални рад подразумева схематизовање, укалупљивање и априорну расподелу ентитета. С обзиром да је интуиција смештена у трајању, мислити интуитивно значи мислити *sub specie durationis*.²⁴ Другим речима, интуиција је средство помоћу којег се наново хвата време у форми тока унутрашњег живота. Реалност је разливена у непредвидиве, радикалне промене и против ове идеје оригиналности и неочекиваних форми се буни наш интелект коме је походна статичност и довршеност ради оперативности.²⁵ Концептуално разумевање је неспособно да створи нешто *ново* јер преуређује и комада већ постојеће ентитетет, пренебрегавајући особености које су холистичке и динамичке и које може само интуиција у свом синтетичком опсегу да појми јер она подразумева увид који трансформише и оживљава постојеће ентитете, стварајући новину. Бергсонов интуитивни епистемолошки образац подразумева

²⁰ Станислав Винавер, „Језичне могућности“, *Језик наш насупроти. Граматика и надграматика*, стр. 234.

²¹ Anri Bergson, „Uvod u metafiziku“, *Duhovna energija. Misao i pokretljivost*, прев. Petar Bojanić i Sanja Milutinović Bojanić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2011, стр. 232, 250.

²² Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, превео Filip Medić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1999, стр. 20.

²³ Исто, стр. 12.

²⁴ Anri Bergson, „Опажај промене“, *Duhovna energija. Misao i pokretljivost*, нав. дело, стр. 230.

²⁵ Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, стр. 24.

интелектуални напор који Винавер апострофира као неопходност стваралачке критике.²⁶

Бергсоново разумевање креативности меандрира Винаверовим текстом *Проблеми нове естетике*. Естетичке изазове свог времена он решава учитељевим кључним категоријама, али их и креативно прилагођава. Једна од тих „адаптација“ је и његова употреба метафоре *круга и раскрснице*. Метафорички распони круга и раскрснице кореспондирају опозицији између *геометријског и животног реда* (поретка) које Бергсон елаборира у *Стваралачкој еволуцији*. Геометријском реду, за који се везује простор и интелект, супротстављен је виталан ред за који се везује време/трајање и интуиција. Креативност је иманентна виталном реду који, за разлику од геометријског који је огледало мехницизма и детерминизма, има потенцијал да изнедри новину. Геометријски насупрот виталан ред интегрални је део епистемолошке и стваралачке перспективе коју Винавер настоји да актуелизује, и коју сажима метафорама *круга и раскрснице*.

Могућност неодређености и богатство избора обележава стваралачку тежњу у борби за опстанак. „Лакше ће се очувати који, према приликама, буде имао разне путеве спасења и нападаја, а не само један пролаз и једну одступницу“ јер „тежња целокупног живота није за одржањем неке одређене јединке, већ у њеном току: за остварењем што слободније јединке, јединке са што гушћим и разгранатијим раскрсницама избора.“²⁷ Отуда се круг, који је на ниво егзистенцијалистичке метафоре уздигла Исидора Секулић у *Сапутницима*, указује као негативна метафоричка пројекција стања савременог мислећег човека:

„Круг око домаћег морала, око друштвених примљености, условности, па и око уметности. И сам човек, у лавиринту наслеђених и стечених кругова и лукова све више постаје затворен у криву линију из које се не може ускочити у слободан простор. И раније се није могло изаћи из себе. Али круг је тада био слабо видљив, готово неизвучен, он је владао, али је његову стварну граничност тек требало открити, да се види да је ту. Данас све више знамо, све више видимо граница и лукова. И, кад је прошао први страх од

²⁶ Вид. Rex Gilliland, Bergson on Free Will and Creativity, *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, eds. Paul Ardoin, S. E. Gontarski, Laci Mattison, Bloomsbury, New York, 2013, стр. 308-309.

²⁷ Станислав Винавер, „Проблеми нове естетике“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 17.

демона и злих сила, против којих је морало да се удружује – јавља се жеља, прва: проширити круг и жеље још, друге, неодољиве: изаћи сасвим из круга.“²⁸.

Оно што опстанак у кругу *данас* чини немогућим је стечено знање које је, са једне стране, последица искуства цивилизацијског слома и ужаса, али и, са друге стране, новоосвојени мисаони хоризонти. Наведени фрагмент из есеја о Рембоу Винавер закључује мишљу да излазку из круга учи Бергсонов *Духовни напор* и Ничеова *Весела наука*.

Бергсонов животни ред комплементаран је Винаверовом појму раскрснице којом аутор означава слободу избора и мноштво могућности до којих доводи „убличавајућа радозналост“ која се препушта матици, „животном сазревању једне идеје“, напредовању једне мисли која се мења у току свог сазревања²⁹. Раскршћем се сликовито може означити и Винаверов есејистички поступак – „уметнички рад није попуњавање већ готових образаца, већ је он стварање, прилагођавање отпору и подстреку материје - непредвиђеност, у једном вишем смислу“³⁰.

Отуда је избор фрагментарног текста, *текста у настајању* какав је есеј, био природан Винаверов избор. Дигресивност, асоцијативност, склоност ка импровизације, те скоковитост мисли иманентнопоетички кореспондира концепту раскршћа. У кореографију Винаверовог есеја утиснут је и Бергсонов метода излагања о којој је писао, евоцирајући успомене са филозофових часова, тврдећи да је тек са Бергсоном у срцу и души, до краја разумео музички облик *тема са варијацијама*, истовремено исписујући и схему сопствене стваралачке методе:

„Свака варијација, код Бетовена, води нас за један одсев ближе – у суштину теме, али можда, и за један – и судбински, неповратни! – одсев даље од те суштине. Никад не знамо јесмо ли, најзад, ближи или даљи, и где смо? И још: код Бетовена и код Моцарта, ипак, по нечем виртуозно, свевладно реторичком и узбуђеном, по некој многоглагољивости и хотеној разноврсности, имамо само, на крају крајева, тумачење теме, расплитање њено на све нове и нове начине. Понеки пут – процес је код њих обратан: тема се, услед преобилних варијација, откида од свести, она се, место да добије снагу и силу, размеће и распада. Код Бергсона – само код њега – свака је варијација била таква: да се и она могла

²⁸ Станислав Винавер, „Ускоково бекство или есеј о Артуру Рембоу“, нав. дело, 151.

²⁹ Станислав Винавер, „Проблеми нове естетике“, нав. дело, стр. 42.

³⁰ Исто, стр. 43.

обрнути у функцији, то јест узети као тема, а њена тема – као одговарајућа! Та, и сама суштина објашњавала је – своје објашњење, које се опет могло преворити у суштину! Тако код Бергсона: суштина је равна свом објашњењу.³¹

Мисао која саму себе преиспитује и не спутава, ослоњена на емпијерско трајање, изискује и иновативне (у односу на језички стандард) изражајне стратегије. Одсуство радозналости Винавер приписује (нормираном) српском језику у којем су сви одговори дефинитивни, „нема шта да се измисли. Све је решено. Евентуално, у тежим приликама: хитрина, довијање, шеретлук, а никад самостални акт мишљења за нове прилике. [...] Нико никад не сумња. [...] Питања нису толико упити, колико испити: испитује се да се види: знаш ли знање, а не да ти то знање пронађеш.“³²

Винаверов језички лудизам се такође може посматрати на фону бергсонизма јер нова техника мисли која омогућава интуитивне спознаје тежи да се оспољи у медију који ће погодовати и њеном структурном устројству. Језик схваћен као жубор, матице у њему, убрзања, ускорена, ток, шум, темпо, убедљивост, таласање, динамика³³, језик којим пулсира *ритам* који га онеобичава, мења, дешаблонизира, језик којим тече мелодија, али „мелодија (независно од звуковне мелодије) самих појмова, мелодија појмовна, њихово теже или лакше продирање кроз отпор асоцијација, штедрије или тање њихово изворско избијање из дубина инстикта на видело свести“³⁴ јесте језик којим изражава интуитивно сазнање и којим се казује, али и гради, нова духовна димензија једне културе чему је био посвећен Станислав Винавер.

„Винавер је у целом свом делу варирао, ерудитски и са ретко осетљивим нервом, неколико битних опажања, привлачио их у више праваца, протезао их на литературу, музику, вајарство, архитектуру, сликарство и свакодневни јавни живот и тежио да им, ношен финим патосом, изгради филозофско-поетско рухо“³⁵. Винаверово вишедеценијско писање о појединим феноменима (смех, традиција, језик), односно развијање, преиначавање, може се разумети у светлу

³¹ Станислав Винавер, „На Бергсоновом часу“, нав. дело, стр. 71-72.

³² Станислав Винавер, „Језичне могућности“, нав. дело, стр. 235.

³³ Исто, стр. 187.

³⁴ Исто, стр. 235.

³⁵ Радован Вучковић, нав. дело, стр. 22.

бергсоновски схваћеног креативног процеса неразлучивог од трајања из којег исијавају спознајна зрења која се одупиру узглобљавању у већ припремљене матрице и која, свесна темпоралности, не пристају на статус *ad acta*, већ константно откривају нове значењске нијансе у својој семантичкој растреситости.

Отуда у појединим есејима Винавер тек отвара једну тему, а довршава је у другим есејима, понекад и годинама касније. Фрагментарна, чак дисконтинуирана структура есеја, колоквијална реторика, козерске дигресије и хипофорички дијалог са читаоцима суштински обликују отвореност и недовршеност Винаверовог текста које су у интимној вези са процесуалношћу и *трајањем* као јединим легитимним обележијима креативног мишљења.³⁶ Винаверов полиперспективизам и интердисциплинарно увезивање предмета промишљања нису плод каприциозног напуштања дискурзивног устројства текста и одсуство самодисциплине, већ пут остваривања и самопотврђивања сопства које Бергсон у *Времену и слободној вољи* управо поима као трајање и слави га као посебно стање квалитативне другојачијости, као инвенцију која уноси слободу у свет.

Такође, Бергсон у *Уводу у метафизику* упозорава на штетност једностраног приступа стварима којима се добија само парцијална слика, а које се у свом трајању мултиплицирају, те да на многа питања наука не даје одговоре јер погрешно поставља питања, а одјеке ове Бергсонове методолошке натукнице читамо и код Винавера: „Многе појаве које нису биле у досегу мање научне пажње, постаће нам невероватно јасне кад пронађемо начин којим може да им се приђе. Тушта и тма чињеница отима се од строгости наших закона, просто зато што су наши закони исувише једног правца, што нису отворили или су занемарили проломе са друге стране.“³⁷

³⁶ На микрожанровском плану есеја објављених уочи Првог светског рата Винавер и формалном организацијом упућује на дијалог/тријалог и дискусију. Његов есејистички стваралачки лук сажима еволутивну путању есеја коју је повукао Сретен Марић, али и његову бит: „Као да је есеј некакав прелазни облик између дискусије на агори или при 'гозбама' и писменог стварања. Он као да подразумева разговор и по томе што не сме бити предугачак, не дужи но што то подноси оквир једног разговора, и није случајно што је први есејиста, Платон, онај који је морао да се склони са агоре и што су његови есеји писани у облику *дијалога*“. Сретен Марић, *Пропланци есеја*, Нолит, Београд, 1979, стр. 22.

³⁷ Станислав Винавер, „Језичне могућности“, нав. дело, стр. 212.

Напоследку, у предавању насловљеном *Специјалиста* (1882) Бергсон излаже портрет учењака посвећеног једној дисциплини.³⁸ То је човек једне преокупације, једне књиге; посветивши се једној уској области, несвестан је свега оног што је надилази; наместо да трага за принципима специјалиста полази од већ датих и стога је сакупљач и колекционар чињеница, без претензија да их разуме у њиховој свеукупности; механицистичко нагомилавање чињеница гура човека ка психологизму, историзму и позитивизму чије тло је суво и стерилно – наместо да се разуме живот, свет, психичка и духовна страна човека, специјалиста остаје у затвореном систему чије би превазилажење подразумевало превазилажење сопствених граница.

Филозофија или опште знање, насупрот уској специјализацији, нагони учењака да размишља преко граница одређеног проблема – тиме се он ставља изван методолошког оивиченог домена и приморан је да сам ствара принципе. *Култура непрекидног напора* оспособљава учењаке да иду даље од оног што је дато јер, како је то Бергсон написао на једном другом месту, „napor je bolan, ali je isto tako i dragocen, dragoceniji je i od dela ka kome stremi, jer zahvaljujući njemu, iz nas samih izvlačimo i više nego što smo imali, sami sebe prevazilazimo“³⁹. Судећи по Винаверовом интелектуалном профилу, вероватно да је Бергсон предавање о специјалисти понављао више пута и да је на његовом часу оформио одијум према *специјалисти*, настојећи да у свом вишедеценијском раду стално врши методолошко регруписавање и не упадне у замку интелектуалног конформизма.

Винавер јесте антипод Бергсоновом *специјалисти*, али се тиме, ваља поново поновити, не кандидује за не-стручњака. Истицање Винаверовог антиакадемизма и нетрпељивости спрам строгости аналитичке методе, те критичког става спрам рационализма (он би рекао рационализирању) априорно су га, чак и без лоших претензија, дисквалификовали као референтног и поузданог критичара и теоретичара. О кохерентности његовог дела говорено је на тематском и идејном плану, у смислу да су га читавог живота интересовале исте теме и појаве. Међутим, уколико Винаверов метод сагледамо у контексту идејног оквира

³⁸ Henri Bergson, *Mélanges. L'idée de lieu chez Aristote. Durée et simultanéité. Correspondance. Pièces diverses. Documents*, Presses universitaires de France, Paris, 1972, стр. 257-264.

³⁹ Anri Bergson, „Svest i život“, *Duhovna energija. Misao i pokretljivost*, нав. дело, стр. 25.

којем суштински припада - бергсонизма, увиђа се недовољност механицистичке типологије и разврставања, те једна дубља кохерентност његове мисли.

Упућивање на Ничеову *Веселу науку* сродне је методолошко-идејне природе као и призивање Бергсоновог *Духовног напора*, а не изненађује што је Винавер здружио двојицу филозофа здружених у својим напорима да филозофирање, у најширем смислу те речи, посебно филозофску антропологију, растерете бремена позитивистичког и картезијанског наслеђа, те да на епистемолошке видике накалеме тело, емпирију, процесуалност, живот у својој укупности. Поводом Ничеове осамдесетогодишњице Винавер је писао, подтекстуално имајући у виду *Веселу науку*, да је он „бесомучном снагом изразио чежњу за великим, бол за јасним звездама, и гађење и ужас од блата и кала цивилизоване баналности, од гнусног варварског протаклука у души, у срцу [...] Хтео је Европу очишћену од вулгарности, запућену у велике полете, умивену светим водама прозачнога и ведрога Средозменог европског мора“⁴⁰.

Истичући извесну површну безбрижност, готовост на шалу и козерски тон Винаверових есејистичких казивања, Радован Вучковић напомиње да они ипак не би требали да замагле његов прави лик – лик фантастичког поклоника уметничке лепоте⁴¹. И лик конгенијалног тумача уметности, додала бих. Међутим, ако имамо у виду Винаверово опредељење за *веселост* у ничеовском смислу, онда можемо да увидимо сву *озбиљност* његовог есејистичког манира коју усложњава, парадоксално, његов козерски став и осмехнути брк.

Идеја *Die Fröhliche Wissenschaft*, насупрот дуговекој традицији искључиваља смеха из сфере мудрости, садржи слику и идеал новог слободног духа који израста из Ничеове корпоралне животно-афирмишуће филозофије. Наслов је превод фразе *gai saber*, или како је Ниче ставио у поднаслов *la gaya scienza*, која упућује на љубавну лирику коју су неговали провансалски трубадури у 14. столећу. Присуство поезије у Ничеовој књизи није једин асоцијативни подстрек за насловну синтагму, већ њоме сугерисан концепт има шире импликације. Као што провансалски трубадури нису били професионални песници, то јест нису били потковани теоријским знањим о песничкој вештини, тако и Ничеова *весела наука* не садржи одређену доктрину, чак апелује за напуштање доктринарности.

⁴⁰ Станислав Винавер, „Фридрих Ниче, песник и пророк Европе“, *Душа, звер, свет*, стр. 174.

⁴¹ Радован Вучковић, нав. дел.

Насупрот затвореној и ригорозној мисли коју подразумева и захтева наука, Ничеова *весела наука* разобручава формализацију мишљења: „Pleši sad ha hiljadu leđa, / Leđima valova, podmuklostima valova! / Živeo onaj ko nove igre stvara! / Plešimo na hiljadu načina, / Slobodnom – nek se naziva naša veština, / Veselom – naša nauka! / Verimo od svakog cveta / Jednu cvat za našu slavu / I dva lista još za venac! / Igrajmo k'o trubaduri / Izmeđ' svetaca i kurvi, / Izmeđ' boga i sveta ples!“⁴². *Веселу науку* Ниче ближе одређује у 327. фрагменту књиге:

„Uzeti ozbiljno. – Intelpekt je kod većine teška, mračna i škripava mašina, što se loše (teško) pokreće: oni govore »uzeti stvar ozbiljno« kada rade tom mašinom i žele dobro da misle – ah, koliko im mora teško padati dobro – mišljenje! Ljupka beštija čoveka kako izgleda, svaki put gubi dobro raspoloženje kada dobro misli; ona postaje »ozbiljna«! A tamo »gde ima smeha i radosti tamo mišljenje ništa ne вреди« – tako glasi predrasuda ove ozbiljne beštije protiv svake »vesele nauke«. – Pa napred, pokažimo da je to predrasuda!“⁴³.

Знање које је одсечено од тела припада „рационалистима“ за које је мишљење, према „пророку Европе“, само серија когнитивних функција лишена емоција, а ужас је плод песимизма рационалне мисли која намеће логичка објашњења за све аспекте људског живота. Филозофија не треба та тежи окамењеној истини која трансцендира емпиријско искуство, већ треба да тежи нечем другом – обнови, будућности, расту, моћи, животу: „Vesela nauka, to znači saturnalije jednog duha koji se strpljivo odupirao jednom, užasnom dugom pritisku – strpljivo, strogo, hladno, pokazujući se, ali bez nade – i koga je sad odjednom spopala nada, nada u zdravlje, od orijenosti ozdravljenja.“⁴⁴. Весела наука је стратегија којом ће се и Ничеов Заратустра борити против непријатеља – „духа тежине“, против којег је устала и Бергсонова метафизичко-интуитивна метода.

Весела наука је, дакле, књига опоравка и препорода, прочишћења и слављења новоуспостављеног здравља и наново успостављене вере у живот, али веселост није безразложна. Она долази након болних искустава као потврда живота, упркос горчини животних искустава. Стога је Винаверова актуелизација *Веселе науке* након искуства Првог светског рата и манифестног карактера

⁴² Fridrih Niče, *Vesela nauka*, preveo Milan Tabaković, Grafos, Beograd, 1989, стр. 318.

⁴³ Исто, стр. 221.

⁴⁴ Исто, стр. 7.

сместимо ли је у оквиру апела за новином и превредновањем социокултурних и уметничких вредности. Ни сам Ниче није био заинтересован за рад индивидуалних трубадура, већ за креативан, језички и културни миље у којем су деловали провансалски трубадури држећи је за узорну епоху, епоху која је, посебно из перспективе освета индустријске револуције, представљала „златно доба радости, уметничког стваралаштва и самоизражавања“⁴⁵, а коју је Винавер означио као „вечна Прованса“, „нова зора човечанства“⁴⁶.

Ничеово присуство у европској духовности предочио је Тодор Манојловић мапирајући филозофско-идејне координате модернизма, а модеран дух који Манојловић означава *ничеовски* може се изједначити са *винаверовским* духом у предратној и посебно међуратној српској књижевнокритичкој мисли:

„Модерни дух може се по његовој најдубљој суштини означити као ничеовски: он је преутанчан, лак, крилат, ‘ватрен’, критичан, скептичан, па ипак и ратоборан и оптимиста (у једном вишем смислу речи), он је ведар, весео, подругљив, воли смеле скокове, парадоксе и најћудљивије маштарије; (...) – он се довинуо до једне до сада још невиђене или, свакако, већ одавна – ваљда, од доба Ренесанса – невиђене слободе, он се дивно смеје, он, заиста, „игра“ над јучерашњим верским, моралним и социјалним предрасудама“⁴⁷.

Модерним духом меандрира *весела наука*, а Винавер ју је укрстио са Бергсоновим *духовним напором*. Откачињање од академских стандарда научног дискурса и уско схваћене професионалне и истраживачке оријентације део је ширег светоназора који Винавер осведочава не само својом доследном експлицитном одбраном модернизма, већ и иманентнопоетички, есејистичким ткањем.⁴⁸ Ако је

⁴⁵ Више о томе вид. Rolando Pérez, “Towards a Genealogy of the Gay Science: From Toulouse and Barcelona to Nietzsche and Beyond”, *eHumanista/IVITRA*, 5, 2014, стр. 546-703.

⁴⁶ Станислав Винавер, „Франсоа Вијон“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 177.

⁴⁷ Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, приредио Гојко Тешић, „Филип Вишњић“, Београд, 1987, стр. 143-144.

⁴⁸ Павле Зорић је Винаверов критички метод означио превазиђеним са становишта „модерног сцијентизма“, понајпре због „пада“ Бергсонових филозофских поставки. Међутим, деценијама касније Бергсонова филозофија добија све више на актуелности и њена нова читања (почевши од Делезовог *Бергсонизма*), не само да указују на њену блискост са филозофијом постструктурализма и деконструкције и књижевношћу постмодернизма, већ нуде и нове перспективе за разумевање Бергсона у новонасталој епохалној ситуацији. Вид. *The new Bergson*, ed. John Mullarkey, Manchester University Press, Manchester- New York, 1999, *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, eds. Paul Ardoin, S. E. Gontarski, Laci Mattison, Bloomsbury, New York, 2013.

деценијама пропуштано да се Винаверов смех сличи са смехом Ничеове *веселе науке*, онда данашњи читаоци поучени новим искуствима, односно концептуализацијама, могу у њему препознати осмех „киничког ума“ у којем и корени алтернативна традиција *веселе науке*.

Винаверово категоричко одбијање да се сврста без остатка у одређену школу или линију мишљења, можемо посматрати као његово припадање *киничкој традицији* мишљења и делања која се ослања на играјућу, есејистичку интелигенцију која није управљена на сигурна утемељења и последње принципе⁴⁹, а коју одликује дух реплицирања и противаргументације, борбена и полемичка свест. Слотердијкова опозиција киничко/циничко која подразумева опречности попут полемичка свест одоздо/полемичка свест одозго, народна/висока култура, самоотелотворење у отпору/саморасцепљеност у репресији⁵⁰, као и његова реактуелизација традиције „поништавања“ филозофије (теорије) може данас бити предложак и за дубље разумевање Винаверове ведрине и осмехнутости који искрсава у разматрањима „најозбиљнијих ствари“. Његов *сатирски* смех, како га је окарактерисала Ребека Вест, манифестација је когнитивног цинизма који је „*forma ophodjenja* sa znanjem, forma relativiranja, ironiziranja, primjene i ukidanja. On je odgovor volje života na ono što su joj učinile teorija i ideologija – dijelom duhovno umijeće preživljavanja, dijelom intelektualna résistance, dijelom satira, dijelom kritika“⁵¹.

Стваралачки приступ критици опште је обележје духа времена у којем је деловао и Винавер.⁵² Авангардизам је након Првог светског рата довео до „destrukcije tradicionalnog modela kulture i umetnosti, a time i do konstituisanja novog

Такође, подсећања ради, у годинама у којима Зорић објављује студију о Винаверовој књижевнокритичкој делатности, објављени су *Протејска свест критике* Сретена Марића и *Природа критике* Светозра Петровића, текстови који данас имају уџбенички (па и антологијски) статус, и који проблематизују „модерни сцијентизам“, враћајући критику и неким *винаверовским* начелима.

⁴⁹ Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, prev. Boris Hudoletnjak, CID, Podgorica, 2008, стр. 285.

⁵⁰ Исто, стр. 218.

⁵¹ Исто, стр. 290.

⁵² Уколико се Винаверов есејистички модел сагледа у дијахронијској равни, онда се на његовим изворницима налази Лаза Костић. Костићевско-винаверовски есејистички лук се исписивао и у другој половини 20. столећа. Стваралачка тачка у том низу коју треба издвојити, никако са претензијом ка троуглирању, јесте есејистички опус Војислава Деспотова (и уопште његов стваралачки профил).

kritičkog diskursa i estetičkih programa⁵³, dovršivši процес започет у учиратној деценији. Гојко Тешић је издвојио поетичке топосе критичких текстова послератних аутора који одступају од класичног типа аналитичко-интерпретативних текстова: утемељивање на програмским основама нове уметности, манифестност, критика у позицији одбране новог духа, жанровска разноликост и хибридноста (манифест, пародије, писмо, полемика)⁵⁴. И сам Винавер је писао о заједничкој платформи међуратних аутора код којих је „интуиција дошла до свога права“, који су захватили „дубље у метафизичку суштину живота (не у површну кору само), у срж слутње, сна и удеса“ за разлику од претходника „који су усвојили и водили београдски рационализам – који се састојао у страху од сваке тајне живота и језика“ и који су, у ствари, били „вођи нечега удобнога, што им је дозвољавало сваку *духовну леност*“ (курзив Ж.С.)⁵⁵.

У првим година након Првог светског рата Винавер пише низ текстова у којима разматра природу и функцију критике и критичара који мозаички творе портрет „књижевне филоксере“, односно критичара којег Винавер *критичар* одбацује. Књижевна филоксера је самозадовољан, искомплексиран, пакостан, неостварен уметник који полаже тапију на знање. Наместо да продубљује и богати унутрашњи живот, књижевна филоксера је стваралачки јалова, некомпетентна, методолошки крута, почесто мотивисана уским личним интересима, а свој легитимитет црпи из институција у оквиру којих делује.

Текстом *Књижевне филоксере* Винавер се укључује у дискусију коју је отворио Бошко Токин на страницама *Трибуне* са циљем да се „на плану критичке праксе изврши коренита реформа, да се ова духовна дисциплина очисти од сокачког језика, мржње, кликашког, једном речју памфлетског казивања“⁵⁶. У дискусију су се укључили поред Токина и Винавера, Годор Манојловић, Густав Крклец и В. Стојановић Зоровављев, што потврђује да је Винавер није био усамљен у својим књижевнокритичким ставовима ни на методолошки саморефлексивној равни.

⁵³ Gojko Tešić, „Kontekst kritičke misli srpske avangarde“, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2005, стр. 58.

⁵⁴ Исто, стр. 67.

⁵⁵ Станислав Винавер, „Поводом ‘ликвидације’ модернизма“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 392.

⁵⁶ Gojko Tešić, нав. дело, стр. 79.

Лајт-мотив текстова наведених аутора је мрачна озбиљност и деструктивност текуће критичке мисли.

Тој и таквој критичкој пракси Винавер је супротставио концепт *ведре критике* у којем се препознају бергсоновски и ничеански отисци, а који је дискурзивно уобличио у есеју *Наша критика* (1936), чије би разматрање и укључивање у историографске прегледе српске књижевне (мета)критике само импоновало тим прегледима. Полемишућу са рецидивима патријархалности у модерној српској критици, Винавер јој, дакле, супротставља „ведру критику“. Истичући да се модерна критика „јавила са много акцената демонског и рушилачког, са много острвљености и јада“, Винавер упозорава да је она против својих опонената „подигла страхан барјак разума и логике, доследности и трезвености, по сваку цену“⁵⁷. Сродне погледе на парадигматичан књижевнокритички дискурс културног центра прве деценије 20. века изложио је и Тодор Манојловић (*Реализам и Војислав Илић*, 1924), запазивши увођење у „публицистичку критику“ (чијој победи се Скерлић радовао) опоре, злобне и кавгацијске подругљивости, као и пакосне и недуховите ироније, констатујући да је она „још и дан-данас главна невоља и права жива рана наше литературе“⁵⁸.

Насупрот њој „ведра критка“, критика коју и Винавер сведочи значајним делом свог опуса, је критика која садржи у себи „једну стваралачку и полетну ноту“⁵⁹. То је критика која, иако рашчлањује, сече, черечи, има чудну љубав за недостатке које утврди јер зна колико је тешко постићи савршенство и да су одступања неминовна: „...њој је често већма стало да се одступање утврди, тако да би читаоци или гледаоци или слушаоци просто ради свог уживања у уметничком делу морали да прибегну и критици која исправља, која допуњује, која дрхти над уметничком делом“⁶⁰. „Ведре критика“ оплемењује дело, њена ведрина и радост плод су стваралачког и креативног дијалога са уметношћу, а не деструктивно обрачунавање са неистомишљеницима, и само она може да оплемени нацију⁶¹.

Винаверова разматрања различитих књижевних тема и феномена, као и књижевнокритичког дискурса, уско су скопчана са питањима идентитета српске

⁵⁷ Станислав Винавер, „Наша критика“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 59.

⁵⁸ Тодор Манојловић, нав. дело, стр. 227.

⁵⁹ Станислав Винавер, нав. дело.

⁶⁰ Исто, стр. 59-60.

⁶¹ Исто, стр. 62.

културе, те и у тексту *Наша критика* упућује да је један од њених задатака „оплемењивање нације“. Један од начина „оплемењивања нације“ јесте и „под жарким утицајем калема“⁶². Разматрање природе калема, њихове функције и извора, те њиховог опсега и домета о којима је Винавер писао подразумева ступање на тло компаратистичке перспективе његовог опуса.

ВИНАВЕР „НЕСТАНДАРДНИ КОМПАРАТИСТА“

У зборнику радова изложених на научном скупу одржаном 1985. године *Књижевно дело Станислава Винавера* (1990) поред секција „Теорија – есеј и критика – полемике“, „Поезија – версификација“, „Проза“, „Језик и стил“, „Разно“, уврштена је и секција „Преводилаштво – компаративне теме“. Иако је ова секција обимом најскромније обрађена, Симха Кабиљо Шутић и Марта Фрајнд су у својим студијама изнеле подстицајне увиде и смернице за осветљавање и разумевање Винаверовог прилога компаратистици.

Студију о Винаверовим погледима на англоамеричку књижевност Симха Кабиљо Шутић отвара запажањима методолошке природе, односно констатацијом да је Винавера, према важећим критеријумима традиционалне, академске компаратистике, тешко уврстити у ред наших компаратиста:

„И поред обиља поређења између писаца и литерарних појава различитих европских и ваневропских националних књижевности, исказаних у готово свим његовим есејистичким и критичким текстовима, мало је вероватно да би писац који није за собом оставио ниједну обимнију научну студију која у наслову исписује чисто компаратистичку тему могао бити уврштен међу српске компаратисте, будемо ли данас-сутра писали историју српске компаратистике.“⁶³

⁶² Исто.

⁶³ Симха Кабиљо-Шутић, „Винавер и англоамеричка књижевност“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 341.

Поред одсуства компаратистичке теме (у наслову), Винавера дискредитује и несистематичност која води ка недовољно прецизној аналитичност и недовољно развијеном поступку доказивања теза⁶⁴.

Постојећи прегледи развоја компаратистике у Срба уважавају принципе којима ауторка искључује Винавера из потенцијалне историје српске компаратистике. Ако погледамо који су аутори и студије укључени у чланак прегледног карактера *Развој компаратистике код Срба* Зорана Константиновића или у хрестоматију *Књижевна наука компаратистичког смера* коју су приредиле Слободанка Пековић и Светлана Слапшак⁶⁵ јасно бива да је формула по којој су аутори селектовани академски оквир деловања и компаратистички конципирана тема (наслов) истраживања. Овако оивичено компаратистичко подручје олакшава истраживачки рад, али сужава визуру развоја, па и домета компаратистичке мисли и праксе у српској култури. Међутим, искораци у проширивању предметног поља у оквиру историографисања компаратистичке дисциплине се већ праве. На пример, приказујући присуство руске авангарде у српској компаратистици, Богдан Косановић је поред, његовим речима, „специјалних“ истраживача (русиста), споменуо и Предрага Палавестру, Радована Вучковића, Гојка Тешића, Бојану Стојановић Пантовић и Бојана Јовића⁶⁶. Дакле, једна будућа историја српске компаратистике би требала да превлада ограничавања примарном професионалном вокацијом аутора. Због искључивости те врсте је још Велек негодовао у свом реферату изложеном на конгресу у Чепел Хилу, видећи је као прворазредни чинилац кризе компаратистике⁶⁷.

Иако из наслова Винаверових есеја и чланака не може да се уочи компаратистичка перспектива, она је присутна, чак и ако у већини његових

⁶⁴ Исто.

⁶⁵ Ауторке и експлицитно у уводном тексту уобручавају компаратистички домен: представници научне, односно универзитетске критике. Њихова заслуга је, истичу ауторке, што су „домаћу књижевност покушали да ситуирају у европску, односно светску, да јој у том оквиру потраже корене, узоре и особености“. Слободанка Пековић, Светлана Слапшак, *Научна критика компаратистичког смера*, Матица српска-Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1983, стр. 18. Винаверова компаратистичка трагања кретала су се истим правцем, мотивисана истим тежњама. О томе више у наставку студије.

⁶⁶ Богдан Косановић, „Руска авангарда у српској компаратистици“, *Теорисјко-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба. Огледна свеска бр. 2*, ур. Б. Стојановић-Пантовић, Станиша Нешић, Књижевно друштво „Свети Сава“, Београд, 2007. стр. 92. Винаверово име, такође, завређује да се нађе на листи значајних изучаваоца српско-руских књижевних веза.

⁶⁷ Рене Велек, нав. дело, стр. 185.

текстова није систематично разрађена и изведена по академским узусима. Уколико би се поједини наслови његових текстова преформулисали или понудили они који би обухватили више текстова, разоткрила би се њихова поредбена парадигма. Могући наслови би делом упутили и на распон Винаверове компаративне оптике: *Милан Ракић и европска песничка традиција*, *Комедиографија Бранислава Нушића у европском контексту*, *Пародија у европској књижевности (од Вијона до Томаса Мана)*, *Медитерански слој модернистичке књижевности*, *Мотив путовања у европској књижевности*, *Образац критике у „Српском књижевном гласнику“*, *Руска естетичка мисао и смена поетичких парадигми у српској књижевности*, *Фолклорни обрасци у модерној уметности*, *Античко наслеђе у нововековној уметности*, *Интертекстуална комуникација Лазе Костића са европском књижевношћу*, *Митско код Станковића*, *Црњанског*, *Фокнера и Хемингвеја*, *Едгар Алан По – претеча европске авангарде*, *Ток свести у америчком и европском роману*, *Одјаци Бергсонове естетике у уметности*, *Стваралачка рецепција француског александринца у српској поезији*, *Костићев и Шекспиров јамб*, *Културолошка димензија превођења*, *Бошко Петровић и џојсовски наративн модел*, *Елиотов и Валеријев однос према песничком језику*, *Традицијска вертикала Растка Петровића*, *Поетика модерне драме (Ибзен, Шо, Брехт)*, *Језички експеримент Боре Станковића*, *Гертруде Стајн и Марсела Пруста* итд.

Могуће теме апстраховане из Винаверове есејистике указују на временско-географски распон књижевних традиција које су му привлачиле пажњу, као и на његов, речено речником традиционалне копаратистике, *tertium comparationis*: теме и мотиви, версолешки регистри, стваралачки поступци, поетолошки и естетички проблеми, рецепцијски комплекс, културно-духовне осе. Међутим, треба истаћи да Винавер почесто није развијао тему/тезу само у једном тексту. Да би се стекао увид у целину његове мисли о једној теми потребно је укрстити више текстова и читати их као диптихе, триптихе итд. На пример, у текстовима о Браниславу Нушићу аутор анализира његов комедиографски поступак, дигресивно упућујући на Молијера и Гогоља. У анализи француског и руског комедиографа упутиће на Нушића. У текстовима посвећеним Шоовој драми, као и хумору Марка Твена, искрснуће или име нашег комедиографа или проблемски комплекс који је

разрађивао поводом његове комедије, усложњавајући увиде о смеху Нушићевог позоришта. Паралелним читањем ових текстова слажемо поредбено сагледавање комедиографије Бранислава Нушића и европске комедије. Тај *мозаички поступак* отежава истраживачки рад јер захтева увид у целину Винаверове обимне есејистике и публицистике, али је пут који води ка релевантнијем поимању и вредновању његових поредбених анализа, запажања и коментара.

Мада Винаверови текстови отварају простор истраживачевој интервенцији и инвенцији, која да би била прихватљива треба да следи искључиво Винаверов компаратистички траг, поједине теме остају незаокружене и поред воље истраживача да на основу доступне „грађе“ реконструише или „допуни“ одређени сегмент Винаверових поредбених анализа. Тај аспект Винаверове компаратистички оријентисане есејистике га доиста и кандидује за нестандартног компаратисту, што, опет, не би требало да буде разлог занемаривања његовог дела у оквиру ове области.

Иако компаратистички приступ није теоријски образлагао, поједине Винаверове белешке сведоче да је био добро упознат са овим приступом у проучавању књижевности и да је активно пратио тенденције и истраживачке резултате у овој области. Године 1935. је написао критички интониран приказ *Страног прегледа*, односно тада његовог последњег броја, публикације која је била компаратистички оријентисана.⁶⁸ Винаверова замерка, која упућује да је редовно пратио часопис, тиче се одсуства модернистичких аутора, аутора који су били у средишту његовог стваралачког видокруга, у поредбеним анализама које је часопис објављивао.

У *Страном прегледу* читаоци су могли да стекну увид и у теоријска кретања која су моделовала актуелну компаратистику преко објављених превода текстова

⁶⁸ Часопис *Страни преглед* излазио је у периоду 1927-1939. године. Најпре је био орган Друштва за стране језике и књижевности као још један вид институционализованог интересовања за стране литературе, „који се у овом случају жели усмерити у првом реду на проучавање страних утицаја на југословенску књижевност и на њене одразе у страним књижевностима, па и на утицаје које је она на њих извршила.“. Напомињући да је ово усмерење *Страног прегледа* основа компаратистичких студија, Константиновић истиче да је заслуга овог часописа „у томе што се дотадашњем веома расцепканом и неуједначеном проучавању наших веза са другим народима желело указати на постојеће радове који су таквим проучавањима били од помоћи да се држе одређеног методског поступка и да буду систематични“. Зоран Константиновић, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 1993, стр. 198-199.

Фернана Балденспержеа⁶⁹ и Пола ван Тигема⁷⁰, ауторитета у области тадашње компаративне књижевности, чији се поједини теоријски назови уочавају на имплицитној равни Винаверових есеја. Такође, извештавајући са конгреса француских и немачких научника одржаног у Давосу тридесетих година Винавер не пропушта да региструје и присуство Фернана Балденспержеа који је своје идеје изложио „у многобројним чувеним књигама, које су познате“⁷¹.

Компаратистичке поставке француског научника блиске су Винаверовим теоријско-критичким ослонцима. Балденсперже је супротставио компаратистику теновском и бринтијеровском позитивизму и националним концепцијама у изучавању књижевности. *Кретање и промена* кључни су појмови у његовом компаратистичком појмовнику. Књижевно дело је потребно сагледати у сложеним процесима који надилазе границе појединих националних књижевности и испитивати појаве које настају услед тих кретања. Балденсперже не одбацује чињенице на којима је почивао позитивистички приступ, али се оне не смеју узимати као готовост, већ у постепеном настајању јер су покретне и динамичне и зато увек треба преиспитивати и реконструисати дате изворе и генетичке везе у ширем социолошком контексту.⁷²

Симха Кабиљо Шутић је на примеру Винаверовог општења са англоамеричком књижевношћу закључила да је у критичко-компаратистичком методу успостављао две врсте поредбених односа: типолошке аналогije и

⁶⁹ Фернан Балденсперже, професор упоредне књижевности на Сорбони, гостовао је у Београду 1931. године и на београдском универзитету је одржао три предавања: *Основи Балзакове Људске комедије, Криза романа: Балзак или Пруст и Жорж Клемансо виђен изблиза*. У пригодној белешци у *Српском књижевном гласнику* тим поводом читамо да је „београдска штампа с пуном пажњом поздравила великог компаратисту и најживљим интересом саопштавала закључке његових изванредних предавања, а бројна публика остаће још дуго под незаборавним утисцима његове речи. С. К. гласнику је Г. Балденсперже врло љубазно обећао студију о Балзаку и Прусту.“. Аноним, „Балденсперже у Београду“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXXII, бр. 7, 1931, стр. 569-570. Обећана студија, *Балзак или Пруст? Суштствена криза послератног романа*, у преводу са рукописа Нере Ђ. Прикелмајер, објављена је у 2. броју XXXIII књиге *Српскг књижевног гласника* 1931. године.

⁷⁰ Вид. Љубомир Никић, Олгица Момчиловић, *Библиографија часописа Страни преглед 1927-1939*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989.

У часопису доминирају чланци прегледног карактера, архивска грађа и на позитивистичком приступу утемељена истраживања, и тек по који аутор са почетка 20. века је „обрађен“.

⁷¹ Станислав Винавер, „Научни Локарно: Сарадња најчувенијих француских немачких научника“, *Укротитељи хаоса*, стр. 437.

⁷² Вид. Зоран Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984, стр. 9-16.

контактно-генетске везе.⁷³ Испитивање генетичких веза, различитих видова међународних књижевних релација попут, речено савременим речником, емисије, рецепције и трансмисије, као и друштвених аспеката дистрибуције и рецепције књижевног дела у иностраној култури, што су упоришта у изучавању генетско-контактних веза, присутни су и у Винаверовој есејистици. И то не само у аутопоетичким исказима, на које је обратила пажњу Кабиљо Шутић, већ и у разматрању француских, немачких, руских и српских књижевних веза. Такође, размишљање о преводилачком раду значајан је Винаверов допринос генетско-контактним везама српске и других европских књижевности.

Поред испитивања генетских веза, Винаверова пажња је била усмерена и ка уочавању и промишљању „сличности без утицаја“ (Ван Тигем), типолошких сродности које не претпостављају непосредан додир књижевних и културних појава, већ проистичу из заједничких законитости, карактеристичних феномена, истородних уметничких поступака, стилских фигура итд.⁷⁴ Типолошка истраживања су се споредно јављала и у генетско-контактно оријентисаној компаратистици: Балденсперже је још 1913. године у студији *Књижевност: стваралаштво, успех, трајање* пледирао за потребу обраћања пажње на „широку мрежу аналогичности“ у европским књижевностима, а Пол ван Тигем се две деценије касније бавио на теоријском и практичном нивоу типологијама тема, ситуација, мотива и јунака.⁷⁵

Винавер је, пишући о европским и америчким ауторима и књижевним традицијама, успостављао друштвено-историјске (дијалектика традиције и модерности у међуратној књижевности, идеолошки покрети и социјална свест у књижевно-критичкој мисли, феномен цензуре), филозофско/психолошке (бергсонизам, фројдизам у књижевности), регионално-климатске (медитерански књижевно-културни круг) и књижевне аналогичности у ужем смислу (различите тематско-мотивске и формалне сродности).⁷⁶

⁷³ Исто, стр. 351-352.

⁷⁴ Богдан Косановић, „Аналогије, типолошке“, *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 24.

⁷⁵ Исто.

⁷⁶ Модалитети типолошких аналогичности преузети су из текста Светозар Петровића, „Статус типолошког проучавања књижевности“, *Умјетност речи*, 1-3, 1977, стр. 163-170.

Оно што се, такође, поред мозаичности, може издвојити као особеност Винаверове поредбене анализе јесте *густа асоцијативност* – у једном тексту он ће призвати писце различитих нација, епоха, стилских особености, а анализу, која је почесто изложена у сажетијем формату, ће интердисциплинарно конципирати. На пример, у тексту *Криминални роман* Винавер ће читаоцима, најпре, скренути пажњу да су најпродаваније књиге на киосцима, „шарене свеске, уз громогласне наслове бучном ћирилицом и латиницом“ и најгледанији филмови у биоскопима „криминални романи нашег и страног порекла“. Иако би уводни редови могли да сугеришу да ће се аутор критички осврнути на овај феномен популарне културе, Винавер, напротив, осветљава универзалност и архетипске конотације овог жанра и у контексту књижевности и у антрополошком смислу. У наставку текста излаже метаморфозе жанровских особености крими-романа (у тренутку када на српском језику оскудева теоријска литература о овом жанру), предочавајући тематско-мотивске топосе у дијахронијској и синхронијској равни, посежући у област поетике, психологије, филозофије, укључујући у анализу Шекспира, Едгара Алана Поа, Достојевског, Моријака, Жида, Фокнера.⁷⁷ Поредбене анализе и интерпретативни резултати изложени у тексту *Криминални роман* нису изгубили на својој валидности и данас завређује читалачку (истраживачку) пажњу.⁷⁸

Сумирајући резултате истраживања Винаверовог интересовања за англо-америчке писце, Кабиљо Шутић закључује да „много више критичке интуиције и оригиналности и истинског познавања српских и енглеских књижевних појава Винавер показује у успостављању *типолошких* паралела и аналогија“⁷⁹. Ова ауторкина констатација, унеколико коригована, може се проширити на целокупну Винаверову есејистику. Јер, његова „слабост“ у генетско-контактної компаратистици плод је његовог приступа изучавању књижевних појава који не рачуна на систематичност и строго архивско-библиографско ушанчење. Такође, с обзиром да примена овог методолошког поступка омогућава својеврсни

⁷⁷ Станислав Винавер, „Криминални роман“, *Београдско огледало*, стр. 125-128.

⁷⁸ Вероватно да је ова густа асоцијативност била један од извора скептицизма спрам Винаверове есејистике, односно његових интерпретативних запажања и увида, посебно „лакоћа“ са којом је играо улоге англисте, русисте, германисте, полонисте итд. Та врста скептицизма (па и анимозитета) може се назвати скептицизам уске струке. Но, збуњеност и неверица коју провоцира ренесансни дух попут Винавера чини се да пре треба да посматрамо као проблем културе (и струке) која је неповерљива према Читаоцу таквог кова и у том контексту разматрамо ову проблематику, ако је уопште видимо као проблематику.

⁷⁹ Симха Кабиљо-Шутић, нав. дело, стр. 252.

„демократизам“, будући да су у аналошкој компаративној дијалогизацији све књижевности равноправне⁸⁰ привилеговање овог типа анализе део је ширих критичких стратегија Станислава Винавера које ће бити дискутоване у овој студији.

Наводећи имена англоамеричких писаца о којима је Винавер писао и које је преводио, Кабиљо Шутић запажа да су то

„писци које је Винавер волео, којима се дивио, од којих је учио, у чију сложену стваралачку тајну је хтео да проникне, чије је експлицитно или имплицитно изражене књижевне ставове користио у међуратном периоду у борби против позитивистичке, рационалистичке и реалистичке поетике, а у период после другог светског рата, педесетих година, афирмишући нове вредности такозваног другог модернизма.“⁸¹

Дакле, Винаверово окретање страним писцима и његово истраживачко интересовање диктирала је потреба за стваралачким дијалогом. То је парадигматично за Винавера и једно од кључних обележја његове критичко-компаратистичке праксе. О томе најбоље сведочи врхунац његовог (компаратистичког) стваралаштва, монографија *Заноси и пркоси Лазе Костића*, којој ће стога бити и посвећена посебна пажња у овој студији.

Пишући преглед критичке рецепције романа Франсоа Раблеа, Винавер је скицирао и путању свог истраживачког рада о Лази Костићу, изражавајући одијум према преовлађујућем приступу у тадашњој раблезистици, који је, дакле, важан и за разумевање његовог приступа Костићу, али и другим ауторима:

„откуд Раблеу овај или онај прецизни лик? Откуд: Пантагруел, Гаргантуа, Шушумига, хер Дробњак итд? Утврђено је да је Рабле стварао своје портрете *по неком узору*. (Тај узор је тражен и нађен). Уистину, тако саздају сви. Ко тако не саздаје? [...] Колико је архива претражено да се пронађе: ко је у основи лика Чемер-Љутице? Зар ту ерудиција није ударила погрешним путем? Та, неко је увек био, и морао бити подстрек, макар и најдаљи; а тек је геније Раблеов од случајног обриса, од лукова и потеза, остварио свој бесмртни уметнички лик. Сорбонаши су, међутим, тражили и делове лике, и делове делова лика. Заборављали су да је целина претежнија.“⁸²

⁸⁰ Богдан Косановић, нав. дело.

⁸¹ Симха Кабиљо-Шутић, нав. дело, стр. 242.

⁸² Станислав Винавер, „Раблеова жетва“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 76.

Винаверов став изречен поводом критичке рецепције Раблеа спрам механицистички конципираних истраживања генетичких веза, истраживања која се се свде на пуко архивирање, односно индексирање, на стваралачком плану је остварен у његовој студији о Лази Костићу. Отуда би се често понављао став да је Винавер у студији о Костићу изиграо документаристичк и архивски приступ унеколико требао прецизирати. Винавер се јесте подухватио темељног истраживачког рада и студија осведочава да је консултовао изузетно широко поље литературе.⁸³

Међутим, компаративно сагледавајући Костићево стваралаштво са епском традицијом, немачком драмом и лириком, мађарским песницима, елизабетанском драмом, Винавера није интересовало да детективски уђе у траг сваком стиху Лазе Костића, односно да га читаоцима изложи (иако верујем да јесте дошао до увида о *пореклу*), јер му је претежнија била *целина* Костића, претежније му је било да проникне у *суштину* и *смисао* његовог дијалога са страним ауторима и да осветли *природу транспозиције* поетичких начела појединих аутора, али и да дело Лазе Костића ситуира у шире друштвене координате – то је уједно и компаратистички кредо Станислава Винавера.⁸⁴

Стога његов прилог компаратистици призива у своје окружје реч (појам) *присподобити* који је положен у сам темељ компаратистике на овим просторима. Године 1850. Матији Бану, тада васпитачу ћерки кнеза Александра, поверено је да на београдском Лицеју држи течај из француске књижевности. Две године касније, Бан је отворио прво предавање „присподобљене књижевности“ и у приступној беседи формулисао основу свог програма:

„Намјерио сам да вам уз француску књижевност мимогред предајем и славјанску, да овај мој течај предавања узбуде течај француско-славјанске присподобљене књижевности. На

⁸³ И сам Винавер ће се на једном месту осврнути на опсег свог истраживачког рада: „Шта сам само архива прегледао! Шта сам докумената поиспроналазио! Повео сам рачуна о новијим, нама непознатим документима из руских и бечких извора.“ Станислав Винавер, „На мразу кућа остаје“, *Одбрана песничтва*, стр. 397.

⁸⁴ У обимној компаратистичкој студији конципираној по академским стандардима, *Лаза Костић и светска књижевност* Миодрага Радовића, Станислав Винавер је споменут тек неколико пута и то у маниру „о томе и томе су писали ти и ти“, дакле, *en masse*. Разлоге Винаверовог пренебрегавања вероватно треба тражити у немогућности његовог уклапања у „сорбонашки“ тип истраживања какво јесте поменута студија.

тај начин ми ћемо образујући своју књижевност по европејском художеству одржати јој њену карактеристичну физиономију и ударићемо на исту онај печат оригиналности којим се она од других има разликовати.⁸⁵

Осврћући се на вишезначност речи присподобити, Зоран Константиновић примећује како је Матија Бан, вероватно нехотично, повезао оба значења те речи – „извршити поређење“ и „да се нешто подеси тако да се слаже са средином, да се прилагоди приликама“ – што је потпуно у складу са његовим културним стремљењима да нашу средину обогати плодовима западне цивилизације.⁸⁶ И Винавер је, попут свог претходника Дубровчанина, био вођен жељом да испита везе српске књижевности са другим европским књижевностима, али и да је усмери ка висовима на којима су биле друге европске књижевности како би се укључила у општу естетску комуникацију, при томе свестан њених сегмената који нису маргина европске „књижевне републике“. И *мимогред*, попут Матије Бана.

„Постало је опште место да се истражују паралеле између наше и стране литературе“, започиње Винавер есеј *Увод у Чуваре света*⁸⁷. Међутим, у наставку текста упућује критику овом методолошком усмерењу јер се утемељује на механицистичком сагледавању српске и других европских књижевности. Главни Винаверов приговор поредбеним анализама јесте занемаривање контекстуалних чинилаца који детерминишу књижевну продукцију и рецепцију. Истичући важност онога што ће у теорији рецепције и естетске комуникације добити средишње место⁸⁸, контекст и „особености наше публике у примању страних писаца и дела“⁸⁹, Винавер наслућује важност феномена *алтеритета* и одговарања не само на питање шта се читало, већ и на који начин се читало, односно, модалитет актуелизације текста у једној културној средини. При томе је увек, у

⁸⁵ Зоран Константиновић, нав. дело, стр. 46.

⁸⁶ Исто, стр. 47.

⁸⁷ Станислав Винавер, „Увод у *Чуваре света*“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 65.

⁸⁸ Године 1920. Винавер у тексту *Жртва модерне поезије* казује мисао која ће деценијама касније постати блиска теоретичарима рецепције: „Уопште, историја књижевности највише се бави писцима, много мање читалачком публиком у целини, а најмање читаоцем као таквим. Међутим, и таква би историја била ванредно поучна.“ Нацрт такве историје књижевности је развио у наставку текста, на принципу густе асоцијативности, бриљантно портретишући „имплицитне читаоце“ Ламартина, Бајрона, Гетеа, Љермонтова, Пушкина, Ђуре Јакишића, Војислава Илића, Дучића и Бојића. Вид. Станислав Винавер, „Жртва модерне поезије“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 360-361.

⁸⁹ Зоран Константиновић, нав. дело, стр. 168.

низу текстова, осуђивао принцип „за наше прилике“, држећи да поредбене анализе треба да имају и еманципаторску улогу у књижевном животу, а не да буду подређене његовом актуелном стању.

Такође, значајно за разумевање феномена алтерације текста јесте и Винаверово увиђање једне од битнијих поставки типолошке компаратистике, чињенице да *аналогни* феномени у књижевности нису и *идентични* то јест да се међу њима не може повући знак једнакости јер је алтерација текста у једној средини плод друштвено-историјских, културно-језичких или духовно-етичких прилика и чинилаца. Отуда Винаверова оштра критика пресликавања, на пример, француског александринца или руске идеје о „смрти естетике“ у српској књижевности, критика која подразумева афирмацију квалитативно другачијег типа комуникације. Предложак те критике је његова осетљивост на особености рецепцијског хоризонта.

Винаверови есеји о европским писцима су, дакле, вишедимензионалан чин сусрета култура. Пишући о европским књижевностима, Винавер је осветљавао њихове различите аспекте, међутим, његова мисао о другим културама увек је и ауторефлексивна. Његова компаративна методологија – испитивање генетских веза, типолошких аналогичности, рецепцијског хоризонта, „стваралачке рецепције“⁹⁰ – и компаратистичке теме истовремено су и прилог историографисању српске књижевности и културе.

СУСРЕТ СА ДРУГИМ – ПУТ КА СЕБИ

Бескомпромисни посвећеник одбране аутономности књижевности⁹¹, Винавер је имао истанчан слух за сложену мрежу односа (идеолошких, политичких, естетичких итд.) у подручју културе унутар којих је бритком и

⁹⁰ Појам у компаратистику уводи Дионис Туришин и његов је значај у указивању да „мале“ књижевности нису биле само пасивни реципијенти, већ да су стваралачке подстицаје саображавале сопственим поетичких и културолошким условима.

⁹¹ О томе је исцрпно и конструктивно писао Гојко Тешић. Вид. Гојко Тешић, „Радикална одбрана песничког модернизма“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд, 1998, стр. 15-71.

продорном мишљу сагледавао књижевност. У том сегменту своје есејистике у дослуху је са савременим компаратистима који задатак дисциплине виде у испитивању књижевног дела у сложеној мрежи пракси које творе културни идентитет одређене заједнице. Компаратистички појмови који су доживели успон последњих деценија прошлог века, *сусрет* и *дијалог*, меандрирају Винаверовом есејистиком.

Владимир Гвозден издаваја *сусрет* као важан израз у речнику постколонијалне културолошке компаратистике последњих деценија. Оцртавајући савремене компаратистичке тенденције, Гвозден издваја њихово тежиште: „могло би се рећи да се она данас највећма занима за литерарне, социјалне и етичке димензије онога што називамо ‘сусрет култура’. У таквој анализи она полази од књижевних текстова, али покушава са мање или више успеха њихову функцију и деловање да утка у систем културе“⁹².

Занимљива је још једна напомена Владимира Гвоздена у вези са појмом сусрет у савременој компаратистици. Аутор је приметио да је савремена компаративна књижевност следила критички интониране ставове Михаила Бахтина изречене 1970. године редакцији московског часописа *Нови свет* као одговор на питање о стању у науци о књижевности и њеним задацима. Бахтин је у том интервјуу указао на потребу да се успостави тешња веза између науке о књижевности и историје културе, позивајући се на идеју сусрета:

„Један смисао разоткрива своју дубину у сусрету и дотицају с другим ‘страним’ смислом: између њих започиње дијалог, који превладава затвореност и једностраност значења тих култура. [...] При таквом дијалогском сусрету двеју култура оне се сливају једна у другу, не мешају се, свака чува своју јединственост и отворену целовитост, али се узајамно обогаћују“⁹³.

Смисао сусрета и дијалога двеју култура који је на трагу Бахтиновог учења постао хеуристички ослонац у савременим поредбеним анализама, или најчешће са Бахтином као доминантном референцом, налазимо артикулисан у Винаверовој есејистици тридесетих година. Извештавајући о изложби немачке савремене

⁹² Владимир Гвозден, „Компаратистика и култура“ *Теорисјко-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба. Огледна свеска бр. 2*, стр. 13.

⁹³ Исто, стр. 11.

уметности која је одржана у Београду и Загребу, у закључку објашњења своје тезе да су „Немци народ средине, народ центра, народ разних утицаја које они преображавају и прерађују“⁹⁴, односно похвалног слова стваралачком укрштају различитих култура и традиција у аутентичном немачком књижевном и културном коду, Винавер записује:

„Можда ћемо се и ми тражити кроз Немце, а Немци сада кроз нас? ... Ми се тако сви тражимо... [...] Ко зна колико ћемо се боље схватити и зближити? И још нешто: научити да уопште схватимо друге – да је то неопходно и неминовно... Јер: морамо да схватимо себе саме. А преко других – ту је можда најплоднији, најприснији пут... Јер себе само преко себе схватити већ је и зато често погрешно, што ми себе тако често изневеравамо и издајемо и нисмо ми више ми, него они који су највернији нашој суштини...“⁹⁵.

Дијалог који се отвара у сусрету са Другим чини сидриште Винаверове компаратистике и на имплицитној равни. Други је неопходан за формирање и разумевање сопственог идентитета – књижевног и културног. Винаверова отвореност за Другог ретке је и драгоцене врсте и прожима његове стваралачке тежње, одређујући природу њихових стремљења, њихову и естетичку и етичку природу. Отуда се компаратистички метод, као пут ка разумевању *Другог* и упознавања сопства, у његовим индивидуалној и колективној варијанти, самонаметнуо Винаверу.⁹⁶ Винавореве компаративне стратегије истовремено су и подстицај за *сусрет* и плод *сусрета*, те су, такође, повлашћени простор рефлексије идеологеме „светске књижевности“, космополитизма, универзализма и културног национализма, а исходи те рефлексије поступно ће се предочавати у овој студији.

Разматрајући појам/термин *алтеритет* у компаратистици, Гвозден Ероп мапира његову експанзију у хуманистици и компаратистици. Еророва запажања

⁹⁴ Дакле, није само маргина та која упија и прерађује, већ и центар. О Винаверовом схватању односа књижевног центра и периферије биће више речи у последњем поглављу студије.

⁹⁵ Станислав Винавер, „Изложба немачке савремене уметности“, *Укротитељи хаоса*, стр. 229.

⁹⁶ Иако се Винаверови подстицаји за концептуализацију и рефлексију дијалога са Другим не морају тражити у конкретним изворима и довољно их је ослонити на општи ток филозофије дијалога зачете у романтичарском негирању идеалистичког солипсизма субјекта, занимљиво је да је раних двадесетих година преводио „филозофа дијалога“, Мартина Бубера. Винаверово тражење и налажење (култура, нација итд.) носи у себи призрак, лишен теолошких премиса, Буберовог Ја-Ти односа, сусрета (*Begegnung*) и разумевања (*Beziehung*). Вид. *Spomenica o proslavi tridesetogodišnjice sarajevskoga kulturno-potpornoga društva La Benevolencija maja 1924*, ur. Stanislav Vinaver, La Benevolencija, Sarajevo, 1924.

значајна су и за нијансирање Винаверовог дијалога са Другим. Други је још почетком века био добродошао у компаративним истраживањима, пише Ерор, о чему сведоче и истраживања Балденспержеа, међутим, крајем века тежиште интересовања је пребачено на питање културних алтеритета које је засенило књижевни текст и његово естетско разумевање.⁹⁷ Даље, аутор истиче да су сензибилизацију за проблематику Другог поредбене студије могле реинтерпретирати на два начина: истражујући однос ка књижевном Другом као у основи блиском или истражујући га као манифестно различито⁹⁸. Напоследку, Ерор оцртава развојни лук присуства Другог у компаратистици: од интересовања за *књижевна* и културна питања, преко истраживања *културних* и књижевних питања, до оријентације ка културној проблематици са примерима из књижевности⁹⁹.

Компаратистика Станислава Винавера осцилира око комплекса *књижевних* и културних проблема. Књижевност у широко схваћеном подручју културе за Винавера има привилеговано место – у естетичком, епистемолошком и етичком смислу. Стога је она, чувајући своју посебност у односу на друге „културне документе“, повлашћени простор за егзистенцијалну дијалктику Сопства и Дргости, а компаратистика „дисциплина“ која отвара могућност сусрета и разумевање Другог.

Винавер је био човек изузетне језичке културе (и образовања) која му је омогућавала да са различитим европским културама непосредно општи. Другим речима, њему нису били потребни посредници као што јесу широј читалачкој публици и/ли културној јавности, већ је он сам био посредник који је моделовао, путем превода и есеја, процес акултурације одређених писаца и дела. Кабиљо Шутић је истакла да је Винавер српској културној јавности представио Поов „фантастични реализам“, Вајлдову доктрину „чисте уметности“, Шоову „драму идеја“, Џојсову технику тока свести, Фокнерово архетипско обликовање „фолклорног“ искуства, Хемингвејево архетипско обликовање „ратног“ искуства, Елиотову доктрину „песничке интегралности“.¹⁰⁰ И летимичан поглед на његове

⁹⁷ Гвозден Ерор, „Од појма до термина – и натраг“, *Филолошки преглед*, бр. 1/2, 2008, стр. 9-36.

⁹⁸ Исто, стр. 25.

⁹⁹ Исто, стр. 30.

¹⁰⁰ Симха Кабиљо-Шутић, нав. дело, стр. 351.

преводиолачке референце осведочава која капитална дела европске књижевности је Винавер увео у српску и које писце је посредовао.

Међутим, оно што је специфичност (и изазов) Винаверове компаратистике, поред њене ретке и драгоцене ширине и ауторовог епистемолошки повлашћеног места (као полиглоте и савременика поетичко-културних прелома и смена), јесте да је она својеврсни калем. Јер, Винавер је деловао у српској култури и као песник и приповедач, а са светском књижевношћу је и интертекстуално комуницирао и на тај начин посредујући (сопствени) канон европске књижевности. Дакле, Винаверове поредбене анализе нису настајале у осами и миру универзитетских библиотека, већ на попришту генерацијских и поетичких сучељавања. Отуда Винаверове речи – „нисмо хтели никако да одбацимо ни Европу, али још мање наше рођено. У Европи нашли смо себе. У себи – Европу. У свему – све“¹⁰¹ – које се могу разумети и као оса његових поредбених трагања, натукница су истраживачу његовог доприноса компаратистици да у виду треба да има читав његов стваралачки опус и књижевни контекст културе у којој је деловао. А шта је то *Европа, ми, све* за Винавера покушаће се одговорити у овој студији.

Марта Фрајнд је, анализирајући Винаверово компаративно самеравање Шекспира и Лазе Костића, изнела сугестивна запажања која се могу поопштити. Напомињући, најпре, да је удвојио ликове Шекспира и Костића, трудећи се да сопствену интерпретацију саобрази Костићевом виђењу елизабетанског писца, ауторка истиче да су његови списи „драгоцен материјал за оног ко се бави питањима Костићевог или нашег језика и стиха уопште. За шекспиролога она су изванредан пример имагинативне употребе Шекспира у процењивању домаће величине и домаће традиције. То је уједно тема у којој Винавер показује највише знања, осећања, видовитости.“¹⁰².

Винаверовим есејима о страним писцима ће се и приступити првенствено из перспективе српске књижевности, то јест њиховог значаја са становишта српске књижевне историографије, те се стога у овој студији неће оцњивати валидност Винаверових увида о европским писцима и књижевностима, иако се,

¹⁰¹ Станислав Винавер, „Три шешира‘ између два рата. Два нараштаја“, *Укротитељи хаоса*, стр. 448.

¹⁰² Марта Фрајнд, „Винавер, Шекспир и Лаза Костић“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, стр. 338.

наравно, неће у потпуности ни пренебрегнути. Поткрепу за став да његова компаратистика пре свега има значај за изучаваоце и читаоце српске књижевности и културе, пружа и сам Винавер:

„И тако ми је Марло, који ми је вазда био толико драг и разумљив, постао још дражи и разумљивији кроз Лазу Костића, кроз нашег великог и непризнатог песника. Пут којим прилазимо страним величинама вазда иде преко величина домаћих, наших. Што боље будемо разумели наше сопствене песнике, то ћемо се лакше довинути и до туђих – а не обратно, никад обратно.“¹⁰³.

Одјек Винаверове херуистичке формуле, међутим, можемо да нађемо у теорији компаративне књижевности. Оцртавајући физиономију компаратисте, Клод Пишоа и Андре-Мишел Русо истичу да је, најпре, реч о стручњаку који је чврсто укореењен у свој национални терен, подсећајући да је Монтењова „kula ukorala čvrsto temelje u srce vinograda bordelaiskih, ali iz svoje knjižnice, taj je putnik, vrativši se svojoj kući, komunicirao sa cijelim čovečanstvom“¹⁰⁴. Одјек Монтењове формуле путовања као начина да сопствени мозак избрусимо и уобличимо помоћу туђег, одјекује Винаверовом свешћу о важности и неопходности туђег песника за разумевање сопственог.

ВИНАВЕРОВИ „ПУТУЈУЋИ КОНЦЕПТИ“

Имајући у виду Винаверов методолошки и есејистички оквир, поставља се питање устројства истраживања његовог компаратистичког опуса. Разврставање грађе и конципирање студије условљено је, односно поштује саму концепцију Винаверове компаратистичке праксе. Било да је писао о француским, енглеским, немачким или античким књижевним традицијама или ауторима, Винаверова истраживачка пажња је бивала усмерена ка појединим фундаменталним проблемским комплексима. О Винаверовом енциклопедизму се може говорити у контексту предметног поља његових интересовања и/ли истраживања, али се

¹⁰³ Станислав Винавер, „Трагична историја Кристофера Марлоа“, *Душа, звер, свет*, стр. 217.

¹⁰⁴ Cl. Pichois, A. M. Rousseau, *Komparativna književnost*, prevela Jerka Belan, Matica hrvatska, Zagreb, 1973, стр. 180.

извесне константе ипак могу уочити и стога се може рећи да је његов енциклопедизам хипертекстуално устројен.¹⁰⁵

Другим речима, да је студија организована према појединим националним књижевностима (Винавер о руској, француској, немачкој, америчкој књижевности) или према ауторима које је најтемељније истраживао (Рабле, Пруст, Гете, Хашек, Блок, Нервал, Т.С. Елиот итд.) исти би се проблемски репертоар наметнуо у сваком сегменту. Но, треба напоменути да се под *исти* не мисли и на *целокупни*, што са једне стране потврђује ширину Винаверових компаративних тема, а са друге стране, омеђеност истраживања¹⁰⁶ изложеног у овој студији у чијем би поднаслову могло да стоји *Винаверова компаратистика као прилог алтернативној историографској визији српске књижевности*. Што је важније и претежније, конципирање студије према националним књижевностима или писцима би изневерило једну од кључних поставки његовог прилога компаратистици, али о томе више у поглављима које следе.

За потребе организације Винаверових поредбених анализа и интерпретативних закључака учинило се погодном хеуристичком решење унутар културалне анализе коју је иницирала Мике Бал, посебно њена идеја *концепта*. Наиме, холандска теоретичарка је истакла неопходност методолошке реконцептуализације студија културе које нису успеле да премосте јаз између методологије појединачних дисциплина које се укрштају у њеном пољу. Стога она предлаже преоријентисање на културалну анализу унутар које се не би посезало са већ готовим методолошким реквизитаријем, већ би се „уређивао сусрет између неколико метода, сусрет у којем и предмет анализе учествује тако да заједно, методе и објекат постају ново, лабаво дефинисано поље“¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Случај Винаверове компаратистике у једној својој перспективи, оној која се односи на његове компаратистичке скице, дакле, недовољно или несистематично развијене компаративне „тезе“, призива у своје окружје Епштејново запажање о жанру енциклопедије у дигиталном добу: „Енциклопедија након компјутера више није дужна да саопштава никакве чињенице и идеје, већ само њихова могућа спајања, па и најфантастичнија.“ Другим речима, Винаверови есеји су богат извор тема будућих компаративних истраживања. Михаил Епштејн, „Енциклопедија као жанр“, *Ново секташтво*, прев. Драгиња Рамадански, Аурора, Нови Сад, 2001, стр. 12.

¹⁰⁶ У будућа истраживања Винаверовог прилога компаратистици требале би да се укључе и његове музичке, ликовне и филмске теме. На овом месту ће се само назначити да је Винавер појаве у књижевности компаративно сагледава са појавама у другим уметностима, али и дисциплинама, попут природних наука, што је постало опште место у компаративним изучавањима књижевности.

¹⁰⁷ Мике Вал, „Working with Concepts“, *European Journal of English Studies*, Vol. 13, No. 1, стр. 13.

Методолошки сусрет се остварује у оквиру *концепата*. Концепти су хеуристичке алатке које нуде минијатурне теорије, помажући приликом анализе објеката, ситуација или теорија. Њихова кључна обележја су интересубјективност, разумљивост, јасност, интердисциплинарност. Међутим, они су истовремено и отворени и двосмислени, бивајући „територија за путовање, у авантуристичком духу“¹⁰⁸. Концепти „се клоне строге контроле тако што се не примењују, већ се конфронтирају са предметом културалне анализе, чинећи предмете анализе подложним променама и подесним за осветљавање историјских и културних разлика“¹⁰⁹.

У контексту Винаверових поредбених анализа, издвојена су четири парадигматична концепта: смех, традиција (у корелацији са модернизмом), превођење и светска књижевност. Ово су области којима се он константно враћао и које су најчешће отварале компаратистичке перспективе. Предлажем да се посматрају као *концепти* јер су били интердисциплинарни предложак Винаверовим анализама различитих књижевних и културних веза. Такође, они омогућавају да се уважи његов методолошки плурализам, иако ће акценат бити стављан на компаратистичке принципе. Напослетку, предложени *концепти* задовољавају и захтев интересубјективности и јасности, али подразумевају и отвореност и креативни приступ, авантуризам, који је иманентан целокупном Винаверовом стваралаштву.

Анализа Винаверових поредбених анализа има за циљ, дакле, да осветли, са једне стране, његов прилог продубљивању и ширем разумевању смеха, традиције (модернизма), превода и „светске књижевности“ у српској књижевној култури који ни данас није изгубио на својој виталности и подстицајности. Да „толике Винаверове упадице и задевања откривамо данас као бомбе темпиране за будућност“¹¹⁰ показаће и његова компаратистика. Са друге стране, циљ студије је

¹⁰⁸ Исто, стр. 19.

¹⁰⁹ Исто.

„Путујући концепти“ се чине далеким потомцима Бергсоновог одређења „концептуалног усмерења“ метафизике („она postaje zaista svoja tek onda kada prevazide pojam, ili, u najmanju ruku, kad prevazide krute pojmove i sve učini kako bi stvorila pojmove koji su različiti od onih kojima uobičajeno raspoložemo, hoću reći, kada bi stvorila *meke, pokretne, gotovo tekuće predstave, koje su uvek spremne da se ukalupe u izmičuće oblike intuicije* [курзив Ж.С.]“) и стога не изненађује што кореспондирају Винаверовом методолошком профилу. Anri Bergson, *Uvod u metafiziku*, стр. 240.

¹¹⁰ Славко Гордић, „Зрачни Винавер“, *Заноси и пркоси Станислава Винавера*, стр. 155.

и да профилише његове компаративне стратегије са аспекта прилога развоју дисциплине, посебно компаратистике „малих“ народа.

Један од темељних хеуристичких ослонаца у тумачењу Винаверовог прилога компаратистици јесте теорија полисистема Итамара Евен-Зоухара. Надовезујући се на идеје руских формалиста (посебно Тињанова, Школвског и Јакобсона), разрађујући концепцију система као динамичног и хетерогеног, насупрот структуралистичким виђењима статичког и синхронијског система, изреалски теоретичар полисистем види као „умножен систем, систем различитих система који се пресецају и делимично преклапају, употребљавајући различите конкурентске опције, ипак функционишући као структурна целина чији су чланови међусобно зависни“¹¹¹. Системи унутар полисистема су хијерархизовано устројени што условљава сталну напетост и борбу између њих и стално померање појава од маргине ка центру – победа једног од њих над другим твори промене на дијахронијској оси¹¹².

Кључна идеја (појам) у теорији полисистема је књижевни полисистем који Евен-Зоухар одређује као мрежу активности и релација повезаних са текстом¹¹³. Прилагођавајући Јакобсонову схему комуникације, Евен-Зоухар је издвојио шест фактора укључених у литерарни полисистем: (1) произвођач (писац), подједнако условљавајућа и условљена сила; (2) институције (контекст) које управљају доминирајућим нормама укоравају произвођаче и агенте, одређујући ко ће и који производи остати запамћени у заједници на дуже време (критика, издавачи, периодика, групе и удружења, образовне институције итд.); (3) репертоар (кодови), сет правила за стварање и употребу (литерарних) производа који треба да дели бар један део учесника система како би систем могао да функционише. Репертоар је један од кључних елемената полисистема који омогућава његову еволуцију и кретање; (4) тржиште (контакт/канал); (5) производ (порука), (6) потрошач (читалац или слушалац) који не само да „употребљава“ текстове, већ је такође укључен у широк распон активности повезаних са књижевношћу као делом јавности¹¹⁴.

¹¹¹ Itamar Even-Zohar, “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, 1990, стр. 11.

¹¹² Исто, стр. 14.

¹¹³ Исто, стр. 27.

¹¹⁴ Исто, стр. 31-43.

Један од кључних концепата теорије полиситема је литерарно прожимање (literary interference), процес у ком једна књижевност постаје извор директног или индиректног *позајмљивања* (репертоара) другој књижевности. Евен-Зохар овај процес види од виталног значаја за једну књижевност. Међутим, ова позајмљивања не треба повезивати само са текстовима, жанровима и моделима – изворна књижевност/култура може да моделује све релације унутар циљног полисистема (на пример, устројство књижевне критике, издаваштва, институција итд.), у чему Евен-Зохар чини корак даље у односу на традиционална компаратистичка истраживања.

Оно што треба посебно нагласити јесте да приликом, или прецизније казано, *преузимања* елемената репертоара није само реч о преузимању образаца јер је у сваки образац уписан одређен културни модел и друштвене вредности које теже да се асимилију у полисистем циљне културе. Преузети обрасци имају сопствену динамику у циљном литерарном систему која не мора да се подудара за функцијом коју су имали у изворном полисистему.

Основне поставке теорије полисистема су у ову студију двоструко укључене. Један њен аспект, називам га *унутрашњи поглед*, представља анализа Винаверовог промишљања српског литерарног полисистема. Дакле, сам аутор је у својим текстовима дискутовао литерарни реперотар и његове промене услед литерарних мешања, заузимајући у књижевном полисистему истовремено и позицију произвођача и потрошача. Винавер је проницао и елаборирао релације и погонске снаге књижевног полиситема, као и његове односе са другим полисистемима, те ће се у студији указвати на његова интерпретативна и теоријска прозрења која кореспондирају са методолошком апаратуром савремене компаратистике, конкретно теорије полисистема. *Спољашњи поглед* подразумева сагледавање позиције Винаверове компаратистике унутар литерарног полисистема, а истраживање је мотивисано жељом да се покаже на који начин је она комуницирала са његовим хетерогеним аспектима и, напослетку, која померања и новине је донела том литерарном полисистему.

И поред методолошке релевантности Винаверове компаратистике са становишта уже струке, чини се да данас и један други њен квалитет посебно добија на актуелности. Наиме, у времену када се интензивно говори о *кризи*

струке, коју словеначки теоретичар књижевности и компаратиста, Марко Јуван, лапидарно констатује као „samoreferencijalno, samodovoljno recikliranje koncepata ili [...] rutinersko, tržišno regulisano ili pedagoško ili nekako drugačije upotrebno katalogizovanje literature“¹¹⁵, Винаверова есејистика се указује као бастион онога што Јуван види као насушна потреба струке, а чији губитак се све више осећа – „научно сублимно“. Под научно сублимним аутор има у виду „transgresivan, transcendentalan naboj književnonaučne refleksije koji teoretičar književnosti ili istoričar ulaže u svoj tekst kao pisac, osetljiv za svet iz kojega je potekao i u kojem egzistira“¹¹⁶. Научно сублимно прожима дело писца који се *изражава* у специфичном књижевнонаучном жанру и

„svoj predmet, prema tome, ne samo što opaža, analizira i opisuje, nego u dijalogu sa književnim tekstovima i drugim oblicima kulturnih procesa traži odgovore na pitanja koja ga u njegovom životnom svetu pogađaju kao *bíce* [...]. Ne interesuje ga samo *mimesis*, tautološko stvaranje modela za razumevanje datog, već i *poiesis*, učestvovanje u stvaranju novog znanja u dijalogu sa drugošću, upisano u čitane tekstove, širenje varijantnosti, potencijalnosti značenja, kao i za oblikovanje osetljivosti za virtuelnu i nepredvidljivu imaginativnost.“¹¹⁷.

Винаверова есејистика нас, без обзира на ужи истраживачки или читалачки интерес и мотивацију, подсећа (опомиње) да књижевнонаучне дисциплине/компаратистика јесу и треба да буду *смислотворне стваралачке активности*. На ту димензију његове есејистике пажњу је скренуо и Славко Гордић, написавши да „данас, када толики знаменити критичари изоштрених концепата и сужених зеница изазивају мучну нелагоду својом ‘методолошком’ и ‘партијном’ ускошћу, зрачни Винавер уме да подејствује надахњујуће и откривалачки.“¹¹⁸.

Иако његова компаратистичка методологија данас није новина као што јесте била у свом времену, мада би поједине њене аспекте наново требало актуелизовати, Винаверов дискурс је још „ненадмашан“ узор и његов прилог компаратистици истовремено може да послужи као смерница струци за повратак

¹¹⁵ Marko Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, prevela Miljenka Vitezović, Službeni glasnik, Beograd, 2011, стр. 10.

¹¹⁶ Исто.

¹¹⁷ Исто, стр. 20.

¹¹⁸ Славко Гордић, нав. дело, стр. 151.

свом темељу – *књижевности* која је, речима Винавера, увек осенчена личношћу аутора, дакле човеком, и о којој сведочећи, сведочимо о човеку „по својој унутарњој потреби, по мери својих наслеђених или стечених склоности и снази својих изражајних могућности“. При томе, поучени Винаверовим примером, свесни замке научне или било које друге (теоријске) самодовољности која се огледа у некритичком сазнајном оптимизму фахидиотизма.

ВЕСЕЛО СРЦЕ КУДЕЉУ ПРЕДЕ

У СЕНЦИ ТРАЈКА ЋИРИЋА

Наводећи критичарске митове који су срасли са Винаверовим опусом, Јован Христић је издвојио три мита (аниматор модерне књижевности, љубав према математици и музици)¹¹⁹, дајући допринос, непретенциозно, и четвртм, можда највитаљнијем критичарском миту који прати Винавера. Сам наслов Христићевог есеја, *Станислав Винавер или искушење озбиљног*, сажима рецепцијски растер кроз који је у мањој или већој мери већ деценијама сагледавано Винаверово дело. Међутим, „искушење озбиљног“ није било постављено пред Винавера на начин на који јесте пред тумаче његовог дела. У Винаверовој стваралачкој радионици опозиција озбиљно/смешно поникла је из специфичне традиције мишљења о чему је било речи у претходном поглављу и његов *сатирски смех* искушење је пред којим и данашња критичка мисао осећа нелагоду. Стога је рецепцију Винаверовог дела могуће насловити *Станислав Винавер и искушење смеха*.

Позорење да се Винавер не може у потпуности схватити озбиљно дошло је у тренутку и са места који је изречени суд обавезивао на тежину. Реч је о приказу Јована Скерлића *Прича које су изгубиле равнотежу* (1913). Иако је Скерлић размотрио различите аспекте Винаверовог прозног првенца, над њим, а и пишевим опусом, остао је да лебди Скерлићев приговор његовој неозбиљности:

„Врло је тешко озбиљно писати о књигама Станислава Винавера, јер није нимало сигурно да он сам озбиљно узима своју литературу, или чак и литературу уопште. Све то прилично мирише на мистификацију, и бојазан да иза Винавера, математичара по струци, не стоји лакрдијашка силуета Трајка Ћирића, како се Винавер назива у својим неумереним и не увек укуским шалама по политичким листовима. И Трајко Ћирић дискредитује

¹¹⁹ Јован Христић, „Станислав Винавер или искушење озбиљног“, *Есеји*, Матица српска, Нови Сад, 1994, стр. 60.

Станислава Винавера [...] Писац који сам себе не узима озбиљно не може тражити да га други узму озбиљно.“¹²⁰

Иако наведени одломак речитије сведочи о критичарским назорима Јована Скерлића, но што осветљава по-етику смеха у *Причама које су изгубиле равнотежу*, он је у наредним деценијама био предложак дисквалификацијама које су долазиле из различитих књижевно-критичких и идеолошких праваца. Винаверов смех је, међутим, и у раној критичкој рецепцији наишао на разумевање. Милош Видаковић је поводом *Мјеће* (1911) запазио да „има још једна ствар, коју г. Винавер, ако не доноси нову, оно обнавља. То је његов смех и смелост које ми од Лазе Костића готово нисмо имали. Он је из плачевне, недавне генерације изишао смејући се“¹²¹. Међутим, проћи ће деценије док Видаковићево запажање не буде развијено у интерпретативни топос који раскриљује Винаверове поетичке стратегије и његова мисаона исходишта ослоњена на дуговеку европску традицију мишљења које се не суспреже од смеха.

Случај ране рецепције смеха у Винавера (која је моделовала и доцнију рецепцију) парадигматично одсликава статус смеха у студијама књижевности, односно потцењивачки однос спрема овог феномена, што уосталом није спецификум српске културе. О томе је писао опширније Игор Перишић у студији о теоријама смеха од Платона до Пропа, закључујући да „smeh kao da još uvek nije zaslužio milost čiste teoretizacije na srpskom jeziku“¹²², дакле, и столеће након Винаверове превратничке приповедне збирке. Перишић наглашава да је традиција смеха у смислу уметничке остварености у српској култури јака, али да је слабашна „kada је рећ о сопственој метасвести“, те да се, с обзиром да се о смеху писало само спорадично, углавном из перспективе жанрова или у оквиру монографија о великим комичким писцима, може запазити смехофобија у српској

¹²⁰ Јован Скерлић, „Станислав Винавер: *Приче које су изгубиле равнотежу*“, Станислав Винавер, *Рани радови 1908-1919*, стр. 464.

¹²¹ Милош Видаковић, „Станислав Винавер: *Мјећа*. Књига стихова“, *Писци као критичари пре Првог светског рата*, прир. Предраг Протић, Матица српска – Институт за књижевност, Нови Сад – Београд, 1977, стр. 500.

Истовремено, Винаверово поетичко надовезивање на Лазу Костића предмет је пародијске инвективе Уздаха Сутончића (псеудним Милоша Ђорића). Вид. Уздах Сутончић, „Фантазија“, Станислав Винавер, *Рани радови 1908-1918*, стр. 543.

¹²² Igor Perišić, *Uvod u teorije smeha*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, стр. 9.

књижевнокритичкој традицији.¹²³ Слично запажање у контексту западне културе изложио је Владимир Проп, примећујући да приликом дефинисања комичног

„figuriraju isključivo negativni pojmovi: komično je nešto nisko, beznačajno, beskrajno malo, materijalno, to je telo, slovo, oblik, neprincipijelnost, privid u neskladu, suprotstavljanju, kontrastiranju, sučeljavanju, u protivrečnostima sa uzvišenima, velikim, idejnim, duhovnim itd. Arsenal negativnih epiteta što stoje uz pojam komičnog, sučeljavanje komičnog uzvišenom, viskom, lepom, idejnosti itd. kazuje o izvesnom negativnom odnosu prema smehtu i komičnom uopšte, čak i omalovažavanju komike.”¹²⁴.

Стога не изненађује што је Винаверовом опусу, посебно есејистичком, требало доста времена да се пробије кроз баласт који намеће перцепција смеха у културолошким оквирима у којима је деловао. Наглашавам есејистика јер су се његове пантологије легитимисале својим пародијским оквиром, одговарајући на хоризонт очекивања читалачке публике. Његов есејистички дискурс прожет смеховним у различитим варијацијама није увек пријао читаоцима, посебно строжије књижевнокритички настројеним.

Винаверово посезање за смехом и његово утискивање у разнолике аспекте дела (жанровске, стилско-језичке, реторичке итд.) кореспондира тенденцијама у европским оквирима с почетка 20. столећа које обележава превредновање епистемолошких и вредносних углова смеха и његово стваралачко посвајање. Хуморно-лудистички образац у модернистичкој/авангардној књижевности ослонац је налазио у филозофским искорацима ка смеху, попут Ничеове реакције на картезијанску озбиљност, утицајном Бергсоновом трактату *О смеху* (1900) или Пиранделовом полемичком одзиву¹²⁵ на Крочеову *Естетика* која је изгнала смех из поља естетичког.¹²⁶

¹²³ Исто.

¹²⁴ Vladimir Prop, *Problemi komike i smehta*, preveo Bogdan Kosanović, Dnevnik/Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1994, стр. 22.

¹²⁵ Вид. Luigi Pirandello, „Humorizam“, *Mogućnosti*, Split, 1963, бр. 3, стр. 268-288, бр. 6, стр. 609-648, бр. 9, стр. 955-983, бр. 11, стр. 1211-1225.

¹²⁶ О хумору, сарказму, иронији и пародији као механизмима револуционисања песничке форме и деструисања парнасовско-симболистичке естетике уочи Великог рата у српској књижевности писао је Радован Вучковић, компаративно сагледавајући ове поступке са авангардним тенденцијама у другим, претежно немачкој, литературама. Репрезентативне фигуре хуморног и саркастичног разарања су Милан Ћурчин и Станислав Винавер. Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 57-63. О варијацијама комичног као конститутивном елементу српске авангардне књижевности писано је у оквиру појединачних

Ипак, и данас можемо наићи на опречне ставове по питању Винаверовог смехоназора и акција проистеклих из њега који лапидарно сажимају искази двојице темељних проучаваоца Винаверовог опуса. Са једне стране, Гојко Тешић изричито казује како Трајко Ћирић, Винаверов *alias* из раног периода, јесте сам Винавер: „Трајко Ћирић је ругалац/писац, књижевни јунак, шерет, пецкало, отпадник од озакоњене поетике и истрајан рушилац исте, интелектуални изгредник и непослушник, персифлатор и шаливџија/неозбиљан тип. Реч је, кратко речено, о Станиславу Винаверу“¹²⁷. Павле Зорић нас, са друге стране, већ насловом једног свог текста упозорава да „Станислав Винавер није исто што и Трајко Ћирић“¹²⁸, настојећи да са Винаверовог смеха, за чије поетичке импликације показује разумевање, скине „бреме“ лакрдијаштва.

Смех је једна од фундаменталних категорија Винаверовог стваралаштва – иманентна је његовој поетици и тема је која протејски крстари његовом есејистиком. У досадашњим испитивањима смеха у контексту Винаверове поетике и естетике акценат је бивао на његовим пародијама. Ова чињеница не изненађује с обзиром да су *Пантологија новије српске пеленгирике* (1920), *Нова пантологија пеленгирике* (1922), *Најновија пантологија српске и југословенске пеленгирике* (1938), као и постхумно објављен избор пародија *Алејбегова слама* (1969), стожери Винаверовог опуса и спадају у ред уметнички најуспелијих пародија у српској књижевности.

Међутим, пародије су само један од аспеката, дакако међу најинспиративнијим, пишчевог дијалога са феноменом смеха и његовим литерарним облицима. Винаверове пародије имају полазиште у широј платформи смеха чије је теоријско промишљање у непосредној вези са осветљавањем Винавера као књижевног критичара и критичара културе. Разматрајући видове критичког говора у Винавера, Милица Селачки Мирковић, у најопсежнијој студији посвећеној Винаверовим пародијама, износи мишљење да су критичке претензије „јасније изражене и судови одлучније исказани у пародијама но у

студија о одређеним ауторима или *-измима* и још увек се чека монографска синтеза која би понудила увид у сложеност и разноврсност хумора (од његових „извора“ и „порекла“ до стваралачких поступака) унутар авангардних поетика.

¹²⁷ Гојко Тешић, „Пародијски критичко-дијалогски-теоријски списи Трајка Ћирића“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд, 1998, стр. 72.

¹²⁸ Павле Зорић, „Станислав Винавер није исто што и Трајко Ћирић“, *Алманах Винавер за теорију и историју модерне књижевности*, ур. Гојко Тешић, Чигоја штампа, Београд, 1997, стр.123.

есејима“, додајући „док је критичка интерпретација у Винаверовим есејистичким текстовима, иако спроведена доследно и образложена, ипак изречена у виду необавезне рефлексije аутора о некој појави или нечијем књижевном делу, без доношења коначних закључака, у пародијама је Винавер приметно оштрији, изричитости, непоштеднији“¹²⁹. Ауторка закључује да бисмо стога пародије требали да посматрамо као Винаверово најнепосредније критичко дело¹³⁰.

Ауторкино превредновање Винаверове пародије и осветљавање њених магистралних тематских токова незаобилазна је референца у сваком разматрању Винаверовог критичког говора, међутим, чини се да је, ипак, потребно ублажавање става о природи Винаверове есејистике, односно њене релевантности за испитивање његове критичке праксе. Јер, као што ће се у овом поглављу на више места разматрати, Винаверов *сатирски смех* који меандрира његовом есејистиком језгро је из којег проистичу његови методолошки избори и путање. Отклон од сваког аподиктичног суда у најинтимнијој је вези са Винаверовим мисаоним ходом и његовим посезањем за смеховним и темељ је његовог *концепта* културе. Такође, његова „необавезност рефлексije“ је на истој линији, а њен смисао се читава и у подражавању говорних жанрова, чиме се актуелизује разговорна ситуација, иманентна и комичким жанровима, која оставља утисак да нема свог конкретног почетка и краја, и једино обавезује да се настави, што Винавер и чини у свом вишедеценијском списатељском раду.

Напоследку, суд о оштрини и изричитости пародије насупрот есејистике носи у себи нешто од импресионистичког приступа којем се, у овом случају, може супротставити једино став истог квалитета. Винаверови есеји о (поводом) књижевности су на сазнајном плану најзахвалнији за испитивање његових критичких промишљања културе смеха јер је за аутора књижевност повлашћено когнитивно поље, арена у којој се преплићу, сучељавају и превазилазе различити дискурси (идеолошки, естетички, религијски, научни итд). Стога је књижевност за Винавера својеврсни репозиторијум културе који пружа увид у њену разнолику мапу, коју он сам настоји „ризомски“ исписати.

¹²⁹ Милица Сељачки Мирковић, *Пародије Станислава Винавера*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 53.

¹³⁰ Исто.

Промишљање феномена смеха захтева додатну истраживачку позорност јер се он, пратећи путању Винаверове разбокорене и вијугаве мисли, да излучити из тематски разноликих сегмената његовог опуса. Ипак, о смеху је Винавер најчешће писао поводом или пишући о светским и домаћим комичким писцима, а уобручимо ли његове есеје и чланке добијамо историографски преглед смеховне традиције европске књижевности. Стога се тежиште разматрања смеховног комплекса у Винавера премешта са његових пародија на есејистику која се указује и као повлашћено место „метасвести“ традиције смеха у српској култури.

ВИНАВЕРОВ СМЕХОПИСНИ РОДОСЛОВ

Промишљања и анализе комичког у књижевности и уметности Винавер је подупро одређеном концепцијом смеха, те да би се оцртао значењски и смисаони распон његове књижевнокритичке мисли најпре ваља одговорити на питања о природи смеха и његовој функцији за Винавера. „Реконструкција“ Винаверовог концепта смеха нужно се суочава са недореченостима или метафорички обликованим исказима који отварају врата имагинативном „домишљању“. Он није био теоретичар смеха, нити је претендовао да да сопствену теорију смеха, већ је несистематично излагао назоре о смеху и попут ренесансних аутора, потврђивао их праксом, а у мањој мери прецизно изведеном теоријском мишљу¹³¹.

Винаверова поетика успутница не истиче се, пак, у циљу изналажења алибија за сопствену интерпретативну несигурност, већ се на њој инсистира јер је круцијална за разумевање Винаверовог дијалога са смехом који је озрачио целокупно његово дело. Редови које је Винавер исписао у похвалу смеха, проничући у његову смисаону и функционалну слојевитост, спадају у важна места контемплације/рефлексије о смеху у српској култури и стога завређују да буду осветљена што подробније, а њихово текстуално устројство знак је Винаверовог дослуха са теоријском мишљу о смеху коју је стваралачки присвојио.

¹³¹ О статусу смеха код ренесансних теоретичара вид. Игор Перишић, нав. дело, стр. 76-79.

О смеху је Винавер размишљао као о многообличном феномену што сугерише и лексички корпус којим га је, али и феномене блиско скопчане са њим, описивао: *хумор, комика, шала, весеље, раздраганост, завитлавање, јадац, квекер, чарлама, гегови, штосеви, карикатура, сатира, иронија, пародија, лакрдија, комедија*. Наведене појмове Винавер није употребљавао у синонимном значењу. Најчесталији појам јесте смех и он је својеврсни кишобран-појам који обухвата различите манифестације у уметности и животу, дакле, о њима је размишљао и као о психо-физиолошким и естетичким категоријама. Појмове комика и комично је најчешће употребљавао у позоришним рецензијама, имајући у виду естетски квалитет уметничког дела, а хумор, клизни појам чије значење је контекстуално условљено, такође је везивао за уметничка дела. Појмове карикатура, сатира, иронија, пародија, лакрдија, комедија Винавер употребљава у устаљеном књижевнотеоријском значењу, мада ће појединим од њих (карикатура и пародија) ширити опсег значења, а појмове, попут чарлама, шала, завитлавање користио је у дескриптивном, флуидно-необавезујућем значењу, сугеришући дух, односно природу одређене појаве или субјекта.

Међутим, оно што је важно истаћи јесте да Винавер не прави вредносно раздвајање међу употребљеним појмовима, иако се може уочити извесна хијерархизација међу њима на функционалном плану. Комици и лакрдији или француском водвиљу и Шекспировој комедији Винавер посвећује подједнаку пажњу, сматрајући их релевантним, како за изучавање, тако и за специфичне културне задатке. Смеху и комици, што је важније (и радикалније) нису супротстављени узвишено, трагично или лепо.

У есеју *Весело срце кудељу преде* (1952) Винавер исписује свој смехописни родослов који се у деценијама које су претходиле овом есеју могао назрети у његовом стваралаштву. Након што је у уводним реченицама истакао да је питање смеха тема коју је свака култура решавала и решава, аутор повлачи лук од Аристотела до Бергсона, издвајајући чворне тачке њихових теорија смеха. Винавер не посвећује толико пажње пореклу и механизмима настајања смеха, нити комичкој техници (о којој ће писати поводом појединих аутора), већ је пре свега заинтересован да укаже на значај који смех има у једној култури, односно на различите улоге које има, или би бар требао да има, подстакнут, како каже,

дискусијом о смеху која је „испунила ступце два наша водећа књижевна листа“¹³². На фону те дискусије Винаверов текст добија додатну семантичку (полемичку) нијансу.

¹³² Винавер је вероватно имао на уму полемику која се развила између Елија Финција и Боре Дреновца на страницама *Сведочанства* и *Књижевних новина* и која је, наместо да исцрпи како каже Винавер тему смеха, склизнула у политичко-идеолошки обрачун. Ипак, Финци је у својим текстовима изложио занимљива запажања о смеху, блиска Винаверовим. Непосредни повод за писање текста *Право смеха и право на смех* Финци је истакао поднасловом, *Једна варијација поводом скидања „Бала лопова“ са репертоара (Сведочанства, бр. 3, стр. 2-3)*. Међутим, у самом тексту аутор анализира проблем смеха на општем плану, развијајући основну идеју да је смех вид процеса развитка у борби животворних порива и конзервативних тежњи, вид отпора „нормирању пролазности у калупе вечности“, поткрепљујући је Аристотеловом и Бергосоновм теоријом, и Аристофановим и Пиранделовим стваралаштвом. Запажајући да смех није помоћно средство, већ филозофија за себе и да још увек „у филозофском смислу није добило пуно право грађанства“, Финци закључује да тек када смех буде „интегриран у свакодневни живот човека, он ће бити знак да је човек најзад прекорачио онај праг који дели царство нужности од царства слободе“. Изједначавајући појам смеха и појам слободе, Финцијева завршна реч је да друштво које је на социјалистичком путу мора бити за интегративно право смеха, а неразумевање и негирање тог права уједно је и ограничавање слободе. Иако је, дакле, проблем смеха изместио на општи план, Финцијев текст алузивно упућује (поднасловом, закључном мишљу, чак и илустрацијом која уоквирује текст – детаљ са карикатуре *Позориште* Онора Домијеа) на непосредни друштвено-политички тренутак. Та чињеница, наравно, није промакла културним арбитрима, и у 59. броју *Књижевних новина* излази текст Боре Дреновца *Да не остане без одговора* (занимљиво је да Финцију одговара Дреновац, а не, на пример, Хуго Клајн који је написао негативну рецензију *Бала лопова* у режији Соје Јовановића). Дреновчев текст је напад *ad hominem*, пун дисквалификација идеолошки конотираних. Аутор је посебно увређен што је Финци алудирао да је Анујев комад скинут са репертоара Београдског драмског позоришта јер га „конзервативни бирократски менталитет није могао прогутати“, док је, у ствари, неаргументовано тврди Дреновац даље, скинут у име доброг укуса, а јавно мњење има право да се брани од рђавих појава. У свом одговору на Дреновчев текст *Још једном о праву смеха (Сведочанства, бр. 9, стр. 4)* Финци прецизно запажа природу Дреновчевог текста: „неумољиво интонирана судска пресуда“, „подозриве инвективе“, „памфлетић“. На димензије које полемика поприма упућује Домијеова карикатура *Дискусија на другој галерији* штампана уз Финцијев текст. Финци је покушао расправу да врати на првобитни терен, карактер смеха у уметности и „хумор као хигијенско и терапеутско средство у друштву“, додајући и нова запажања – хумор не може бити конзервативан, иако писци могу имати извесна конзервативна схватања (нпр. Стеван Сремац) и да чак и водвиљски хумор (који не просуђујемо метафизичким нормама смеха и лепоте) има права да постоји, јер је неугасла у човеку жеђ да се смеје, „да се разгали, а да притом не утоне ни у баналност ни у дидактичку целомудреност“. Алудирајући на Дреновчево искривљавање Марксове мисли, Финци напомиње да јавност треба да буде регулатор, али да овом приликом јавности није објашњено зашто је *Бал лопова* скинут (иначе, после Финцијеве интервениције, Анујев комад је враћен на репертоар идуће сезоне). Овим Финцијевим текстом окончава се расправа о природи и функцији смеха. Дреновчев текст *Уместо даље дискусије (Књижевне новине, бр. 62, стр. 5)* појачавање је дисквалификација отворених у претходном тексту, које ће кулминирати у последњем тексту у оквиру ове полемике, *У сусрет неизбежној борби (Књижевне новине, бр. 64, стр. 1)* у којем се инсистира на Финцијевом идеолошком раскиду са марксизмом (јер хвали Бергсона!) и политичком раскиду са социјалистичком демократијом, а он се етикетира као „колебљив сапутник радничког покрета“ и „буржоаска декаденција“, уз напомену да није изоловани случај, већ симптом једне друштвене појаве (отуда вероватно наслов текста). Између претпоследњег и последњег Дреновчевог текста Финци је објавио текст *Логика звана трамвај (Сведочанства, бр. 12, стр. 2)* у којем је оптужио и Бору Дреновца и *Књижевне новине* да трамвај-логику („ићи по истим трачницама и напред и назад, по потреби и околностима) прерушавају у дијалектику, одустајући од естетичке или поетичке расправе коју осведочава и, опет пригодна, Домијеова карикатура *Упадица*.

На Аристотелову мисао да је човек једина животиња која се смеје, дакле да је смех есенцијално својство човека, Винавер надовезује Раблеово становиште да, поред тога што је човек једина животиња која се смеје, смех је и лековит. Рабле има привилеговано место у Винаверовом аутолегитимишућем смехописању о чему ће бити више речи у посебном сегменту овог поглавља. У окружје теорије о лековитом дејству смеха Винавер призива Фројдово виђење епохалне ситуације човека: „савремена култура [је] тежак терет и потребно је наћи начин да се тај терет подноси. [...] Дакле, поднети притисак културе. Фројд то зове: 'нелагодност културе'. [...] Фројд предлаже и смех, као један од лекова"¹³³. Бергсонова мисао о смеху представља сидриште Винаверових разматрања овог феномена:

„Бергсон сматра да нас све више и више смождавају и изнуривају калупи, рутина, духовна бирократија, овештале формуле, и сваковрсне фосилне стеге. Постоји претња да се скаменимо у рутини. Калупи су у почетку корисни животу, јер нам помажу да савладамо искрсле тешкоће, чисто занатски. Али настане час када калупи гуше живот својим исувише механичким решењима. Тада живот тражи одушке, и налази је у смеху, који је протест на механичку и бирократску рутину. Бергсон сматра да је смех спасоносан. Смех је сами живот у борби са механичким.“¹³⁴.

Стваралачки приступајући Бергсоновој теорији смеха, варирајући је на више места у својој есејистици почевши од *Бергсонове естетике* (Мисао, 1922), Винавер истовремено предочава и сопствени концепт смеха који је у сагласју са теоријом инконгруенције, комуниколошком и виталистичком теоријом смеха. Такође, Винавер успоставља и традицијски лук са сопственом културом, истичући како је све модерне теорије смеха знао и наш народни човек, исказавши лапидарно да само *Весело срце кудељу преде*.¹³⁵ Смех, дакле, није искључиво литерарни проблем, већ је од изузетног значаја за културу и самог човека, једно је од стваралаких врела, прожима његов светоназор и механизам је борбе против *бирократизације*. Винаверови ставови сродни су Финцијевим аргументима у полемци са Дреновцем. У конкретном друштвено-политичком тренутку, у

Занимљиво је да *борба* коју Дреновац најављује у свом последњем одговору Елију Финцију започиње два броја *Књижевних новина* касније, на насловној страни, текстом *Митоманија Станислава Винавера*. О овоме ће бити више речи на другим местима у студији.

¹³³ Станислав Винавер, „Весело срце кудељу преде“, *Београдско огледало*, стр. 70.

¹³⁴ Исто.

¹³⁵ Исто, стр. 71.

„преломној години“¹³⁶, инсистирање на *друштвености* смеха коју је Бергсон постулирао¹³⁷ постаје недвосмислена полемичко-критичка жаока упућена на адресу културних арбитара.

Есеј *Весело срце кудељу преде* Винавер затвара позивајући се на америчке педагошке теорије о „спасоносном смеху“, претходно апострофирајући Раблеово „ведрење“ човечанства. Изражавајући на концу 1952. године, како је то уобичавао као колумниста *Републике*, жеље за предстојећу годину, Винавер инсистира на идеји изложеној у навођеном есеју, придајући смеху наносе егзистенцијалног значаја:

„Људима је пукло пред очима: да се у данашњем стању нервне напетости и моћних организационих грозница уопште не може без смеха. Просто-напросто: смех је као хлеб и пиринач, основна сировина живота. Ако га немамо, морамо га увозити. Без смеха не

¹³⁶ О значају 1952. године у послератним књижевно-идеолошким спорењима вид. Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945-1965*, Filip Višnjić, Beograd, 1986, стр. 109-154.

¹³⁷ Бергсонова теорија смеха била је критички преиспитивана и оспоравана, посебно на англо-америчком подручју, јер се његова теза да *смехом друштво кажњава ексцентричност* разумела као промоција утилитарног друштвеног кажњавања индивидуалистичких тежњи које му опонирају, без уочавања да је мета смеха двострука (и друштво и појединац). Такође, како истиче Жан Волш Хокенсон [Jan Walsh Hokenson], Бергсонова теза „не укључује значење или норму друштвеног понашања као мерило вредности. Норма не постоји. Постоји само друштвеност и њени привремени недостаци. Комички карактер се исмевањем не приводи норми конвенционалног понашања (конвенције се разликују сходно локалним убеђењима), већ се исмевањем води ка самосвести као друштвеног бића. Специфични садржаји самосвести се не тичу комике која је равнодушна спрам моралних идеала. Све што комика настоји да постигне јесте да корективно унизи недруштвен карактер и тиме унапреди или наново отпочне његову еволуцију унутар неопходних услова друштвеног живота уопштено“. Jan Walsh Hokenson, “Comedies of Errors: Bergson’s *Laughter* in Modernist Contexts”, *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, eds. Paul Ardoin, S. E. Gontarski, Laci Mattison, Bloomsbury, New York, 2013, стр. 49.

Да је Винавер био у дослуху са Бергсоновим *смехом* који пуно значење разоткрива тек кад се укрсти са његовим онтичким моделом биосоцијалног нагона и људског културног развика, осведочава и његов запис о комедији који уједно представља и једно од најпроницљивијих тумачења Бергсоновог трактата: „Комедија као таква [...] има у својој основи нечег свирепог и осионог. Трагедија је човечанскија. Комедија је више безлична (но трагедија и ’озбиљан’ театар), више у служби великих животних нагона, који су толико јачи од појединца да његов отпор не долази ни у питање, него је – смешан. Смех је – по Бергсону – у служби живота, она помаже победи над механичким, стереотипним, у неку руку измишљеним и направљеним. А то су, често, наше најдраге творевине и болне гордости. Живот је – знамо – свиреп, бездушан, не обазире се на ситна индивидуална врдања. Смех је бич, ми смо чигра – све у служби живота. Тако је, рецимо, Молијеров стари муж у комедији смешан (ма како он био племенит, широк, простран покретом и схватањима) – према младом и празном љубавнику. [...] Они који су некад, у име живота, младости, сексуалног законика природе, која тежи што исправнијем размножавању, у име социјалних постулата и напретка, имали да буду беспштедно жртвовани – у доцнијој еволуцији људске свести, приказани су као смешни. [...] Комедија је оруђе оних слепих сила, које имају свој задатак: да помажу животу (а не свести); она је у служби разних општих напредака и колективних еволуција – са којима се хвата у коштац, доцнији, свеснији, трагични човек. И он је смрвљен – дакле, и ту, у трагедији, као раније у комедији – али бар у лепоти.“. Станислав Винавер, „Наши манири“, *Бог и човек на позорници*, стр. 390-391.

можемо савладати ни живот, ни његове задатке; без смеха се гушимо и грцамо. Шта би било од човека да га нису спасавали, кад му је све долазило до гуше и преко гуше – шта би било од човека да није имао Раблеа, Сервантеса, Молијера, Гогоља, Сремца, Нушића, Марка Твена? И тај смех није нека случајна и повремена витаминска и хормонска потреба коју је измислио неки нови лекар. Смех је стална, непрекидна потреба човека.¹³⁸

Године 1955. Винавер исписује последњи есеј посвећен смеху илустративног наслова *Је ли доста смеха*. Већ у првом реду есеја декларативним исказом одговара да смеха никада није доста. Смех је за Винавера оруђе „моћније од мочуге, тољге, коца, праћке и топа“, оруђе које је дошло до свог „метафизичког обележја у току многих векова развоја“¹³⁹. Смех је прешао путању од помоћног средства у рудиментарним видовима до пуноправног грађанства у филозофском смислу, казано речима Елија Финција, а Винавер је са несмањеним интересовањем продирао и у његове рудиментарне и суптилније облике, не смањујући никад обим свог смехописног шестара.

Евоцирајући Аристотелово, Раблеово и Бергсоново схватање смеха, Винавер наново истиче његову друштвену функцију и исцелитељску сврху. Такође, аутор не пропушта да на Бергсоновом трагу („Смеху је потребан одјек“) истакне и његову општост, то јест комуникативну димензију. Кроз игру и смех човек се „забавља, и разгаљује, и слади, и ‘разговара’ [...] то јест сâм себе смехом доводи у стање дијалога који га охрабрује“¹⁴⁰. Смех охрабрује човека да разговара, да сам себе преиспитује и провоцира. Такође, смех охрабрује човека да успостави плодотворан дијалог са Другим, да се измести на позицију Другог, продубљујући тиме знање о самом себи. У смеху човек освешћује своју онтолошку недовршеност која се само у дијалогу може доврхунити. Смехом се човек искрада цензурама, „па и оној најстрожој, Фројдовој, када себи не допуштамо извесне драге заблуде које заједница не подноси“¹⁴¹.

Развијајући варијацију на тему теорије супериорности смеха, Винавер истиче да се врховна критичка свест открива у пародији и самопародији чији насмех чува јер је он „прва наша спевана и забележена моћ да се не развејемо у

¹³⁸ Станислав Винавер, „Размишљања о Новој години“, *Београдско огледало*, стр. 101.

¹³⁹ Исто, стр. 65.

¹⁴⁰ Станислав Винавер, „Је ли доста смеха“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 65.

¹⁴¹ Исто, стр. 67.

пуста чувства¹⁴². Аналогне идеје о смеху Винавер је изложио анализирајући феномен *мајмунисања* подстакнут успехом холивудских филмова о Тарзану и Чити. Наиме, у овим филмовима је уочио архетипски образац радозналости који је залог напретка (на онтогенетској и филогенетској равни). Стекавши мајмунски дар подражавања свега и свачега човек је био у могућности да се пренесе и боље упозна и разуме неку ствар, појаву, биће. Винавер напомиње да, за разлику од мајмуна, „све остале животиње у џунгли просто цркавају од досаде, неразумевања других и од своје пресуморне збиље“¹⁴³. Пут „измотанције“ мајмуна је, у ствари, начин да се докучи тајна других бића.

На истом трагу Винавер види средњовековну борбу цркве са глумцима и театром који су својим смехом поткопавали њену „смркнуту збиљу“, имајући разум на својој страни. „А основица разума за најшире масе јесте у смеху који одређује границе свакога бића, који нам показује и све: недовољност, мане, нескладе, несразмере око нас“¹⁴⁴. Мајмуни постају симбол онога што човеку не да мира док „не докучи туђе ритмове“. Један од видова „наслеђа мајмунисања“ је и пародија – она је први степен оштре памети и разбора код наше зоолошке врсте. „А да нам није ње, никада не бисмо даље крочили од тешке и смртоносне збиље џунглијских звери.“¹⁴⁵ Отуда је она мета прогона и забрана „велеозбиљних“ и „смркнутих“, сваког „свештеног става“.

Међутим, смех није само мера човекове разумске и интелектуалне самосвести у којој се огледа његова супериорност у односу на механизовано и стереотипизирајуће мишљење. Присећајући се древних фигурина, Винавер напомиње да су расцветани осмеси на лицима материнских божанстава „знак и херојства, и људске солидарности, и благовољења“¹⁴⁶. Поред естетичке, епистемолошке и онтолошке димензије, Винавер смеху, којим човек „удесу у одврат“ сведочи о себи, додаје и етичку димензију¹⁴⁷.

¹⁴² Исто, стр. 68.

¹⁴³ Станислав Винавер, „Тарзан и Чита у славу мајмуна и мајмунисања“, *Београдско огледало*, стр. 177.

¹⁴⁴ Исто, стр. 177-178.

¹⁴⁵ Исто, стр. 178.

¹⁴⁶ Исто.

¹⁴⁷ Иако је смех сместио у сферу морала и тиме се удаљио од свог учитеља Бергсона, питање је како би Винавер одговорио на анкету *Да ли је хумор моралан став?* коју је иницирао Радојица Живановић-Ное у часопису *Надреализам данас и овде* 1932. године. Ослањајући се на Жака Вашеа, Хегела и Фројда, приписујући хумору субверзивност, надреалисти закључују да он не

Иако Винавер није изложио типологију смеха, у његовој есејистици се начелно могу разлучити два фундаментална облика смеха – *ведар и хуман* смех и *рђав и буђав* смех. Ведар и хуман смех је истовремено и физиолошко-психолошка категорија, блиска Кантовој „игри животне снаге“, и естетичка категорија која се најчешће означава као хумор. То је смех којем је Винавер приписао афирмативне епистемолошке, културолошке и етичке импликације. Он је поетичка особеност, али и животни став великих смехописаца светске књижевности. Насупрот њему је „рђав, буђав, плеснив, бајат, устајао и бљунав смех“¹⁴⁸. То је смех који потиче са „неисправна и недотупавна врела“ јер је мотивисан мржњом и пакошћу и који, обузимајући, одриче „веру и превласт ума и свести“. Винавер га експлицира на примеру савремене домаће карикатуре чији увредљив цртеж, иако га пуни миљем у случају Зуха Џумхура, ипак не може да поведе „смером топле хуманости, ведре културе, и чак [...] историје и истинског историјског развоја“¹⁴⁹ јер је учаурен у анахроним маскама. Буђав смех је, дакле, смех лишен стваралачке ноте и прогресивних тенденција.

Винаверов концепт смеха поље је сусрета различитих, међусобно комплементарних теорија. Он путује кроз различите културе, од античке преко ренесансне до двадесетовековне, успостављајући спојнице између њих. Преплићући се са поетичким и филозофским поставкама аутора који су му били у средишту пажње, Винавер их кроз свој концепт смеха сагледава у њиховој свеукупности на културном попришту, успостављајући тиме и сопствену вредносну вертикалу. Пун потенцијал „филозофија“ и култура смеха је осведочила у књижевности којој је Винавер посветио истраживачку пажњу.¹⁵⁰

може бити морални став јер је вид повлачења из света и пасивизације субјекта – он јесте вид побуне, али је у питању „недијалектичка и стерилна“ негација која не води револуционарној акцији. Вероватно да би Винавер нагласио еманципаторску и педагошку функцију смеха која се условно може изједначити са моралним деловањем, или која води ка моралном деловању. Винавер је, ипак, пренебрегавао могућност седативног дејства смеха, мада питање етике смеха никада није поставио у тако изоштреном виду као што су надреалисти у поменутој анкети, имајући у виду конкретну политичко-милитантну акцију.

¹⁴⁸ Станислав Винавер, „Наша карикатура“, *Укротитељи хаоса*, стр. 25.

¹⁴⁹ Исто, стр. 31.

¹⁵⁰ У контексту теорија смеха које су Винаверу биле блиске ваља напоменути да је закорачио и на тло антрополошко-етнографских теорија по којима је смех „*магијско средство* којима се надвладава смрт, односно којима се смрт ритуално испраћа у славу живота“. Игор Перишић, нав. дело, стр. 52.

У тексту написаном пригодом обележавања четрдесетогодишњице Скопског ђачког батаљона Винаверова сећања на ратне другове прерастају у феноменологију ратничког смеха која корени у

„СМЕХОДОБРОТВОРИ ЧОВЕЧАНСТВА“

Много чешће но на теоретичаре, Винавер се позивао и ослањао на комичку књижевност у својим есејима о смеху или поводом смеха. За Раблеа, Дикенса, Твена, Молијера и Гогоља је устврдио да их треба „прогласити за вечне сератлије, ктиторе, смеходобротворе човечанства“ јер помажу болеснику и у најмучнијем часу присним и хуманим смехом¹⁵¹. Они су, такође, и његови учитељи смеха, што је поносно истицао. По окончању Пленума књижевника 1954. године Винавер је негодовао што је његов говор у штампи назван „забавним“ и тиме проглашен неозбиљним: „Наравно, ја сам се трудио да будем забаван; ја не мислим да људе треба убити чамотињом; [...] Сматрам да је неучтиво, у кругу блиских другова, приступати тзв. сувом сарајевском бријању. Хтео сам да унесем у суморни расплет теза и антитеза нешто ведрине, нешто смеха, јер обожавам галску културу, која ме је на свом материнском крилу одњихала. Ја волим Раблеа“¹⁵².

Београдски Пленум књижевника није био симпозион какав је дух попут Винавера прижељкивао и питање је да ли је Винавер уопште успео да пронађе „интерпретативну заједницу“ у којој се осећао добродошло или је она остала његова „оптимална пројекција“.¹⁵³

антици: „Споменица [Скопски ђачки батаљон 1914. 1300 каплара – нап. Ж.С.] је препуна изразитих сведочанстава о томе: ведрином побеђујемо све препоне, побеђујемо и себе саме, своју крхкост, трошност. Та наша ведрина понекад ме опомиње на реске хексаметре из *Илијаде* кад ахајски борци изазивају борце тројанске, уз буру смеха и олују кикота“. Напомињући да и Аристотел и Бергсон истичу како је смех насушна људска потреба у борби против „наказне навале очајања“, Винавер скреће пажњу да филозофи нису запазили да је смех и врховно оружје прваог борца, иако су примери убедљиви и многобројни „у *Илијади* и у Херодоту. Кад Херодот описује Термопиле, он износи: како се у грчком табору пред погибију ори смех, а витезови се гиздаво чешљају и ките. Е, тај пример живео је или оживео стихијски и у нашем батаљону пркосне младости. Наш скопски ђачки батаљон, на свом судбоносном путу слободе, пронашао је исто оно решење које и младост Хомера и Херодота.“. Станислав Винавер, „Споменица Скопском ђачком батаљону“, *Београдско огледало*, стр. 358.

¹⁵¹ Станислав Винавер, „Наша карикатура“, *Укротитељи хаоса*, стр. 31.

¹⁵² Станислав Винавер, „Пленум књижевника 1954. године“, *Београдско огледало*, стр. 366.

¹⁵³ Када се једног дана буде писала историја српских књижевних пријатељстава и љубави Винаверови текстови ће у њој заузимати узорно место. Он је један од ретких писаца који је о другим писцима писао са нескривеном љубављу, радошћу, оданошћу и дивљењем, чак и у смутним временима, што ваља истаћи. Уз своје дражајше, Растка Петровића, Бору Станковића, Нушића, Настасијевића, Црњанског био је доследно, не пребацујући своју одбарну модернизма на општи, апстрактан план, већ искључиво *бранећи* писца и његово дело (и *нападајући* писца и дело јер је и у својим „непријатељствима“ био подједнако интензиван). А његове одбране плене непосредношћу, топлином и срдачношћу, обогаћујући читалачко искуство, не доводећи при томе у питање његову оцену и суд, што је време потврдило.

Парадигма галске смеховне културе је Франсоа Рабле, „отац обновљеног смеха у Европи“, како га Винавер назива. Иако је писао у више наврата о Раблеу, есеј *Раблеова жетва* (1954) је Винаверова најтемељнија интерпретација стваралаштва француског писца. Годину дана након прославе Раблеовог јубилеја, Винавер у овом есеју, најпре, читаоцима предочава, не без пародистичког призвука, историју рецепције *Гаргантпе и Пантагруела*. У Раблеовој години „сваки француски лист и листић, смотра, гласник, весник, скоротеча, курир, часопис и алманах сматрао је за потребним да нас порази ерудицијом о највећем књижевном генију свог рода. [...] Опет је осветљено ово или оно име, ова или она појединост, овај или онај израз.“¹⁵⁴ Приказујући распон критичке мисли и праксе, „пљусак учене стручности“, Винавер истиче да је Рабле проучаван „од сваке руке: плиће и дибље, психоаналитички, дубински и целински, прагматички, ритмички, чак и кабалистички“, те да су испитане све теме у вези са његовим надахнућем, штивом и животом, чак и Раблеов став према старовременском бродарству и једрилчираству¹⁵⁵. Винавер истиче парадокс – иако је Раблеова основна идеја била „доле средњи век и његови тумачи-опскуранти“, његови текстови су доживели да

Поводом Винаверових тешкоћа тј. немогућности да објави *Заносе и пркосе Лазе Костића* Милован Данојлић је изнео запажање које вреди да буде предмет једног посебног есеја о Винаверу (можда и шире): „Весели [јадни – нап. Ж.С.] Винавер! Скупо му се осветила његова дечачка ноншаланција, његов *пречисти уметнички аматеризам*. Бадава му сва знања из музике, математике, лингвистике, бадава познавање десетине живих и мртвих језика, и овог домаћег српског, којег је боље знао од свих српских писаца! Узаман све то, кад он сам није знао да се умисли и укрути. [...] није мало оних који мисле да се монографија са таквом лудом љубављу не може писати. [...] Не разумеју људи: како један писац може толико волети другог писца“. Милован Данојлић, „Винаверова лабудова песма“, у Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 675-676.

Скерлићевско-поповићевској књижевнокритичкој парадигми Винавер је много шта замерао, али њен највећи „грех“ није видео у методолошкој сфери, већ у одсуству љубави према књижевности и отуда његова бескомпромисна жестина. За Винавера је највећи „грех“ свести књижевност на досаду јер ако се ишта бори (и побеђује) против „досаде опстанка“ (његова синтагма) то је онда књижевност. Отуда у целокупном његовом полемичком корпусу одјекује, попут лајт-мотива, *Господо професори, љубите књижевност*. У есеју насловљеном том синтагмом, критикујући „сувопарно убеничко знање“ професора, Винавер истиче да поред свих доступних методолошких путева и странпутица мора да постоји и „бергосновска љубав, она симпатија, интуиција, резонанса, сатрепеловост“ која младима отвара сам извор литературе. И данашња методичко-педагошка пракса могла би да нађе смернице за превазилажење „кризе читања“ у Винаверовом наизглед једноставном, а почесто скрајнутом науку: „Љубав је бољи пут! Покушајте да волите књижевност! Видећете како је то и лако и дивно. И јата непрегледна наше омладине, сувопарно васпитаване, осетиће струјање праве књижевне занесености. Из тешког сна мртвих шаблона пробудиће се они. Почеће да траже стил, наћи ће стил, и видеће, шта значи надахнути израз за општу и за личну срећу!“ Станислав Винавер, „Господо професори, љубите књижевност“, *Одбрана песничтва*, стр. 346

¹⁵⁴ Станислав Винавер, „Раблеова жетва“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 86.

¹⁵⁵ Исто, стр. 76, 77.

постану предмет најобилнијих коментара који се уопште памте – „За разлику од тупих мештара-аристотеловаца, мештри раблезијанци развили су оштроумност која надмашава и Авицену и Светога Тому“¹⁵⁶.

Отуда се Винавер одлучио да пренебрегне методолошку партикуларност и позитивистичку акумулацију информација свестан њихових сазнајних недостатности, те је настојао да осветли оно *основно* код Раблеа, усмеравајући своју пажњу на Раблеов језички геније. Међу многобројним изучаваоцима Раблеа Винавер је истицао да му је најдражи Лео Шпицер јер је Раблеа видео пре свега као писца и стилисту, а заборавља се да је бораца, мислилаца, хуманиста, верника и безверника било у свим временима, а таквог „стилисте и свеобухватног језичког генија – ни пре ни после“. Приказујући рецепцију Раблеа у 20. веку, Изабела Константиновић је истакла да је до половине века доминирао историјско-биографски приступ и да је тек седамдесетих година Лео Шпицер усмерио раблезистику у другом правцу, у правцу поетичких, унутартекстовних анализа¹⁵⁷. Винаверова похвала Шпицеру антиципација је „раблезистичког обрта“, а да је писао, рецимо, на енглеском, руском или француском језику, Винавер би данас могао да слови, поред Леа Шпицера, за једног од виновника тог обрта.

Раблеова величина, дакле, није у мисаоним конструкцијама које, иако на филозофској висини, ипак „не премашају ону неких његових гласовитих савременика“, већ је величина Раблеа „у надахнутом пијаном слогу [...] у његовом књижевном заносу [...] у његовој литератури, у његовој уметности, његовом језику“¹⁵⁸. Осветљавање анализе Раблеовог језика предложак је и за разумевање традицијске нити коју је Винавер успоставио у светској комичкој литератури. Тумачећи вербалну комику „генија оштрих досетки, беспримерних језичких заврзлама, и узрујаних словних вратоломија“, аутор је развио *сексуално-језични приступ* „најједријем, најдрастичнијем, најнародскијем писцу светске књижевности“¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Исто, стр. 75.

¹⁵⁷ Изабела Константиновић, „Раблеов ренеансни хумор и његове широке могућности тумачења“, Франсоа Рабле, *Гаргантуа и Пантагруел*. 2, превео Станислав Винавер, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 342.

¹⁵⁸ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 78.

¹⁵⁹ Исто, стр. 79.

Основа Винаверовог *сексуално-језичног приступа* Раблеу, како га сам назива, јесте увиђање суштинске споне између језика, секса (полности) и смеха на формално-семантичком плану коју баштини фолклорно наслеђе. Истичући да је Рабле творац француске и европске модерне прозе, Винавер опомиње да не сметнемо са ума да је он пре свег *синтеза* јер за собом има антику „целу-целцату, бујно схваћену и искићену“ и „цео француски неживљени фолклор големих, преголемих размера“ који је пренео „цела-целцата и читава-читавацка – у литературу“, не презирући га јер му је жао било, као и нашем Вуку, да било шта одбаци¹⁶⁰. Фолклорно („и мистерије и враголије“), пранародско Винавер најпре издваја у Раблеовом језику, означавајући га синтагмом „народски језички нагон“:

„осиона игра са језиком као оруђем израза; терање чак и врховне спрдње и шеге са својим оруђем – са сваким оруђем – јер је творац, ма како баснослован био језик, ипак *изнад језика*, и хоће то да обзнани свету и веку: да не може све да укључи у језик! Да има нешто више да каже! Да је човек већи од језика! Такав творац се смеје и језику и свету (који је језиково позориште), јер је дубоко свестан језичке недоследности, језичке, рецимо ту реч: *немоћи! Е, ту смо! Стигли смо! Да: беспримерна скаредност.*“¹⁶¹

У Раблеовим језичким опсценостима Винавер види не само суштину Раблеа, већ и самог језика што пропушта да уочи свако ко се „либио ‘сексуалног кључа’“ при тумачењу Раблеа¹⁶². Корене скаредности *Гаргантпе и Пантагруела* налази у оним „временима када су нам сексуални изрази означавали почетак и крајњи домет језика“. Винавер издваја две фазе у развоју језика: почетак и његова прва фаза су обележени сексом, а другу фазу одликује „прикривање секса смоквиним листом“. Човекову потребу да се изрази доводи у везу са посезањем за сексуалном симболиком која пружа недвосмислена и јасна мисаона и осећајна обавештења. Да област полности пружа неодољиве метафоре, свима јасне и недвосмислене, Винавер показује на примеру означавајућег потенцијала фалуса којим су изражавана два „најметафизичкија појма“ – *могу и не могу, јесте и није*. Изражајне могућности и слике фалуса „у читавој антици посве недвосмислено изражавају нас саме, наше присуство, наше људско и мушко својство“, јер стање

¹⁶⁰ Исто, стр. 86.

¹⁶¹ Исто, стр. 81.

¹⁶² Исто, стр. 83.

ерекције језички оспољено значи: могу, мислим, владам свешћу, светсан сам, зрачим, јесам, постојим¹⁶³. Такође, Винавер се ограђује од Фројда и психоаналитичког приступа напоменом да он не мисли да смо ми потпуно огрезли у секс, већ да нам је секс био „идеално прикладан за стварање језика“, нарочити рудник јер „даје јасне, недвосмислене, изразите појмове, представе и знаке“¹⁶⁴.

Иако је Винаверов *сексуално-језички приступ*, сходно епистеми његовог времена, бременит некритичким и површнијим експликацијама фалологоцентризма, да се послужим кованицом филозофа који ће га и подвргнути деконструкцији, веза коју успоставља између језика, полности и смеха (такође присутна у „прапочетку“, а идеално остварена код Раблеа), неговештава поставке савремене био-когнитивне филозофије језика, са једне стране, и уноси нову нијансу у теорију супериорности смеха, са друге стране. Винаверова теза је да смех у основи означава физичку надмоћ над немоћи тела. Стога „има ли шта језивије смешно (за човека здравих нагона) од небића, негације, неопстанка?“, пита се Винавер, додајући да би се ту „нашао мост и за Бергсоново „смешно“, то јест оно што је у опреци са животом, што је „механичко“ (а не стварно органско)“¹⁶⁵.

Отуда је и у преводу неопходно сачувати „псовачки бибер“¹⁶⁶, посебно ако су „со и бибер, и сви зачини сексуалног порекла“, као и дијалекат јер је попут „примитивнијег нагона – донекле, и унеколико, ближи извору језика и секса“. У језичком раслојавању које, иако није појмовно, јесте, пак, метонимијским пројекцијама богато, Винавер види семантичко језгро из којег се распрскава вишеслојност Раблеовог романескног света који дотиче мисаоне врхове ренесансног човека.

У актуелизацији првобитне језичке скаредности тумач Раблеа види и поступак „дезаутоматизације“ окошталих књижевних образаца и стога се она не јавља само на стваралачким почецима већ се испољава и на врхунцима културних епоха. Примери су и Аристофан и Петроније Арбитар: „...то се догодило онда када се сексуални крик и сирови врисак осетише као неодољиви спасоносни зачин

¹⁶³ Исто.

¹⁶⁴ Исто, стр. 84.

¹⁶⁵ Исто, стр. 85.

¹⁶⁶ Винаверовим преводилачким стратегијама, између осталих и Раблеа, посвећено је посебно поглавље у овој студији.

живота, већ исувише обљутавелог и разблаженог. Ту је, ето, потребна синтеза, уз стално гњурање у прастихију: смеха, језика и секса – а под општим руководством језичких чувстава.¹⁶⁷ Синтеза је, такође, остварена и код Раблеа.

Смеховно преломљено кроз језички код дела Винавер посматра из више углова. Смех је, са једне стране, израз човекове супериорности (физичке и духовне), а са друге стране поверен му је задатак да препороди непродуктивне језичке и културне матрице. Такође, смех је и својеврсни агент који врши и друштвено ангажовану мисију. Ову „политичност“ смеха у језику Винавер ће констативати не само код Раблеа, већ и код других европских писаца, а она је била и предмет његових спорова са представницима филолошке критике о чему ће бити више речи у оквиру Винаверових преводачки полемика.

Раблеовском језичком наслеђу аутор је посветио посебну пажњу пишући о Хашековом *Добром војнику Швејку*:

„ни Хашек не преза од најпреснијега живота, са свим оним што чини његову несаломиву снагу, његову широку раздраганост и његову плаху присност. *Добри војник Швејк*, као ни Раблеов *Гаргантуа и Пантагруел*, не ублажава оне основне нагонске снаге стварности, макар се оне састојале и у ономе што смо навикли услед такозваног доброга укуса“¹⁶⁸.

Винавер развија појам „животне озарености“ као поетичке константе комичких писаца који су му у видокругу. У основи њихове животне озарености је „огромна беспримерна љубав према животу“ која се огледа и у чињењу „највулгарнијих покрета“ из којих се црпе животни ритмови, „животна заљубљеност“, занос, који услед диктата доброг укуса, бива потиснут. *Животна озареност* прожима Раблеово, Хашеково, али и Дикенсоново дело који „не налазећи ту веру, тај занос, тај пожар оптимизма, на врховима друштвене лествице, силази у најшире масе, где се у живот никад није сумњало, па чак и у пресни језик“ који се одупире званичној граматици и језичком формализму и академизму¹⁶⁹. На истим путевима на којима је Дикенс је и Марк Твен који „уноси у свој језик још и говорну неумитност и занесену бруталност Дивљега запада, постижући врховну јасност и

¹⁶⁷ Исто.

¹⁶⁸ Станислав Винавер, „Јарослав Хашек“, *Душа, звер, свест*, стр. 443.

¹⁶⁹ Исто.

сажетост смеха, која освежава читава раздобља, не бојећи се што ће извесне осетљиве уши увредити¹⁷⁰.

Рагле, Дикенс и Твен су „три узора која су целог живота дејствовала на Хашека“, а оно што повезује сву четворицу је, поред вербалне комике и у најприснијој вези са њом, „смисао за велику оптимистичку епопеју ситнога човека, који верује у живот, који никад не губи наду, и који се не боји борбе докраја да свој живот удеси како то њему одговара. Снага је у томе исполинска, која никад у себе није посумњала.“¹⁷¹. У тријумфу језика смеха Винавер препознаје силу и механизме борбе популарне културе (стога и наглашава његову територијалну и социјалну раслојеност) на начин на који популарну културу дефинише Стјуарт Хол. У Холовом одређењу популарне културе су најважнији стални напети односи са владајућом културом, процес којим се артикулише однос доминације или субординације, процес којим се неке ствари активно вреднују да би друге биле обезвређене, односно, релације између културе и хегемоније. Холовим речима, „popularna kultura je jedno od područija na kome se odvija borba za i protiv kulture moćnih: u toj borbi postoji ulog koji se dobija ili gubi. To je poprište pristajanja i otpora“¹⁷². Смех је један од главних адута у тој борби.

Винавер есеј о *Швејку* започиње чињеницом да је роман једна од првих књига које је Хитлер дао да се спале. Овај податак Винаверу служи да развије тему репресије и цензуре над књижевним стваралаштвом, али и да осветли субвезивно у Хашековом роману. „Швејк је књига народна и народска, књига најширих народних маса и расположења, писана језиком и дијалектом најобичнијега, простога, суптилнога човека, снажнога животнога смисла и несаломљивог оптимизма, коме се никад и ни за тренутак није гадио живот.“¹⁷³. Винаверова оцена Швејка аутореференцијалне је природе. Портретишући Швејка, Винавер даје и сопствени стваралачки портрет: Швејк је „здравим разумом и јасним погледом, најдоследнији непријатељ сваког застарелог мистицизма, сваке маглене метафизике, сваког култа богомданих идола, који би да направе, место

¹⁷⁰ Исто.

¹⁷¹ Исто, стр. 444.

¹⁷² Stjuart Hol, „Beleške o dekonstruisanju popularnog“, *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 328.

¹⁷³ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 442.

старе Аустроугарске полуфеудалног поретка, Аустроугарску подмлађену, на тобоже несличним основама, тобожњег новог поретка.¹⁷⁴

Винавер се осврће и на званичну рецепцију *Швејка* у Чешкој која је обележена цензуром. Цензура се оправдавала оптужбама за вулгарност тема, доминацију примера из живота ситних људи и простонародног језика. Међутим, Винавера интересује и суштина која лежи у подтексту цензуре и забрана, њена политичка мотивација, „јер је Швејк смехом свестио људе, смехом се људи најоштрије свесте.“¹⁷⁵. *Доживљаји доброг војника Швејка* за Винавера „остаје књига која носи противуотров, својим здравим разумом, својим вечним оптимизмом, својом снажном виталношћу“¹⁷⁶. Истородни противотров, *хуман и ведар смех*, садрже и Раблеова и Твенова дела.

Винаверово вишедеценијско непристајање на службу краткотрајним и партикуларним идеолошким директивама, његова непоколебљива побуна против сваког вида спутавања стваралачке слободе и културне хетероглосије у подтексту су есеја о Хашеку. Интерпретација *Швејка* парабола је Винаверове стваралачке ситуације, односно друштвене стварности којој је пружао отпор. Отуда, можда, не треба да нас изненади што је овај Винаверов есеј остао необјављен за његова живота, мада би било занимљиво знати које редакције су одбиле његово објављивање, ако га је Винававер уопште и понудио за објављивање.

КАРНЕВАЛСКИ ПОГЛЕД НА СВЕТ

Изданци интерпретације европских (и америчког) романијера приближавају Винавера идејама садржаним у Бахтиновој теорији смеха и карневализације, која ће се због своје познатости (и утицајности) узети као корелатив у осветљавању опсежности Винаверове мисли о смеху. Бахтин је лапидарно одредио координате ренесансног смеха: „Смех има дубоко значење погледа на свет. Он је један од најбитнијих облика истине о свету у његовој

¹⁷⁴ Исто, стр. 445.

¹⁷⁵ Исто, стр. 448.

¹⁷⁶ Исто.

свеукупности, о историји, о човеку; он је посебно, универзално гледање на свет, које види свет друкчије, али не мање (ако не и више) битно но озбиљност;¹⁷⁷.

За Бахтина фолклорни смех, који одјекује у ренесансној књижевности, представља субверзивни феномен популарне културе. Такође, то је смех који има функцију прочишћења, исцељења и обнављања. Он није усмерен само ка изругивању ради изругивања нити је сводив искључиво на деструктивну раван. Смех је виталистичка енергија која обнавља живот. Смех „очишћава од догматизма, једностраности, окошталости, од фанатизма и категоричности, од елемената страха или застрашивања, од дидактизма [...] Смех не допушта озбиљности да се окамени и одвоји од бесконачне целовитости живота“¹⁷⁸.

У Винаверовој есејистици су евидентне идеје аналогне Бахтиновим поставкама о смеховној култури средњег века и ренесансе, и није случајно толико пажње посветио Франсоа Раблеу.¹⁷⁹ На много места у есејистици Винавер истиче да је савременој култури смех насушна потреба. Сходно позицији и третману смеха унутар једне културе, Винавер и самарава и вреднује њен креативни и стваралачки потенцијал. Сучељавајући сопствени концепт смеха са доминантном културолошком парадигмом и уочи Првог светског рата и у међуратном периоду и након Другог светског рата, Винавер критикује догматизам, ригидност, хомогенизацију, униформност, критичку анестезираност, те „мрачну озбиљност“ које обележава *контекст* литерарног полисистема. Ренесансна смеховна култура је својеврсни идеал за Винавера – култура критике, игривости, раскринкавања, култура у којој се успостављају везе везе са фолклорним, антрополошким темељма.

Винавер нарочито истиче критичку свест садржану у смеху, на чему је и Бахтин посебно инсистирао. „Смех је у најприснијој вези са критиком, са смислом за животну логику: он констатује шта је опречно са животом и он ведро

¹⁷⁷ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978, стр. 80.

¹⁷⁸ Исто, стр. 138.

¹⁷⁹ Важно је напоменути да, говорећи о смеху у ренесанси, Винавер има у виду Франсоа Раблеа и Еразма Ротердамског, односно не консултује друге „теоретичаре“ смеха, попут Скалиђерија, Данијела, Ђиралдија или Мађија. Разлог томе вероватно лежи у чињеници коју је истакао Мирослав Пантић пишући о ренесансном доприносу теоријама смеха: „О самој бити комичног теоријска мисао ренесансе није умела да нађе продорно решење и надахнуту реч; још даље је она била од катарсе смеха“. Miroslav Pantić, *Poetika humanizma i renesanse I*, Prosveta, Beograd, 1963, стр. 88.

тријумфује над тим опрекама. [...] Пут критике, пут пародије, пут свести, пут ведрога, умног и громогласног смеха, пут Раблеа и Еразма: генија критичких, учених и природих¹⁸⁰ – пут је којим стваралачка култура треба да ходи. На истом смеховно-критичком трагу је и Винаверова идеја „ведре критике“.

Међутим, Винавер о елементима карневализације није писао само узгред, у наговештајима, употпуњујући своје анализе европских писаца. Пригодом извођења Орфовог дела *Carmina Buran* на Коларцу 1955. године објавио је чланак о средњовековној популарној култури, *Средњовековни богохулници и безбожници* (Бахтин студију о Раблеу објављује 1965!). Овај текст је вишеструко значајан у оквиру теме која се разматра. У њему Винавер представља круцијалне аспекте народне смеховне културе и њену транспозицију у модерну културу. Предочавајући друштвену хијерархију средњег века којом столује католичка црква, Винавер своју пажњу усмерава ка њеној борби са „скитајућим богословцима и богопојцима, замлатама, шерет-будалама, откачењацима и тобожњим будалинама“ које црква анатемише, а народ воли¹⁸¹. „Они су постали, силом свакојаким околности, једна од битних установа средњег века, вентил од цркве, саставни и неопходни део средњовековног шаренила.“¹⁸² „Играли су саблажњиве игре и плесове [...] били су глумци, врискавци средњовековних забавленија, шега и шегарија, лакрдијаши, жонглери.“¹⁸³ Винавер их ваљано везује за специфичан хронотоп, за празник и карневалско весеље које је светковало (привремено) укидање хијерархијских односа, мрачне озбиљности званичних истина, доминантну идеолошку вредносну вертикалу.

Посебну пажњу Винавер придаје голијатовцима, феномену средњовековне популарне културе од прворазредног значаја. „Насупрот његовим [цар Давид – нап. Ж.С.] ‘Осана во вишњих’, голијатовци су величали: вино, блуд, пролеће, Венеру, дашне и податне буре, крв и месо – место поста и духа; пародију уместо молитве, плотску похоту и глад, место занемелости од тела Христово“¹⁸⁴. Винавер издваја срж онога што је Бахтин назвао „гротескним реализмом“, а који

¹⁸⁰ Станислав Винавер, „Милиони деце желе да се смеју“, *Београдско огледало*, стр. 202, 203.

¹⁸¹ Станислав Винавер, „Средњовековни богохулници и безбожници“, *Београдско огледало*, стр. 447.

¹⁸² Исто, стр. 448.

¹⁸³ Исто.

¹⁸⁴ Исто, стр. 448-449.

подразумева „снижавање, то јест превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план, на план земље и тела у нераскидивом јединству“¹⁸⁵. „Мрсна и пркосна пародија цркве и тропара“ голијатоваца весела је релативизација догматског мисаоног устројства, ослобађање алтернативног мишљења и маштовитости.

У есејима о Раблеу, Хашеку и голијатовцима смех поприма субверзивно контракултурно значење које је Бахтин приписивао карневалском смеху, сугеришући потенцијалне политичке импликације. Међутим, субверзивност смеха суштински је амбивалентна. Смех је вид побуне и отпора потлачених, али је он, истовремено, и спутан институцијама, књижевним и карневалским, које „колонизују бунт“ (Игор Перишић). На амбивалентност смеха указује и Винавер истичући да су голијатовци *вентил од цркве и саставни део* средњовековног шаренила, дакле у дијалектичкој спрези су са Ауторитетом и Нормом које настоје прочистити у „амбивалентној целовитости“, бахтиновски речено.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Михаил Бахтин, нав. дело, стр. 28.

¹⁸⁶ Бахтинова теорија је и била мета критике због апорије које лежи на дну субверзије смехом коју је приписао карневалском комплексу. Поједностављено речено, постављано је питање зашто ниједан карневал није изродио револуционарну акцију ако је карневалски смех субверзиван. Вид. Игор Перишић, нав. дело, стр. 142-149.

То нас опет враћа питању хумора као моралног става. Нови траг може да нам пружи Винаверова размишљања о „златном добу“ (пре Другог светског рата) *Јежа*. Смех *Јежа* оличавао је врховни домет здравог ума човековог без „ублажујуће капи валеријане, ради устука смехобоље“, неку врсту „желудачног сока који лучимо противу свих сладуњавих отрова и шарених лажа“. Екипа окупљена у смехотворној радионици *Јежа* држала се „баснословног“ стиха „дивног Велимира Хлебњикова“ *Смејачи смејни, смехујте у смеху!* и није посрнула у смеху ни за тренутак, „ни за један граматички облик“. Станислав Винавер, „Златно доба Јежа“, *Београдско огледало*, стр. 416, 418. Имајући у виду да је *Јеж* комуницирао, поред друштвено-културних, и са политичко-идеолошким актуелностима, може се претпоставити да је Винавер имао веру у *реформаторску* улогу смеха у друштву.

Сродности између „дивног Велимира Хлебњикова“ и Винавера завређују истраживачку пажњу. Двојица ауторефлексивних песника, лудистички ковачи језика, блиски су по својим есејистичким профилима, обојица дигресивне, разбокорене мисли, склони пластичном изразу који ремети дискурзивно устројство текста. Обојица поседују богату музичку културу са којом ступају у стваралачки дијалог (тежња ка озвучовљењу простора), а феномен смеха заокупљао је песничку пажњу обојице. Такође, у питању су двојица математичара, трајно фасцинирани бројевима (од питагорејско-мистичних до научно-прогресивних концепција), научним револуцијама и посленицима који су обарали догматичну, позитивистичку, статичну и еуклидовску слику света (Коперник, Лобачевски, Ајнштајн), и који су своје поетско искуство прожимали категоријама времена и простора које су у дослуху са револуционарним научним теоријама. Несклони наративној поезији, у својим полифонијски структурираним поетским фрагментима промишљали су реално историјско искуство и цивилизацијски сумрак транспонујући га у гротескне и сновидне поетске исечке. Насупрот ужасу раскомадане стварности Винавер и Хлебњиков су, иступајући на демијуршким позицијама, успоставили космичку вертикалу на којој су се успињали стваралачки полети, тежећи да се оваплоте у утопистичким архитектонским пројектима. Но, утопизам је добио и свој реални мотивациони импулс. И Хлебњиков и Винавер су Октобарску револуцију,

СТВАРАЛАЧКИ РАСПОНИ ПАРОДИЈЕ

Карневалски културни комплекс призива у своје окружје и пародију коју је Винавер углавном и промишљао пишући о писцима недогматичког и разиграног погледа на свет, попут Раблеа, Хашека, Еразма Ротердамског, Франсоа Вијона. Есеј о Вијоновој стваралачкој личности (*Поговор преводиоца*) истовремено је и метапреводачка белешка, интерпретација Вијонове поезије, али и прилог остветљавању Винаверовог схватања пародије. Иако Винавер није био теоретичар пародије, већ њен врсни практичар, његова есејистика је богата успутницама, коментарима и фрагментим из којих се дају извести његове идеје о пародији, прецизније њеној стилско-језичкој, културолошкој и филозофско-епистемолошкој функцији. Пародија није једнозначни појам у његовој есејистици, већ се њена значења разоткривају контекстуалним читањима. Протејски лик пародије открива и камелеонска обличја смеха у чије наборе се знају увући и дисонантни тонови.

Вијонову поетичку окосницу Винавер назива „великим распоном“ – „од провалије греха (који се грозовито осећа као грех) па до провалија наднебесних (које се осећају као слатко и коначно уточиште једног грешника). Овај распон се

експлицитно упућујући на њу реториком и речником својих поетских текстова, видели не само као социјални преображај, него и као потпуно ослобађање креативних потенцијала, свеопштег преврата, стварања нове епохалне ситуације. У поезији обојице цитатни регистри (тематско-мотивски и стилски) обухватају и фолклорни корпус, савремене научне поставке, митеме и филозофеме западне и источне цивилизације. Обојица су парадигму сукоба, сукоба између статичног и динамичног, подражавалачког и стваралачког поставили на генерацијски план (стари/млади), као сукоб *загађивача* и *градитеља* (Хлебњиков) и *злих волишебника* и *чувара света* (Винавер). Није незанимљиво да су се обојица у својим програмским текстовима позивали на Александра Скрјабина. Свакако најзанимљивији јесте њихов концепт језика и поезије. На пример, Хлебњиковљев есеј *О стиховима* могао би да буде предговор Винаверовим песничким збиркама *Чувари света* и *Европска ноћ*. Хлебњиковљево супротстављање захтевима да поезија мора да буде јасна и да подражава језик свакодневице аналогно је Винаверово вишедеценијско супротстављање утилитарној функционализацији, односно банализацији поезије и концепту „јасне“ песме. Хлебњиков афирмише народни говор, магијски говор бајања и врачања, заумни језик, језик који ће Винавер светковати у стваралаштву Растка Петровића и Момчила Настасијевића, језик који је уткан и у његове зреле песничке збирке. Деловање светог језика паганства на оне који га слушају, које Хлебњиков објашњава у есеју *Заумни језик*, истоветан је хипнотичком дејству уметности која је Винавер, на трагу Бергсона, формулисао у многим својим есејима. Антирационалност која је окосница Хлебњиковљевих размишљања о савременој поезији, о борби светова унутар речи (разумског и звучног начела), која је у основи његовог захтева да се изађе у дубину чисте речи како би се језик поставио у службу разума слободе, кореспондира Винаверовом доследном антирационализму, његовим поетским трагањима и разумевању језика неодвојиво од категорије слободе. И ту није крај. Но, свестрано и темељно компаративно сагледавање двојице песника заслужује да буде предмет посебног огледа и на овом месту се задовољавам напоменом о могућим истраживачким смерницама.

очитава на свим равнима Вијонове поетике: у језику, у мисли, чувству, свести.¹⁸⁷ Вијонов велики распон, истиче аутор, посебно се осећа у његовој „разиграној пародији: смеје се свима и свему, па, наравно, и себи“¹⁸⁸. Винавер поставља Вијоново стваралаштво у дијахронијску перпективу. Са једне стране је средњи век („мислим да је Вијон последњи средњовековни спадало-жонглер“), а са друге стране је Рабле који је, истиче Винавер, посебно био надахнут Вијоновим шатровачким песмама. Поетици Вијонове пародије посвећује посебну пажњу јер су преко ње модерни песници открили средњи век.

Предмет Вијонове пародије, „громогласне спрдње“, је *све* – вера, смрт, „другари на погибао обречени“, он сам, чак и Аристотел због чега се ишло на вешала, па и сама вешала: „Вијон тера громогласну спрдњу и са самом грозницом-пибиревком, од које се шатровци тресу и грозе, кад виде та вешала – подигнута ама по свима језовитим раскршћима друмова – како стварних тако и уображених; машта им њима насељује сва пространства“¹⁸⁹. Вијонов пародијски смех одраз је његовог животног става који је доследно бунтован и несмирен, те пародичарева свест разоткрива релативност вредности за које се човек грчевито држи, али и релативност сопствене надмоћне позиције у односу на предмет пародијског унижавања.

Једну од кључних особености Вијоновог стваралаштва Винавер види у његовом односу према трубадурству. Иако је потпуно под утицајем трубадурске поезије, његова поезија је „најгорча, најжучнија, најотровнија пародија на трубадурске заносе“¹⁹⁰. Да би објаснио ту појаву, Винавер се позива на *Доктора Фаустуса* и Маново објашњење: „пародија постаје, на крају једног културног раздобља – мисли он – једини могући пут, кад су исцрпена сва друга средства“¹⁹¹. Пародија, такође, није одрична, већ је она „последњи напор наш да не одбацимо сами себе. [...] Она је последњи изданак љубви према ономе што ми подвргавамо пародији, да бисмо га очували“¹⁹². Отуда је пародија код Вијона и „урођени

¹⁸⁷ Станислав Винавер, „Франсоа Вијон (поговор преводиоца)“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 109.

¹⁸⁸ Исто.

¹⁸⁹ Исто, стр. 111.

¹⁹⁰ Исто, стр. 118.

¹⁹¹ Исто, стр. 118-119.

¹⁹² Исто, стр. 119.

жонглерски став“, али и „трубадурска огрезлост, само другачије истакнута и подвучена“.

Винавер ће и на другом месту скренути пажњу на Томаса Мана, односно његовог „немачког звучног опојника и обајника“, „сладокусца пародија“. Понирући у срж Манове поетике исмевања светиња, аутор је истицао чињеницу да су оне „после калема пародије, чак и облагорођене од давнашње сирове охолости“, те да су нам „после пародије, чак и ближе и присније“¹⁹³, алудирајући на обновитељску снагу именентну карневалском смеху. Функцију пародије није да сажеже предмет свог захвата, већ да га изнесе у новом светлу, да га отвори за нове могућности.

Исти пародијски образац Винавер издваја и у Берехтовој драми, продубљујући своју мисао о уделу пародије у поетичким сменама књижевних формација, односно о њеном стваралачком потенцијалу јер она „спасава живи, неумрли део исмејаног доживљаја“. Пародија се показала као нешто што одражава сам дух пародисаног дела, „све што је било велико у извесном преживелом остварењу и што се убуђало – то после пародичари спасавају, окренувши га на смех“¹⁹⁴. Аристофанова пародија у *Облакињама* је стваралачка јер, исмевајући Сократа, комедиограф задржава много „сократовског“, у смешном виду. Такође, *Доктор Фаустус* је пример савремене „стваралачке пародије“.¹⁹⁵ Брехтова драма је била неопходна са становишта културног тренутка који је изискивао „доба пародије, да би се уистину разумело оно што нам је до тад приказивано у виду идеалисаног моралног зрачења“¹⁹⁶, а што су у својим драмама Брехт и Бернхард Шо оголили и извргли руглу – пристојност, благочестивост и преподобност грађанског друштва. Пародија је за Винавера, дакле, битан поступак који оличава „еволутивну смену“, односно процес дезаутоматизације истрошених књижевних елемената, речено речником руских формалиста.

¹⁹³ Станислав Винавер, „Средњовековни богохулници и безбожници“, *Београдско огледало*, стр. 450.

¹⁹⁴ Станислав Винавер, „Просијачка опера“, *Београдско огледало*, стр. 220.

¹⁹⁵ Поводом романсијерског опуса Томаса Мана Драган Стојановић (као да је консултовао Винавера) је написао да „традиција великим делом опстаје захваљујући духовима као што је Манов, писцима који стварају као репрезентанти и рекапитуланти, искивајући ново од старог, и то тако да се то по могућству и види, опстаје макар у хуморном, депатетизованом виду.“ Драган Стојановић, *Парадоксални класик Томас Ман*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 36.

¹⁹⁶ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 221.

У том кључу могу се читати и Винаверови пародијски текстови. Његова пародија има функцију превредновања и онеобичавања окошталих књижевних образаца са циљем да их отвори за нове стваралачке могућности. Такође, у његовој пародистичкој пракси, поред есејистичке мисли, налазимо одјеке народне смеховне културе средњег века и ренесансе. Два су примера изузетно илустративна у том светлу.

Пантологије се могу читати у кључу ренесансне поетике пародирања. Као што су голијатовци о којима је писао пародирали црквене текстове, тако и Винавер посеже са канонском књигом српске модерне, Поповићевом *Антологијом новије српске лирике*. У ренесанси су били популарни пародични дублети канонских текстова (на пример, *Гозба Кипријанова*, *Литургија тијаница* или *Завештање свиње*) и Бахтин истиче да су постојали „пародични дублети буквално свих момената црквеног култа и учења о вери“¹⁹⁷. Винаверова пародија *вјерују* српске модерне открива кључне моменте карневалског смеха. Чињеница да Винавер не пародира само генерацију која је претходила његовој, већ и своје генерацијске другове, па и и себе самог попут Вијона, у дослуху је са *универзалношћу* карневалског смеха чије је предмет цео свет. Такође, карневалски смех се одликује и *амбивалентношћу*, а Винаверова пародија, односно смех, није затворен у оквиру негације без рефлексije, већ настоји препородити и обновити поетичку мапу српске књижевности, унети у њену кореографију смелије и врцавије покрете.

Занимљива је натукница о називу књиге коју износи Милица Сељачки Мирковић. Консултујући *Речник српскохрватског књижевног језика* у одгонетању значења речи пеленгирика, односно осветљавајући њене могуће корене, ауторка изводи подстицајне закључке. У основи речи пеленгирика могу да леже речи *пелен*, *пеленгир* и *пеленгаће*. Треће решење је посебно занимљиво. Реч пеленгаће (широке мушке гаће од грубог сукна до ниже колена) „у споју са речју *лирика* своди овај литерарни појам на ниски телесни план, умањујући му значај, призивајући подсмешљиве асоцијације и производећи хуморни ефекат“¹⁹⁸. Ауторка је уочила спону између смеховног и ниског, телесног плана, међутим, додала бих да је тај план у фолклорној обредно-представљачкој пракси и њеним

¹⁹⁷ Михаил Бахтин, нав. дело, стр. 21.

¹⁹⁸ Милица Сељачки Мирковић, нав. дело, стр. 68.

сликама синоним за рођајни принцип, односно обновитељску и препорађајућу енергију. Стога би овом текстуалном индикативу фолклорног наслеђа требало придодати позитивне конотације и разумети га у контексту Винаверове блискости са ренесансим смеховним комплексом.¹⁹⁹

Винаверов *alias* из раног периода стваралачке акције, Трајко Ћирић, такође се може анализирати у контексту ренесансне културе смеха. Јер, „Трајко Ћирић је ругалац/писац, књижевни јунак, шерет, пецкало, отпадник од озакоњене поетике и истрајан рушилац исте, интелектуални изгредник и непослушник, персифлатор и шаљивција/неозбиљан тип“²⁰⁰. Последња, већ навођена, ставка у Тешићевом сажетом профилисању Трајка Ћирића додатно раскриљује ренесанси принцип – „Реч је, кратко речено, о Станиславу Винаверу“²⁰¹. Промена идентитета кроз псеудоним је дериват маске, највишезначнијег симбола народне културе. Маска персонификује играчки принцип живота, у дослуху је са исмевањем, пародијом, веселом релативношћу, са метаморфозом. „У народној гротески иза маске увек стоји непослушност и многоликост живота.“²⁰²

Текстови објављени у *Штампи* и *Пијемонту* у периоду 1911-1913. под псеудонимом Трајко Ћирић Винаверова су полемичка реакција на ларпурлартизам Богдана Поповића и утилитарне и здраворазумске погледе на књижевност Јована Скерлића. У текстовима, у чијем је жанровском памћењу препозната матрица античких, платоновских дијалога²⁰³, Винавер диже глас против институционалне и ауторитарне мисли која искључује поетичко вишегласје, претећи окоштавањем у формализам, који је неподношљив за Бергсоновог ђака. „Пародија Трајка Ћирића иницира радикализам авангардног типа и постаје критички говор који поништава класичну традицију. Она је, истински, [...] почетак српске

¹⁹⁹ У Винавровој пародији Поповићеве *Антологије новије српске лирке* могу се препознати и одједи Бергсонове теорије смеха. Разматрајући комичку форми, Бергсон истиче да опасност од смеха вреба „formu koja hoće da nadmaši sadržaj, slovo koje se spori sa duhom“, појашњавајући да „neprestana briga o formi, mehanička primena pravila, stvara ovde neku vrstu profesionalnog automatizma, koji se može uporediti sa onim koji navike tela nameću duši i koji je smešan kao i on“. Anri Bergson, *O smehu*, preveo Srećko Džamonja, Vega media, Novi Sad, 2004, стр. 49. Винаверова критика српске песничке модерне добрим делом се заснивала на оштрој критици вештачког укалупљивања у версификацијске норме француског александринца.

²⁰⁰ Гојко Тешић, нав. дело, стр. 72.

²⁰¹ Исто.

²⁰² Михаил Бахтин, нав. дело, стр. 49.

²⁰³ Гојко Тешић, нав. дело, стр. 82.

авангарде.²⁰⁴ Дакле, она је отварање нових стваралачких хоризоната, препород окамењених поетичких матрица.

Винаверов есеј *Тријалог о народној уметности* може се читати као похвала принципима који су у основи и ренесансне културе. „Renesansa је kultura opštenja kulturâ“, напомиње Леонид Баткин, истичући да је *differentia specifica* ренесансне културе (у односу на античку и средњовековну) дијалогичност²⁰⁵. Дијалог и расправа имају повлашћени статус у ренесанси и сматрају се, иако игром, најозбиљнијим занимањем. Јер, „to је *ludum serium*, igra u kulturi, igra-kultura, saglasna sa najdublјim duhovnim odnosima i dostignućima, a ne formalna gimnastika uma, ni gola tehnika dokazivanja, ni praznoslovlје“²⁰⁶. Окосница *Тријалога о народној уметности* (наслов се цитатно везује за преовлађујући поетички захтев) је полемика око идентитета српске културе, односно опозиције национално/европско у контексту модерне књижевности. Опоненти, Арса Зебић и Јевстатије Летвић, укрштају различита становишта, излучујући на парадигматском слоју текста Винаверову мисао о неопходности стваралачког „укрштаја“ српске и европске књижевности и културе. „Живот је промена, смена, одмена, измена, размена, разграђај и зидање у исто време. Он је, донекле, као Душанов град, који краљ зида, а вила разграђује“ закључује бергсоновски Арса²⁰⁷. У Арсином манифестно обојеном исказу искри и похвала бергсоновском *élan vitalu*, и апотеоза ренесансној игривости, деструктивно-конструктивном стваралачком принципу. Уводећи на књижевну сцену којом доминирају

²⁰⁴ Исто, стр. 119. Смех се орио српском авангардном књижевношћу у најразноликијим тоналитетима – од хуморних до гротескно-заумних, провоцирајући и полемичке сударе. Један од њих је и критичарско сучељавање поводом *Бурлеске господина Перуна бога грома*, књиге у којој, како је Андрић истакао упућујући добродошлицу смеху, „трешти смех и разлива се смешак, са лица, из кућа, са неба, из недара, као са неком упорном, програмском доследношћу, иако не увек једнако убедљиво“. Међутим, Растков „луди смех“ (Перо Слијепчевић), односно наративни поступци у његовој позадини, изазвао је опреча критичка мишљења. Винавера је књига одушевила и стога није случајно што се нашла у Библиотеци *Албатрос* која је имала за циљ да „отвара нове погледе и видике и уопште појачава духовни живот у нашој најсавременијој књижевности“, те да „ствара нови ритам и нов правац у нашем књижевном животу“ како су објавили уредници *Албатроса* у програмској најави. Уређивачки пројекат Станислава Винавера се, поред његових хумористичко-пародијских текстова, двадесетих година може посматрати као стратегија заступања смеха и његових стваралачких видова. Иво Андрић, „Растко Петровић: *Бурлеска господина Перуна бога грома*“, *Српски књижевни гласник*, књ. V, св. 2, 1922, стр. 151. О раној рецепцији *Бурлеске* вид. Здравко Петровић, *Креативни хаос. О конструисаној деконструкцији авангардног романа Растка Петровића*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 27-58.

²⁰⁵ Leonid Vatkin, „Renesansni dijalog“, *Treći program*, 82/83, 1989, стр. 363.

²⁰⁶ Исто, стр. 363.

²⁰⁷ Станислав Винавер, „Тријалог о народној уметности“, *Рани радови 1908-1919*, стр. 328.

ауторитети Поповића и Скерлића форму разговора и полемике, Винавер имплицира неопходност отварања културе за вишегласје.

Поред читања пародије у стилском и културолошко-еманципаторском кључу, Винавер је понудио и тумачење пародије у егзистенцијалном кључу. Јер, пародија не само да сведочи о књижевним и културолошким феноменима који се њеним механизмима настоје превладати и разграничити, већ одсликава и човекову борбу са егзистенцијалним ограничењима. Из тих борби варнички смех, али он, у овом случају, није само рефлекс животног полета и стваралачке енергије, победоносне свести и супериорног става, већ и одраз човекове капитулације. О томе најдубље за Винавера сведочи дело Марсела Пруста.

Винавер, најпре, Прустову пародију, напомињући да је романијер и отпочео своју списатељску каријеру као пародичар, сагледава са стилистичке стране. Прустову „игру у стил“ (Винавер језгровито погађа у суштину пародије), продирање у неког писца са жељом да се превазиђе, „врдајући смешно око његових типичних слабости, пропусти, његових свакојаким 'алергијских' насртаја и устука“²⁰⁸, Винавер објашњава стваралачким експериментом. Пруст *лафонтишије, расинишије, корнејишије, гонкуришије* са циљем да освоји израз, да испита широк распон изражајних могућности, да избегне шаблон, да „осети где је мртва љуска, а где прави трепетни живац“²⁰⁹. Пародија је, дакле, и облик „стилских вежби“.

Међутим, пародија није само одраз Прустових стилистичких трагања, већ и тежње да сагледа и испита живот, да га анализира и докучи до крајњих граница. Јер, Пруст бергсоновац живот изједначава са покретом и *трајањем* који намећу полиперспективизам и сталну промену позиције јер се живот и човек непрестано преображавају. Али да бисмо га схватили, живот бар на трен мора да застане, а тиме постаје смешан и ту ниче Прустова карикатура. Прустову карикатуру Винавер види у кореспонденцији са Бергсоновим смешним: „живот је покрет, а ми се смејемо (ваљда из освете, из протеста, из добро схваћене животне драме) ономе

²⁰⁸ Станислав Винавер, „Марсел Пруст саздаје у ропцу свет од успомена и преображава га у марионетски трепетни рај болесничке жудње“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 230.

²⁰⁹ Исто, стр. 231.

што би покрет да заустави, онемо што је, усред покрета, механичко. Ми се, дакле, смејемо смрти и застоју, у име живота и покрета.²¹⁰

Прустова стваралачка драма која врхуни у пародији и карикатури проистиче из сучељавање романсијерове концепције живота и стварности, и тежње да дође до „многوليку истине, до свепокретне истине“, а пародијом је подвлачио своју немоћ. „Где год је карикатура, то је доказ да су му истраживања изгледала јалова: живот се задржао.“²¹¹ Полазећи од Прустове карикатуре, а карикатуру поима као одраз пародиране стварности, Винавер је поопштава, истичући да она сведочи о човековој немоћи да продре у све тајне природе, да она оличива препреку, зид „где нисмо могли главом да разбијемо“. Смех који проистиче из те карикатуре, „неуспех, опипљиво оличен“, није знак радости.

Прустов смех је болан, међутим, тај смех је „утешна награда“. Смех спасава јер чини да подносимо сопствену ограниченост, он је вид самообмане – када границе прогласимо неминовним, остаје нам бар да им се насмејемо. Међутим, Прустов смех прожима бол јер се он није помирио са ограничностима. Једино онај ко се помири са немогућношћу продирања у суштину света, може од срца да се смеје. Такав је Луис Керол који се „помирио са тим да је читав свет само карикатура, истина мање опака но Дизнијева. Он може да се кикоће на сав глас, држећи се рукама за бокове и вриштећи од осiona пркоса: Природо, не можеш да ме мучиш, дошао сам до твојих Херкулових стубова.“²¹² Карикатура је, дакле, радосна, када се помиримо са забраном, када прихватима табу – „не може се дубље у срж стварности“²¹³.

Међутим, Винавер се пита, „који је то јунак из бајке послушао заштитника, па није откључавао последњу, седму или знам ти ја већ коју, забрањену собу?“²¹⁴. Човек се не мири са својом ограниченошћу. Сваки прави стваралац наилази на

²¹⁰ Станислав Винавер, „Загонетна суштина Прустовог дела“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 210.

²¹¹ Исто.

²¹² Исто, стр. 211. У једном другом чланку Винавер ће унеколико изнијансирати Керолов смех. Наиме, смех Луиса Керола јесте одбрана и спас од неизбежне трагедије (викторијанског) живота, али је он *привремена* суспензија свести о апсурду – док траје суспензија, човек се смеје. У томе се одрастао разликује од деце која су способна да приме животне опреке као наметнути школски задатак. Станислав Винавер, „Нова књига о Алиси“, *Душа, звер, свест*, стр. 321-323. Винавер ће на више места у есејистици дечију игру видети као извориште смеха (без позивања на Фројда, али га вероватно имајући на уму) и образац стваралачког смеха.

²¹³ Станислав Винавер, „Загонетна суштина Прустовог дела“, нав. дело, стр. 212.

²¹⁴ Исто.

границе сопствене методе, али покушава да их превазиђе, да им се супротстави, бар да их размакне, иако му је усуд да стане пошто „као у тешким сновним морама, као у Кафкиним причама, суђењима и смаковима опет се нови кинески зидови око нас засвођавају“ или пак све од нас бежи и не можемо да стигнемо, као код Сартра „где тобожње ништавило, празнина означавају наш недосег. Празнина је ту карикатура непојмљиве суштине“²¹⁵. Савремена књижевност лишена је необузданог смеха и сатире којом се окончавала стаогрчка трагичка трилогија за „коју ми данас ни нерава ни обзорја немамо“. Тај старогрчки „спасоносни луди кикот“ сведочи о помирењу са „мудрошћу пародије“ – да се чувамо хибриса²¹⁶.

Карикатурални приказ стварности у служби пародије за Винавра је једно од значајних обележја модерне књижевности, или бар писаца које је *самрепетно* читао, али и епохалне самосвести човека о којој та књижевност приповеда. Пародија је израз ограничености човекових спознајних прегнућа, али и траг да су се границе кушале. Проширујући значење пародије, односно разматрајући живот као предметно поље пародијске интервенције, Винавер у њој назире духовно стање модерног човека – пародија рефлектује неуспех епистемолошких прегнућа, тескобу услед недокучивости смисла у телеолошком виду. Истовремено она је и отисак духовне и стваралачке снаге јер је израз саморефлескије, односно човековог луцидног продора у егзистенцијалну ситуацију.

Читајући Винаверове пантологије, Дамњан Антонијевић је запазио да је пародија „*žudnja za harmonijom, žudnja za identitetom*“, додајући Христићеву мисао, суштински блиску Винаверовој, да „*parodija, smeh i podsmeh potvrđuju našu nadmoć nad neskladom, ali i našu nemoć da sklad dokučimo i izrazimo*“²¹⁷. Из Винаверовог укупног промишљања пародије проистиче да је она *форма границе* – стилске, културолошке, егзистенцијалне. Но, док се стилска и културолошка ограничења пародијом превазилазе, егзистенцијална остају на њеном рубу, немоћна да га пређу, доврхуњујући се у смеху. Винавер пародију (иронију, смех), на трагу Кјеркегора и Ничеа²¹⁸, у суштини види као егзистенцијални став, израз

²¹⁵ Исто.

²¹⁶ Исто.

²¹⁷ Дамњан Антонијевић, „*Za parodiju širom vrata*“, *Polja*, br. 173/174, 1973, стр. 8.

²¹⁸ О хумору и иронији као егзистенцијалним ставовима у Кјеркегоровој и Ничеовој филозофији вид. John Lippitt, „*Existential laughter*“, *Cogito*, 10, 1, 1996, стр. 63-72.

ограничености људских спознајних могућности. Истовремено, смех је и знамен човековог отпора и Винавер је користио сваку прилику да то понови.

СРПСКА ТРАДИЦИЈА СМЕХА

Има ли се у виду Винаверова заинтересованост за смех и књижевне форме у којима се домаћио, те за европске писце који су му излазили у сусрет (или, пак, он њима), очекивано је да су његову пажњу заокупљали и српски писци комичке провинијенције. Винаверове анализе значења, форми и техника комике махом су расуте у његовим позоришним рецензијама и чланцима који тек чекају критичко сагледавање и процењивање, представљајући истовремено и грађу за историју позоришног живота и прилог разумевању Винаверовог схватања комике и рецепције српске, односно европске комедиографске традиције.

Године 1938. Винавер је објавио есеј *Српски хумористи и сатиричари*. Овај текст је значајан из неколико разлога. Винавер је у њему изложио поетичке особености које извиру из комичког обруча најзначајнијих српских писаца 19. и почетком 20. stoleћа, од Доситеја до Петра Кочића (о појединим ауторима писао је и другим приликама, а поједине је интерпретирао само у овом тексту). Дакле, текст представља предложак за проучавање Винаверовог виђења српске комичке традиције.

Синтетичност Винаверовог приступа усамљена је у нашој књижевној историографији, посебно његовог времена. У студији *Тријумф смијеха* Горан Максимовић је подцртао методолошки приступ комичкој литератури у овдашњим студијама књижевности, истичући да се на функцију комике и на значај хумористичких, пародичних, ироничних, стиричних форми указивано или у оквиру монографија и посебних студија о појединим ауторима или у оквиру синтетичних прегледа српске књижевности²¹⁹. Винаверов оглед, наравно, опсегом и интенцијом није истог кова као Максимовићева студија. Међутим, сажети попис изузетака које аутор издваја у односу на правило *приступа*, текстове Драгише

²¹⁹ Горан Максимовић, *Тријумф смијеха: комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића*, Просвета, Ниш, 2003, стр. 18.

Живковића и Душана Иванића, свакако се може допунити Винаверовим огледом, на чијем је, у крајњој линији, самом прочељу. Чак, овим текстом Винавер задовољава и академске узусе систематичности и аналитичности у већој мери но што смо навикли у његовој есејистици. Међутим, Винавер није написао историографски *преглед* српских хумориста и сатиричара, већ је комичку традицију сагледао из специфичног угла, издвајајући један њен топос.

Питање односа домаће и стране културе, прецизније казано, рецепције европске културе у домаћим оквирима тема је којој се Винавер константно враћао јер је држао да је дијалектика домаће/страно круцијална идентитетска основа. Ову тему је најпре обрадио у својим пародистичким текстовима уочи Првог светског рата и тиме се, у том тренутку вероватно нехотично, уписао у традицију српске комичке књижевности којој ће истраживачку пажњу посветити у огледу из 1938. године. Питање на које Винавер одговара у овој студији јесте на који начин су српски хумористи и сатиричари транспоновили у своје дело „културни програм“ свог времена, односно на који начин су се односили према процесу усвајања тековина грађанске, западноевропске културе. Компаративно сагледавајући опусе деветнаестовековних и двадесетовековних аутора, не пренебрегавајући њихове поетичке самосвојности, чак истичући их, Винаверов исписује оглед који је истовремено и прилог историји српске књижевности, њеном посебном сегменту дакако, и историји српске културе.

Помало изненађујуће, имајући у виду наслов, Винавер свој оглед отвара Његошем, тачније „најважнијим песничким документом српског народа“, тврдећи да се у њему налази и епизода „монументалне вредности“ која „у неку руку има програмски карактер то јест показује оквир у коме се има кретати српска сатира, српска комика, српски хумор од тада па до данас“²²⁰. У питању је епизода повратка војводе Драшка из Млетака и приповедања о догодовштинама. Питање односа домаће и стране културе, црногорске и венецијанске, уз традиционалну прераспodelу бинарних опозиција (здравље, нормалност, моралност, јунаштво vs. тескоба, болест, изопаченост, искоришћавање других, нејунаштво) представља једно од фундаменталних питања у формирању културног идентитета који је, посебно и 19. столећу узбуркало духове, а Његош га је обрадио у хумористичком

²²⁰ Станислав Винавер, „Српски хумористи и сатиричари“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 120.

виду. Винавер закључује да *Горски вијенац* даје примат патријархалној култури, уз напомену да „наравно постоји могућност, која је дискретно остављена у области слутње, да су други Црногорци, чији је видокруг шири, у многоне слојни са војводом Драшком.“²²¹.

Винавер истиче да није проблем по себи био да ли ући у западноевропску културу, јер „ми смо морали, хтели не хтели, у ту другу културу“, већ је требало решавати низ других задатака који проистичу из сусрета једне културе са нехеројском грађанском културом која њене вредности маргинализује и поништава. Из уводног дела огледа стиче се утисак да је Винавер пре свега заинтересован за овај културолошки проблем, односно да није примарно мотивисан историографисањем комедиографске традиције. Зашто се, дакле, окренуо баш српским хумористима и сатиричарима, а не, рецимо, публицистима или историчарима? Одговор на ово питање може се пронаћи у следећим Винавреовим редовима:

„књижевност даје један од путоказа да се снађемо у том току, том врењу. Књижевност у исто време служи још и као једна од нарочито видљивих арена на којој се борба старих традиција и нових потреба пластично показује. Интересантно је да, пошто се борба за грађанску културу и свим њеним видовима води у име идеја XVIII века, који је у разуму гледао духовну силу човечанску, интересантно је да се због тога ова борба огледа баш код сатиричара, код хумориста. Они који претпостављају чист разум осећањима, они траже разлоге и стил који говори интелекту.“²²².

Креативно и оригинално повезујући Бергсоново становиште да је комика превасходно ствар интелекта и развој наше комедиографије који се поклапа са ширењем идеја просветитељства и рационализма (у име којих комедија и шиба својим смехом), Винавер ступа, речено речником савремених књижевних теорија, на тло имаголошких истраживања које су се развиле у оквиру компаратистике,

²²¹ Исто, стр. 121. Винаверову слутњу о Његошевој и рецепцијској подвојености епизоде „Црногорац у Млещима“ исказао је феноменолошким речником Јован Љуштановић, стављајући у фокус истраживачке пажње Винаверову успутницу: „Драшково приповедање о Млещима је артефакт на чијем тлу настаје естетски објекат који се може, зависно од реципијента, као клатно померати на једну и на другу страну, између црногорског и млетачког становишта. Све то асоцира на општу, у основи противречну позицију Његошеву између Европе и Црне Горе“. Јован Љуштановић, „Војвода Драшко као хумористички приповедач“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, св. 3, 2007, стр. 554.

²²² Станислав Винавер, „Српски хумористи и сатиричари“, нав. дело, стр. 122.

пратећи еволуцију културних образаца из перспективе хетерослика и аутослика. Први комедиографски круг којем је посветио пажњу представљају аутори који су махом били везани за урбану културу јужне Угарске.

На почелу је дидактика, комика и блага шала Доситеја Обрадовића. Винавер имплицитно сугерише да код Доситеја није могло бити размахнутог хумора или сатире јер је он на почетку, те „није у трагичној дилеми о темпу, о брзини којом треба вршити и извршити програм просвешченија“²²³. Он је са жаром из европске мисли преносио оно што је било неопходно – идеју о толеранцији, употреби народног језика, реформи црквеног живота – и попут свих добрих дидактичара благим смехом се, дакле, обраћао својим читаоцима.

Код Стерије који је „најзначајнија фигура у области хумора и сатире после Доситеја“ Винавер уочава и издваја низ амбивалентности, проблематизујући Стеријин конзервативизам који дотадашња књижевна критика није доводила у питање. Стеријина јетка критичка оштица двостуко засеца – и у тековине грађанске културе и у народ који се суочава са тим тековинама. „Он приказује у ствари не толико борбу између грађанске и патријархалне културе, него технику преноса, начин на који се она код нас преноси.“²²⁴ Стога на сцену изводи „огромну масу шарлатана и варалица који се праве да доносе културу“, задовољајући при томе најниже материјалне циљеве.

Али, Стерија је истовремено оштар према лаковерности свог народа који надрикултуру прима и то је, према Винаверовом мишљењу, суштинско за његову комедиографију. У једном другом тексту о Стеријиној комедиографији Винавер ће констатовати да је он „видео боље но ико да нам нису све козе на броју и није се устручавао да то саопшти и онима из прошлости и нама из данашњице“, те да је „поставио непогрешну дијагнозу наших друштвених зала, наше китњасте јаловости, наше ускогруде зависти“²²⁵.

Иако жели да одбрани слику народа у неокрњеној епској величини, Стерија разобличава његову лаковерност и спремност да некритички прими „свако чудо и сваку накараду“, а Винавер поентира да „култура која саму себе до толиког

²²³ Исто, стр. 123.

²²⁴ Исто, стр. 125.

²²⁵ Станислав Винавер, „Клиничар нашег друштва“, *Београдско огледало*, стр. 459.

степенa не може да одбрани у ствари је такође осуђена²²⁶. Па ипак, Стерија као завештање оставља тезу да су вође и интелигенција, разне лаже и паралаже, криви за све што се догоди народу.

Међутим, иако у својој комедиографији стаје на страну патријархалне културе, Винавер инсистира да Стерија није једностран. „Стерија је био накриво насађен, али преуман, на три ћошка, али продоран. [...] Стерија је био човек великих видика²²⁷. Оно у чему је највећи, оно по чему је обогатио српску књижевност и утро јој пут развоја, по чему „импонује целом свету“ – техника којом пише и занатом којим се служи – „све је то узето са стране оне исте грађанске културе противу које он хоће да одбрани свој свет“²²⁸.

Дакле, увидевши Стеријино преимућство у коришћењу заплета, трикова и свих могућих тадашњих реквизита Запада, Винавер је мишљења да је комедиограф тиме оплеменио своје стваралаштво јер је он у сржи „хладан, без маште и нарочитог полета“. Стеријин одијум према грађанској култури, односно њеним дериватима у сопственој средини, и критички пропламсаји у правцу патријархалне културе, Винавер надасве тумачи Стеријиним интелектуалним профилем „суперкритичке врсте“ који не може да воли ништа апсолутно.²²⁹

Ради потпуности прегледа, Винавер укључује у разматрање и комедије Косте Трифковића. Међутим, Трифковић није био ни са једне стране барикада, бивајући „изван моралних тешкоћа, одговорности и сладострашћа“²³⁰. Актуелне проблеме он раби из чисто техничких подстицаја – да би написао комедију, и отуда нарав свог времена изобличава благо и добродушно.

Сатирични корпус Змајевих текстова Винавер није високо рангирао. Иако истиче да је Змај одиграо веома значајну улогу, слабост његове сатире види, најпре, у чињеници да није био начисто о проблему усвајања или неусвајања грађанске културе. Надовезујући се на Стерију у критици властодржаца и делећи његов страх од дегенерације, Змај ипак остаје „слаб и блед“ јер је недоследан. Међутим, Винаверов главни приговор иде на рачун конвенционалности и шаблонизма Змајеве сатире. Та сатира је обележена плитком мишљу, начичкана је

²²⁶ Станислав Винавер, „Српски хумористи и сатиричари“, нав. дело, стр. 124.

²²⁷ Станислав Винавер, „Клиничар нашег друштва“, нав. дело, стр. 459.

²²⁸ Станислав Винавер, „Српски хумористи и сатиричари“, нав. дело, стр. 125.

²²⁹ Исто, стр. 126.

²³⁰ Исто.

општим и баналним местима. При томе, аутор не пропушта да спомене да је Змај велики лирски песник. У Винаверовом погледу на Змајево песништво искрсава Костићев суд о подвојености његовог песничког бића на *славуја* и *змаја*. Винавер није дорекао суд да ли је змај прогутао славуја.

Други комедиографски круг обележен је доминацијом „позитивистичког јеванђеља Светозара Марковића“. За првог од њих, сатиричара Милована Глишића, Винавер нема много похвалних речи. Издвојивши Глишићев тематско-мотивски репертоар, Винавер констатује да се аутор задовољио „површним подражавањем Гогоља“²³¹. Гогољ, али и Шчедрин, узор су и Радоју Домановићу. Домановић је глишићевски репертоар развио у широком опсегу. На примеру Домановићеве сатире, Винавер промишља тежњу „утопистичких интелектуалаца“ да се патријархални човек „има жељеном брзином претворити у позитивног човека који је њима изгледао пожељан“, с тим да тај позитиван човек понесе и понеке особине патријархалног човека – јунаштво, издржљивост и пожртвовање за идеје позитивистичких вођа²³².

Полазећи од тог става, Домановић у својим најзрелијим делима долази у конфликтну ситуацију, доводећи у питање и сам задатак и могућност његовог извођења. Оно што обременује Домановићеву сатиру из Винаверове перспективе јесту политичко-идеолошки исходи које нису у сразмери са форматом сатире. Јер, у крајњем резултату Домановић извргава руглу глупост, а њена априорна испразност отупљује његову критику пошто „сатира губи своје најважније стреле и отрове. Јер о глупости нема много шта да се каже и њој ипак недостаје онај макијавелизам, она решеност, оно нешто дрско и заинаћено, оно уистину тиранско“²³³, те је Гогољева и Шчединова шибла олабавила у Домановићевој руци.

„Наш најлепши и најдубљи хумориста“ за Винавера је Стеван Сремац. Анализа Сремчевог опуса даје неколико смерница за разумевање Винаверовог става. Сремац је за Винавера својеврсни бергсоновац. Најпре, у Сремчевом делу Винавер налази поткрепу Бергсоновј теорији смеха јер романтијеров смех врши друштвену функцију коју му је приписао аутор трактата *О смеху*. Потом, „Сремац

²³¹ Исто, стр. 128.

²³² Исто, стр. 130.

²³³ Исто.

мрзи тип нашега ошторга позитивисте, који уништава естетику и све друге наслеђене и освештане вредности, као предрасуде. Он осећа у њему нешто безлично, неку силу мржње и уништења²³⁴. Напоследку, иако мрзи грађанску културу јер урушава „елите или елитне духове“, Сремац је више но иједан хумориста и сатиричар свестан друштвено-историјске ситуације. Његови ликови су смешни јер време ради против њих, јер морају пропасти, а „Сремац их благим хумором окружује као икону светачким ореолом: али они припадају већ нечему што ишчезава, они су покојни“²³⁵.

У завршном делу Винавер осветљава Кочићев однос према просвештенију, видећи га као најсложенији. Кочић негодује просвештеније зато што долази од Аустрије, окупаторске силе. Међути, Винавер скреће пажњу на Кочићев геније и визионарство у *Суданији* која је надмашила и руску освету бирократији подвргавајући руглу њен језик – у овом тексту не само да се буни писац, интелектуалац, већ се буни сам језик преко којег се увлачи гангрена²³⁶.

Компаративно сагледавајући стваралаштво српских хумориста и сатиричара из перспективе њиховог односа према усвајању грађанске културе, Винавер је исписао и прилог проучавању српске комедиографске традиције и прилог разумевању дијалектике смене културних образаца. Хумористичка и сатиричка књижевност мапирала је кључне сукобе, амбивалентности и друштвено-регресивне нуспојаве унутар модернизацијских процеса српског друштва, од идеолошко-политичких, преко бирократских до културе свакодневног живљења.

Указујући на отпоре приликом акултурације и спорове приликом обликовања репрезентативних националних образаца, Винавер ипак не губи из вида да су у стваралачком дијалогу са страним културама бивали сами аутори, од Стерије до Домановића, те да је историја комедиографије историја литерарног дијалога за Западом. Чак и када су негирали тековине грађанске културе, сами писци су се калили управо на тековинама те културе. Отуда у једном делу огледа Винавер духовито истиче латентни парадокс у Вуковом програмском

²³⁴ Исто, стр. 133.

²³⁵ Исто, стр. 132.

²³⁶ Исто, стр. 137.

фаворизовању патријархалне културе јер је подстицај за свој пројекат добио од Гетеа и немачких романтичара.

НУШИЋЕВИ КОМЕДИОГРАФСКИ ДИЈАЛОЗИ

Иако је Стевана Сремца издвојио као најдражег хумористу, Бранислав Нушић има повлашћено место у Винаверовом промишљању комедиографије и смеха. О Нушићу је писао у више наврата, у дугом временском периоду, у различитим жанровским оквирима – есејима, чланцима, позоришним рецензијама. Винаверову пажњу привлачили су и Нушићеви комедиографски поступци, његови антрополошки назори, идејни стожери, те природа и смисао његовог смеха. Своје анализе је, такође, употпуњавао мемоарским и документаристичким градивом²³⁷ са циљем да ослика комедиографове аутопоетичке назоре. Комедију Бранислава Нушића Винавер је сличавао и различавао и са домаћим и са европским позориштем смеха.

Нушић је наш централни позоришни феномен, „и као што се француска комедија назива од милоште домом Молијеровим, тако би се, са истим разлогом, наше Народно позориште код Кнежевог споменика, могло звати домом Нушићевим“²³⁸. Међутим, Винавер истиче да Нушић није имао милост критичара, већ само публике „коју је осећао у душу, у живац“. Негативна рецепција Нушићевих комедија осветљава, у суштини, однос интелектуалаца према комици, односно неспремност уважавања смеха као релевантног модуса говора о свету и човеку.

Винавер у одбрану Нушића наводи пример Француза којима је требало „много душевне борбе док су се нашли оличени у свом Молијеру“ и Америке „која је врштала од задовољства слушајући и читајући Марка Твена, па ипак, требало је да прође готово читаво једно столеће да она себе осети у њему, и да

²³⁷ Винавер и Нушић су радили заједно као писари у Уметничком одељењу Министарства просвете.

²³⁸ Станислав Винавер, „Нушић и Нушићев свет“, *Одбрана песничтва*, стр. 246.

сама себи искрено призна: да је Марк Твен највећи писац Америке²³⁹. Нушић се нашао у аналогној ситуацији. Његов вулгарни хумор и просечне теме испречиле су се пред могућношћу да га критика види као „писца дубљег значаја, који је заронио у наше дубине и захватио наше ширине“²⁴⁰. Ипак, Винавер у њему види величину која „произилази из нашег духовног садржаја, а не само из наших овлашних забава, доколица и завитлавања“.

„Нушићево решење“ је Винаверу предложак за промишљање и поопштавање питања о захвату смеха – „сме ли прави спасоносни смех да буде плитак, или пак: мора бити дубок?“²⁴¹ – и за смештање Нушићевог смеха у традицију европске комедиографије. Свој став да је „претерана дубина кобна за смех“ јер прави од њега наравоученије и „гњаважу“ Винавер поткрепљује низом посредних и непосредних поетичких примера: Волтер, „најдуховитији писац откако је света и века“, за себе је тврдио прозрачан и плитак као горски поток, а слично је о себи говорио и „највећи смехотворац антике“ Лукијан; код Плаута и Молијера сведочимо вољној и свесној плиткоћи оличеној у здравом расуђивању; Марк Твен је тврдио да се писац ако је исувише дубок претвара у „устајалу гљиву која трује“; Бернард Шо, дубок мислилац у својим предговорима и писмима *Тајмсу*, у комадима није зазирао од циркуске лакрдије попут Молијера, Голдонија, Плаута, Чаплина и Шекспира „који је на даске извео највећи број клонова, шерета и будала“²⁴².

И код Нушића, попут свих великих комедиографа, има „крупног бибера, народског зачина од којег, до смеха, и сузе лете“ и Нушић је истанчаније од својих критичара, „творца позоришне досаде“, прозрео шта позорница може да поднесе, одговоривши на императив да се комична ситуација искористи до максимума што је подразумевало везу смеха и нагонског живота. „Плитак“ хумор и лакрдија нису, дакле, плод пишчеве (интелектуалне, духовне, занатске) немоћи, већ су плод стваралачке промишљености, јер „хумор и смех имају нечега из праисконских дана човекових, када се овај хумором бранио као брадвом и

²³⁹ Станислав Винавер, „Бранислав Нушић на ’белом коњу’“, нав. дело, 256.

²⁴⁰ Исто.

²⁴¹ Станислав Винавер, „Нушићево решење“, *Београдско огледало*, стр. 71.

²⁴² Исто, стр. 71, 72.

секиром“, те отуда и велик и трајан успех циркуса, глупих Августа, средњовековних лакрдија (код нас, на пример, у „Вертепу“) ²⁴³.

Пишући о Нушићевом позоришту Винавер је ступао у полемички дијалог са устаљеним критичким мишљењем свог времена и оспоравао најупорније негативне оцене. Наш живот је, ако хоћемо да га видимо под углом смешнога, у ствари једна нушићијада ²⁴⁴ и ауторову пажњу је привукла комедиографова особена визија и концепција друштва коју је, уз свест да ће можда изазвати негодовање („биће нам мило ако се чудтите“) јер се ради о популарном писцу, назвао „метафизичка, филозофска, чак и интимна структурална теорија света“ ²⁴⁵.

Винавер полази од Нушићевих личности које су у његовој анализи необично слабе. „Метафизички, те су личности слабе, слабе према себи и према другоме, слабе по својој немоћи да се одупру онда када се противу њихове најтрепетније, најосетљивије, најсветије суштине нешто испречи. Нису духоборци, богоборци, самоборци, борци.“ ²⁴⁶ Те личности се не развијају јер им средина не пружа отпор, јер су све од истог кова, „једног духовног начина“, јер су све закупљене собом, а други човек их се суштински не тиче.

Оно чега нема у Нушићевом позоришту је „европска драмска свирепост“ која нагони човека у акцију, која тражи од човека да се превазилази, нема „разигравања страсти“. Та европска традиција је најсавршеније дата у Шекспира – „ми видимо да се у Шекспиру долази до момента крајње изразитости, до момента белог усијања, до момента најпотпуније игре, или најпотпунијег очајања, до момената о којима није природа никада правила претпоставку у економији бића. Јер, циљ природе никада није била врховна драма“ ²⁴⁷.

²⁴³ Исто, стр. 71. Лакрдија је привлачила Винаверову пажњу јер је сматрао да „није ниуколико мала ствар“ и сагледавао ју је у контексту функције коју врши. О томе је надахнуто писао поводом орфеума Бране Цветковића. У његовом клоновском хумору публика је, остављајући на прагу „Бранине фабрике смеха сву своју патријархалну осионост, ускост и мрзовољу“, налазила оно што је желела: „разоноду без смисла, ведру забаву, нешто масно и мрсно, а пре свега, још и националне и националистичке акценте“. Његове доскочице и заврзламице су неопходан предах и одушак, али су као такве, а и због локалне боје (Винавер напомиње да су и Цветковић и Нушић веровали искључиво у локалан и локализован виц, с тим да је Нушић, попут Сремца, улагао много истраживачког труда), осуђене на тренутни успех јер су варнице, а не пожар. И као таква, лакрдија за Винавера има своју психолошку и социјалну оправданост. Вид. Станислав Винавер, „Брана Орфеумија“, *Бог и човек на позорници*, стр. 522-529.

²⁴⁴ Станислав Винавер, „Нушић и Нушићев свет“, нав. дело, стр. 246.

²⁴⁵ Исто, стр. 248.

²⁴⁶ Исто, стр. 248-249.

²⁴⁷ Исто, стр. 250.

Одсуство тежње да „се све појача до несвести“ која је карактеристична за шекспировски театар Винавер тумачи етнопсихолошким разлозима јер је у супротности са „нашим навикама, са нашим инатом и севапом, са болећивом радозналошћу и смерном жалом за младост’, за болест и за смрт“²⁴⁸. Ми пре свега не тражимо да човек превазиђе себе, па „и херојски човек – изван области Нушићеве – чини само у одређеном часу свој одређени задатак“. Нушић је своју сценску мудрост утемељио на „чисто балканском здравом разуму“ свакодневице који удара и по јунаштву и по највећим европским вредностима, довикујући им: „не можемо и нећемо да будемо вечити јунаци, лапидарни мргодници, злопоглеђе и стрмоглеђе, хоћемо стваралачког одмора, хоћемо безнапорне разузурености, спавања после ручка, комодитета и да велике фразе на неко време заћуте, да се одморимо и приберемо као људи.“²⁴⁹.

Уочавајући у Нушићевој концепцији личности Бергсонову дефиницију смешног, Винавер срж његове комедиографије, која се дакле корени у историјској нужности, назива „одмор од епопеје“: „Поука тог хумора, њена васпитна страна била би да се одморимо од вековних вредности, да их не потрзамо кад им није време, да их оставимо за онда кад ће нам опет ваљати и требовати“²⁵⁰. У том комплексу Винавер пре свега види неспоразум Нушића и академске критике која је „према њему употребила једно високо мерило, тражећи од њега да буде србијански или јужнословенски Шекспир. Од њега су тражили да буде класичар, попут уџбеничких узора из страних књижевности“²⁵¹. Међутим, управо у томе што Нушић није херојски писац за Винавера је његова драж, јер херојски писци нису оно што нашој култури искључиво треба.

Нушићеве недоследности и попустљивост због којих није досегао висине које је могао својим талентом Винавер тумачи цртом средине у којој је деловао: „Он воли наш балкански живот стварно. Он га исмејава, али је његов смех симпатичан и благ. Он на крају крајева попушта својим личностима и код њега такозвани покварени људи наше средине добијају протекцијом места и са тим фактом се мири не само та личност, него и сам писац после нешто мало

²⁴⁸ Исто.

²⁴⁹ Исто.

²⁵⁰ Исто, стр. 250-251.

²⁵¹ Станислав Винавер, „Књижевни Београд 1934. године“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 180.

гунђања“.²⁵² Недоследност балканског човека Нушић не тумачи његовом природом, већ историјским околностима кроз које се пробијао у жељи да лагодније живи, „а угодност је наша чудновата тежња“ – „то је можда баш тежња херојског човека који је кадар стићи и утећи и на страшном месту постојати“²⁵³.

Нушићева личност, дакле, није могла бити еквивалент личности западноевропских позорница како је очекивала академска критика јер је комедиограф желео да на позорници представи живот балканског човека, другу страну његове епске личности, а не да преузима већ готове обрасце из европске комедиографије.²⁵⁴ Но, ако није наш Шекспир, Нушић јесте наш Молијер.

Иако своју концепцију личности није ослонио на европску драмску традицију, Нушићево мајсторство проистиче из те традиције: „Нушић је много научио од Гогоља, али баш оно и онде где је Гогољ ђак Молијера и Француза. Французи су схватили неписани највећи театарални закон изненађења, и у заплету и у расплету: заплет дође све заплетенији и заплетенији, а рука највећег мајстора (и само она!) уме да изведе расплет хируршком префињеношћу и виспреношћу

²⁵² Исто, стр. 181.

²⁵³ Исто.

²⁵⁴ Рецепција Нушићеве комедиографије како ју је предочио Винавер, као и његова одбрана, у многеме се поклапа (чак запањујућа сличност – плод разговора?) са самом комедиографовом представом о сопствениом делу тј. његовој рецепцији. У писму ћерки, датираном 1. марта 1924. године, писаном поводом „бола унижења“ јер се није нашао на листи кандидата за пријем у Академију наука, Нушић објашњава „све оно што ме чини немогућим да станем у узвишене редове наших бесмртника“. Горчина и бол га, ипак, нису спречили да објективно сагледа своју стваралачку ситуацију јер „забога, арлекин је дужан смејати се ма и крвава срца“. Наводећи да су га нападали јер је брзо и много писао, због лаког и јефтиног хумора, одсуства дубине једног сатиричара, јер „не умаче перо у крв која капље из друштвених рана“, те због неговања комедије нарави која је „лакша“ од комедије карактера (критички топоси на које се и Винавер обара), Нушић закључује: „Моја трагедија лежи највећим делом у томе што сам ја хумористички писац. Хумористички писци плаћали су увек сласт својих успона горчином подцењивања“. У наставку писма негодује што су га критичари самеравали за Шекспировим позориштем, развијајући идеју о несавладивој предрасуди о антиинтелектуализму хумористичких пиисаца која доминира нашем културом. У одбарану своје комедије Нушић је потеглао неке од аргумената на којима је и Винавер инсистирао. Природу свог смеха објаснио је својим антрополошким назорима, одбијајући његову поделу на лак и тежак: „Мој смех није горак, није жучан, није отрован. Ја волим људе и волим их баш са свима њиховим слабостима, и то ме, ето, спречава да будем немилостив“, јер, пре свега, „смех на уснама ублажава суровост живота“. Такође, образложио је да је избор комедије нарави одредио историјски тренутак: „Ја сам одиста дао комедију нарави и ја налазим да се у ово прелазно доба, у које пада моје књижевно деловање, само та комедија могла дати. Ја живим у времену раздобља, у доба преображаја, доба када се периоди и епохе кинографском брзином смењују; [...] И у том хаосу, у том вртлогу, у тој бујици, у тој мешавини доба и епоха, могу ли се ја заустављати код појединца, могу ли мирно анализирати личности и људе или се морам бацати један општи поглед на догађаје“. Бранислав Нушић, „Исповест“, *Незнани и мало знани списи*, прир. Александар Пејовић, Народна библиотека Србије, Београд, 1989, стр. 112-121.

којој нема равне²⁵⁵. Тај драмски поступак могао би се назвати лавиринтски, а представља га низање, односно густо преплитање привидно безизлазних заплета до крајњег напона након чега следи ефекат неочекиваног „ослобађања“. Нушић безизлазни врхунац, такође, решава на начин Гогоља, Молијера и Лабиша варијантом неме сцене која врхуни у опчињености – смехом. Исти драмски поступак Винавер уочава и у Твеновом роману *Јенки на двору краља Артура*. Своју комедиографску технику Нушић је, дакле, калемлио решењима великих европских писаца која кулминирају у француској комедији.

Успоредба са Молијером и француском комедијом је највећи комплимент који Винавер може да упути једном комедиографу. Француска комедија, служећи француском духу и језику, „служила је човечанству које би без француске лекције у области духа, пало или у досаду или у бес“²⁵⁶. Међутим, лекције у области духа, чак и највисокопарније, дате су „примамљиво и допдљиво“, те је француска комедија „приказ над приказима једне од оних ствари које чине вечиту сласт за вечиту част човечанства“²⁵⁷. Лекција коју је одржао Молијер, а усвојио је и наш Нушић, јесте лекција здравог разума коју је човечанству први пут потпуно изразио Монтењ. Француски „здрав разум“ не значи одбацивање свега чудесног и маштовитог или недокучивог живота (као што је претпостављала школа *Српског књижевног гласника*), већ он треба да је са нама да би нас „сачувао и осоколио“ и да би забранио машти „да постане према самој себи кивна“²⁵⁸.

Из европске драме Нушић је преузео још један наук: „Осећај мере Нушић није донео из Париза, као Богдан Поповић, већ из много старије престонице људске мере. Прекомерје у било ком виду означавало је у Атини неминовну смрт: у трагедији, где јунак физички гине од њега, и у комедији, где јунак морално пада, убијен смехом.“²⁵⁹. У есеју писаном пригодом Нушићевог јубилеја, последњем о њему који је написао, Винавер истиче да га је на писање мотивисало и погрешно схватање новог нараштаја великог писца. Отуда у тексту анализира оно што

²⁵⁵ Станислав Винавер, „Нушић на ‘белом коњу‘“, нав. дело, стр. 259.

²⁵⁶ Станислав Винавер, „Гостовање Француске комедије“, *Бог и човек на позорници*, стр. 463.

²⁵⁷ Исто, 465.

²⁵⁸ Исто, 464.

²⁵⁹ Станислав Винавер, „Деведесетогодишњица од рођења Брансилава Нушића“, *Београдско огледало*, стр. 399.

сматра пресудним за Нушића кога је „углавном мучила једна наша битна црта: власт, пијанство влашћу, стихијски отпор, преко смеха, томе пијанству“²⁶⁰.

Предмет Нушићеве критике било је полтронство и идолопоклонички однос према власти, те „ситни огранци и изданци милановиштине“, „бахати и осциони дух пандурства и сејменства“ поникао из уверења да смо као народ „огрезли у пијанство власти и да је то пијанство најсмешније у нас“ јер разголићује балканског човека. Подсећајући на спартански обичај исмевања пијанства у педагошке сврхе, Винавер указује да је Нушић, који је још у гимназији потписивао своје задатке Алкибијад Ђ. Нуша, био прожет „обожавањем према грчкој мудрости која захтева: „Све с мером“. *Све сос меру* тачка је сусрета наша два највећа комедиографа који су „у души и срцу, сматрали прекомерје смешним и кобним“²⁶¹.

Иако је на више места у својој есејистици уприличавао сусрет двојице наших највећих комедиографа, најкреативније их је здружио у пародијском тексту *Узбуна на јелисејским пољима*. Ако пођемо од става да су Винаверове пародије „заправо комплетни нацрт за један есеј [...] свака садржи у себи огроман интерпретативан потенцијал“²⁶², пажљивим читањем увиђамо да *Узбуна на јелисејским пољима* доиста извире из Винаверове анализе поетичких особености двојице комедиографа.²⁶³ Сам одабир жанровског обрасца, менипске сатире, својеврсни је омаж Стерији и Нушићу који су се ослањали на начела античке културе и њених поетичких матрица. Предмет Винаверовог сатиричног обрачуна је београдска књижевно-критичка сцена и култура (критички аршини, псеудоученост, „ликвидације“ врхунских аутора, ситнорачунцијски интереси итд.)²⁶⁴, а из креативне и духовите комбинације генолошког репертоара Лукијана

²⁶⁰ Исто, стр. 398.

²⁶¹ Исто, стр. 399.

²⁶² Марија Домбровска-Партика, „Пародија као деструкција и конструкција“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, стр. 69.

²⁶³ Винаверове пародије настале након Другог светског рата могу се читати као примењена компаратистика. Наиме, преузимајући ауторске маске, сијее и ликове из светске књижевности (Бокачо, Балзак, Кандид, Бајо Гањанин, *Хиљаду и једна ноћ*, Гете, Вукадин итд.) Винавер је критички сагледавао и коментарисао најразличитије појаве у друштву и култури свог времена.

²⁶⁴ У већ навођеном писму, Нушић проговара и о подобости „академске фигуре“ (иначе, на листи кандидата за пријем се није нашао јер није *довољно академска фигура*), присећајући се и Стеријиног случаја. Наиме, да би био примљен у државну службу Стерија је морао да престане да пише комедије и хумористичке фељтоне јер је недопустиво да једна „сојтарија“ буде на високом положају – тек кад се „грешни Стерија“ вратио писању „сувих патетичних националних драма“ проглашен је за „славњејшег писатеља“, а за надлежне факторе је постао „озбиљан човек“. На

са Самостате (маштовит сиче, фантастика и пустиловина мотивисане проверавањем идеје и истине у свету, варијација натурализма друштвеног подземља, публицистички стил, реферисање на актуелности), искрсавају стваралачки портрети двојице комедиографа: ерудита и циник Стерија и Нушић благоразумевајући хумориста.²⁶⁵

НЕПОДНОШЉИВА ЛАКОЋА СКАНДАЛА

Промишљање смеха Винавер је увезао са разноликим феноменима, од жанровског реквизитарија одређене стилске формације преко етнопсихолошког портретисања *homo balcanicus*-а до епистемолошког потенцијала комичких наратива. Од водвиљског до оног који је осењен трагичним искуствима, смех је блиско скопчан са питањем човекове слободе у широком распону овог појма, као и спутаности, било да је она друштвено-историјски условљена или самонаметнута. Феномен у којем се сабирају разнолики аспекти смеха, и над којим је Винавер био замишљен и чије разматрање продубљује његову мисао о манифестацијама смеха, јесте још један, попут смеха, рубни феномен рефлексивне/контемплацијне, феномен игре.

Есеј *Шекспирова минђуша* осведочава Винаверову конгенијалност са ренесансном смеховном културом, утирући пут за разумевање и његовог односа према игри. Пишући о Шекспировом портрету, кружећи око феномена смеха, Винавер предочава и сопствену поетичку, али и егзистенцијалну визуру.

концу писма ћерки Нушић даје портрет „академске фигуре“ који, иако због своје неодољивости завређује да буде наведен у целина, даје се у одломку (Винавер би га сигурно потписао): „Академска фигура’ је онај који тридесет година чепрка по старим књигама, и након тога напорнога рада, учини откриће да је Доситеј први пут посетио Хопово 27. марта а не 14. априла, како се дотле мислило, [...] онај који четрдесет година ћаска о значењу слова ‘о’ као речи; [...] онај који зарива у туђе архиве, претура туђа писма, туђе књиге и коригира дане рођења и дане смрти у библиографијама [...] Једном речи, ‘академска фигура’ је онај бесмртник који умире још за живота, онај бесмртник чије име се заборавља после седмодневног парастоса.“ Бранислав Нушић, нав. дело, стр. 120.

²⁶⁵ Винавер је и изриком подвукао овај контраст: „Намћор, цангрисало, а болећив, готово као задушна баба, истинољубив до изопачености, дух који је све истеривао на чистину, он [Стерија – нап. Ж.С.] није олако забављао свест као ведри Нушић.“ Станислав Винавер, „Клиничар нашег друштва“, нав. дело, стр. 459.

Минђуша у Шекспировом уху на портрету Паула ван Сомера за Винавера је знамење *par excellance*. Та минђуша за Винавера разрешава „шекспирско питање“ и потврђује да је ван сваке сумње Шекспир-глумац аутор комада чије је ауторство довођено у питање.

Та минђуша, односно Шекспирово гиздање, потврђује његову душу глумца, а глумац „воли, обожава и жуди: да забавља и себе и нас“²⁶⁶. Шекспир је свој драмски универзум прожео забавом и шегом, укрштајући психолошку и егзистенцијалну мотивацију у том уметничком поступку:

„Та психолошка потреба забаве, чарламе, завитлавања, заплета, сталног разбијања сваке досаде и монотоније, најзад је нашла коначног израза у Шекспировим барокним речима: да је читава ова васиона само позориште и ништа друго. То је могао рећи само глумац, чији је главни циљ: да се непомирљиво бори са досадом опстанка, и тиме нам омогући и сâм даљи опстанак.“²⁶⁷.

Слободније тумачећи барокно начело, Винавер у њему види отеловљење играчког принципа који је пропустио кроз егзистенцијалистички растер. Уткивајући смеховно начело и начело игре у своју антрополошку парадигму, Винавер не самерава и не вреднује само културу из смеховне перспективе, већ свом концепту смеха додаје и онтолошку димензију.

У сагледавању игре из антрополошке перспективе Винавер се приближава Шилеровој концепцији игре као темеља човекове слободе, његове саме основе, потврде човечности која то јесте само док игра траје. У основи игре, која је са оне стране озбиљног и неозбиљног („закорачује у опипљиву стварност, у тешку збиљу, мада се, тобоже, само играмо“ рећи ће Винавер), на трагу Кантовог одређења „сврховитости без сврхе“, Шилер у игри види тежњу да се време потре у времену, да се човек и морално и физички ослободи. Слобода се у игри не јавља као принуда, већ као напор да се буде човек. Јер, тек у игри „duh је izmiren sa prirodom, forma sa materijom, lik sa životom“²⁶⁸. Човек је тек у игри човек јер „on се игра само онда када је у правом значењу рећи човек, i on је само онда човек када се

²⁶⁶ Станислав Винавер, „Шекспирова минђуша“, *Душа, свест, звер*, стр. 227.

²⁶⁷ Исто.

²⁶⁸ Fridrih Šiler, *O lepom*, Kultura, Beograd, 1967, стр. 168.

игра²⁶⁹. Стога је у игри садржано и остварење целокупног човековог опстанка, јер се у игри крије бит најслободнијег постојања.

Винавер је мишљења да је комплекс глумца који се оспољава у игри и алтруистичан јер омогућава личности да се испољи, а публици пружа једно спознајно искуство. „Шекспир је скидао копрене са свих тајни тадашњег друштва. Позоришни писац хоће да нам покаже ствари какве јесу, уистини, а и какве изгледају, под маском²⁷⁰. Игра и смех су релевантни у човековом обликовању спознајног искуства. „Једино што нас заиста у дубини душе интересује: та дубља, та најдубља истина, и лаж, та борба око истине, коју ће нам рећи фанатик и маске, и скидање маске²⁷¹. На овом месту Винавер у симбол маске читава и значење које јој се придаје од периода романтизма, а које у својој асоцијативној разгранатости сеже до мрачних димензија, отуђености, дисоцијације личности и обмане. Смех и игра ослобађају, они саучествују у израњању истине и контраистине, у схватању и разумевању онога што човек заиста јесте.

Поводом Винаверовог писања о Шекспировој *страсти коначног испољавања личности* Марта Фрајнд је критички реаговала. Наиме, ауторка истиче како је неодрживо Винаверово мишљење да су „Шекспирове личности откривене до крајњих дубина, како немају за нас тајни“ јер оне и после „толико написаних томова, толико великих глумачких интерпретација, остају недокучиве²⁷². Међутим, Винавер није истицао да су Шекспирове личности докучене, доведене до својих граница, већ је промишљао *страст коначног испољавања, борбу за истину*. Уосталом, томови и томови секундарне литературе не морају нужно да иду у прилог недокучивости Шекспирових ликова, већ се могу разматрати у контексту смене интерпретативних норми, односно као херменеутичка разгранатост која, такође, у појединим случајевима може бити предмет дискусије.

Винаверова запажања важна су у свеукупности његовог разумевања игре. Игра (уметност) је простор у којем се открива и испољава човек и фундаментални садржаји егзистенције се оприсутњују у њој. Она је имагинарно, али

²⁶⁹ Исто.

²⁷⁰ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 231.

²⁷¹ Исто.

²⁷² Марта Фрајнд, нав. дело, стр. 337.

(само)спознајно огледало. У Шекспировој игри Винавер је посебно нагласио њену антропоцентричност и жељу за слободним испољавањем личности човека што је ренесанса са собом донела. Борба за истину, истовремено, није никада једнозначно довршена, али је Шекспир ослободио човека за ту борбу.

Истанчаније је Винавера разумео Радомир Константиновић усмеравајући пажњу на блискост Винаверове стваралачке личности са духом ренесансе који га је надахнуо преко периферног Београда под маском боемије и боемског одбијања реда уочи Великог рата, Београда који је ренесансан „зато што је истицао врховно начело сваке ренесансе: слободу личности, њено право да се, против свих ограничења, испољи докраја“²⁷³. Корене Винаверове *склоност ка греху, греху према правилу* Константиновић је у свом знаменитом есеју-портрету видео у ренесанси: „У разузданој ренесанси Европе, међу свим отпадницима и грешницима, спадалима, шеретима, шатровцима, глумцима (да, пре свега глумцима), ја видим и Винавера – брата ове братије што зачикава пакао којим нам увек прети правило, жељно да се настани у вечности“²⁷⁴.

Отуда и забаву о којој Винавер говори поводом Шекспира, ослањајући се на барокно начело, не треба поимати у њеним елементарним значењима. Метафора света као позоришта свакако је подразумевала сложенија значења од психолошке потребе забаве, како је сугерисала Марта Фрајнд, „сложеност, непредвидљивост, међусобно деловање људи и мисли, распон осећања од најдубље трагике до најведрије комике, сукоб“²⁷⁵. То је *забава* која опонира „смркнутој озбиљности“, игра којом се човек „непомирљиво бори против досаде опстанка“, игра која рачуна на сву сложеност човекове егзистенцијалне ситуације и која, другојачијим путем но умни поредак, проговара о истинама о свету и човеку.

У подтексту *Шекспирове минђуше* меандрира дијалог са српском културом, односно Винаверова „одбрана“ Лазе Костића. Успостављајући линију додире између Шекспировог и Костићевог „основног начела“, Винавер истиче како је код нас Лаза Костић, „чергар, геније, глумац“, први приметио у фолклорно

²⁷³ Радомир Константиновић, „Винаверова минђуша“, Станислав Винавер, *Рани радови 1908-1918*, стр. XXXV.

²⁷⁴ Исто, стр. XXXV-XXXVI.

²⁷⁵ Марта Фрајнд, нав. дело, стр. 338.

зачињеним играма смеховни комплекс иманентан Шекспиру, а који тражи да се „биће на крају испољи, обелодани, ‘изадутира’, разоткрије“²⁷⁶. Постављајући игру у антрополошки значењски оквир, Винавер њену бит открива у Шекспировој драми, фолклорном наслеђу и Костићевој поетици.

У поглављу *Заноса и пркоса Лазе Костића* у којем тумачи песникову филозофску концепцију света, друштвено-историјска и поетичка кретања, *Основно начело и велико откривење*, Винавер посебан сегмент посвећује Костићевим *Вратоломијама*, придајући овом појму филозофске импликације. „Код Лазе је често посредни: вратоломија, опасност, изазивање, зачичивање или оно што трезвени Васа Стајић стално и редовно назива ‘скандал’. Лаза је волео ‘скандале’ – ‘више но и један српски писац, више но ико’“²⁷⁷.

Костић је механизам скандала учовао у свему, у космосу и историји, и скандалу је био привржен и у јавном и у приватном животу. За Винавера костићевски скандал подразумева пустоловину, изазивачки приступ стварима и речима, „игру свакојаким опасних вратоломија“, *salto mortale* „здравог смисла“. Скандал је у суштини Костићеве поетике и „то је за песника значајније но какви животни ексцеси“ – он је „терао и изводио своје“ са синтаксом, сликовима, ритмовима, дужнама, изговором, појединим сугласницима:

„Да се није толико играо песничких опасности, чуда и покора, избегао би и много штошта што му је, по речима Богдана Поповића, ‘кварило песму’, те није испадала ‘цела лепа’. Али како да се ту ухвати грница! Јер, од тих сталних песничких трапеза, вратоломија, суноврата – да кажемо још гору и тврђу реч, коју је Лаза често чуо: од свег тог песничког ‘циркаса’, Лазине песме, кад препреке победнички савладају, испадају овејана смелост, блистава и ненадмашна жетва заноса.“²⁷⁸

Игра и опасност коју она носи (Винавер скреће пажњу да је у филозофији Костић близак Ничеу) су стваралачки подстицаји усмеравани жељом да се разбије „мртва правилност и штура извештаченост“. У тој игри велик је улог, а Лаза је био спреман да „зарад једне једине духовите шљокице [...] изгуби и цело своје

²⁷⁶ Исто.

²⁷⁷ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 212.

²⁷⁸ Исто, стр. 213-214.

песничко наслеђе²⁷⁹. Винавер и напомиње да је, као и у картама, Костић често губио. Међутим, игра, односно *вратоломије* су пут остваривања потпуне стваралачке слободе, иманентне су поетском експерименту, оне негирају статичност, конвенционалност и окоштавање и проистичу не из песникове хировитости, већ из доживљаја природе и света поезије као попршта сукоба опречности које се стваралачки усклађују у једну вишу хармонију. Винавер Костићеву естетику упарује са Тојнбијевом концепцијом културе и Дјуијевим *Стваралачким искуством*. Наравно, естетика вратоломија је саобразна Костићевој „хераклистовској“ концепцији културе јер пут стваралачког *укрштаја* јесте пут опасне игре опречностима.

Међутим, Костићева естетика вратоломија била је усамљена у култури у којој је песник филозоф деловао и није бивала разумевана на адекватан начин. Лаза Костић је био осуђен „у име доброг укуса“, у име којег је осуђен, истиче Винавер (не произвољно) и Шекспир, и немачка романтика, и Ибзен, Ниче и Вагнер.²⁸⁰ На примеру Лазе Костића Винавер полемише са терором критичког концепта „доброг укуса“ у нашој култури. Аутор истиче, прецизно запажајући особености културног обрасца који је Поповић настојао изградити, да је његова критичарска школа добар укус схватила исувише уско и поједностављено, подразумевајући под њим хармонију, сврху целине, јасност и окамењене образце, тежећи да он постане врховно мерило културе „у земљи фресака, веза, вечите изворне импровизације народног песништва и попевака“: „Тако се дошло до литературе глатке, мртве, без мрве чувства, без капи надахнућа. Та мртва, бескрвна литература уобразиља је да живи, јер се у њој нису једни детаљи рогушили противу других. Сви су они мирно почивали, на заједничком мртвачком одру, крај угашеног огњишта, у соби студеној.“²⁸¹

Костићев играчки принцип, и као естетички постулат и као темељни однос према свету, начин разумевања света, није се дао укалупити у аршине доброг укуса Богадана Поповића и Љубомира Недића који је песника прогласио неозбиљним због каламбура. Винавер, напротив, у каламбурима, на које је Костић према његовим речима осмелио Шекспир, види оличење играчког и вратоломног

²⁷⁹ Исто, стр. 214.

²⁸⁰ Исто, стр. 627.

²⁸¹ Исто, стр. 629.

односа према поезији који је једини стваралачки однос. Међутим, Костићева поетска игра од егзистенцијалног је значаја јер је она стваралачка и симболичка парафраза онога што се не да затворити у „наказни кавез доброг укуса“ – српске душе, наше пркосне историје, нашег величанственог непревредног језика, наших узлета, сумњи, дрхтаја, пенушаве мржње, омраза, освета, псовки, проклетства, наше памфлетске сочности, неукротиве дивљине и нашег питомо образног и гордог човештва²⁸². У имагинарном простору Костићеве игре огледају се темељни феномени опстанка у индивидуалном и колективном виду.²⁸³ Стога је она повлаћени простор рефлексije и самоогледања.

Винавер о Костићу интензивно пише почетком педесетих година прошлог столећа, у време када објављује и есеј *Шекспирова минђуша*. Афирмација Лазе Костића тих година био је усамљенички подухват. У полемици са ставом *Књижевних новина* (читај Боре Дреновца) да је Костић „мртво име наше књижевности“ (због чега је и стопирано објављивање Винаверове монографије), Винавер инсистира на његовом модернитету (на плану поезије, естетике, филозофије, преводилачког рада), истичући да је Костић наш „најдуховнији

²⁸² Исто, стр. 632.

²⁸³ Винаверово тумачење Костићеве *естетике вратоломија* блиско је филозофији игре Еугена Финка који је у игри видео оспољавање темељних егзистенцијалних феномена опстаничке важности (смрт, љубав, рад, владавина), видећи игру као једног од њих. Финк је, такође, приволеговао уметност у контексту својих промишљања игре као симболичке делатности која презентује смисао света живота. Игра је, попут смеха, одувек била смештена на рубно подручје западне филозофије и естетике. Одређивана као *techné* и стога смештена у област чистог привида (подражавање подражавања) негативно је одређивана јер није перципирана као моћ која се може супротставити мишљењу. Деконструкцијом опозиције игра/умни поредак (попут смеха/умни поредак), Винавер (и Лаза Костић) се приближавају филозофској мисли на чијем челу је Хераклит, а од модерних аутора Шилер и Фридрих Шлегел, Ниче, те Хајдегер и Финк. Вид. Милан Узелац, *Филозофија игре: прилог феноменологији игре код Еугена Финка*, Књижевна заједница, Нови Сад, 1987.

Сву сложеност Винаверовог поимања игре као егзистенцијалног феномена, али и игре као метафоре бивства света, разоткрива његова позна поезија, збирка *Европска ноћ* (1952) и песме расуте у периодици педесетих година и оне у рукописној оставштини. Међутим, играчки принцип огледа се већ у његовим првим збиркама. У приказу збирке *Варош злих волшебника* Годор Манојловић је, након што је указао на „озбиљније интелектуалне моменте“ који дејствују у њој, скренуо пажњу на „лакше духовне особине“: „једна извесна артистичка духовитост и ћудљивост, склоност ка играчком маштању и жонглирању појмовима, сликама и речима, извесни заплетени, често чак и настрани алгебризми и капализми концепције, језика и прозодије, прожети овде-онде једном смелом, утанчаном и бизарном иронијом, која каткад неслућено севне и закикоће из најмрачнијих понора меланхолије и збуњује, да не кажем зграђава недовитљивога читаоца.“. Годор Манојловић, „Станислав Винавер: Варош злих волшебника“, Станислав Винавер, *Европска ноћ. Сабране песме 1919-1955*, стр. 709. Манојловићева оцена Винаверове збирке из 1920. године могла би се неизмењена приписати и Костићевој поезији, а Костић и Винавер, за разлику Манојловића, иначе блиском Ничеовој и Бергсоновој мисли, који је платио данак западном *когитовском* наслеђу у наведеним редовима, „склоност ка играчком“ поимају као „озбиљне интелектуалне моменте“.

писац“ и да његова *личност* широким слојевима народа „недостаје као парче духовног хлеба“ (курзив – Ж. С.)²⁸⁴ у времену када су на снази аршини новог „доброг укуса“, подједнако ограничавајући као и поповићевско-скерлићевски.

Та *личност* игру види као естетичку категорију, али и као начин егзистенције, пут ка разумевању света у његовим опречним појавностима, као начин опхођења према свету и себи. Костићева концепција културе, његова приврженост вратоломијама, скандалу и циркусу који имају дубоко значење погледа на свет и део су стваралачких експеримената за Винавера су почетком педесетих година живи слој културног наслеђе који, међутим, у његовом времену бива скрајнут на рубно подручје књижевне културе, или бива полако наново оживљаван. Јер, то је период када се припрема и ускрснуће смеха (међу осталим Винаверовим поетичким стратегијама) и отпочиње трагање за његовим многообличјем у српској традицији о чему сведочи и антологијски избор *Урнебесник* (1960) у којем ће своје место, нажалост, само поезијом, не и есејистичком речју, наћи и Станислав Винавер, „изданак раблеовског духа“²⁸⁵.

²⁸⁴ Станислав Винавер, „Лаза Костић је једно од најживљих имена наше књижевности“, *Одбрана песништва*, стр. 401.

²⁸⁵ Николај Тимченко, „Изданак раблеовског духа“, *Алманах Винавер за теорију и историју модерне књижевности*, стр. 122.

ТОКОВИ СТРАНПУТИЧАРСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

„И СВЕ РАСКУЈМО ШТО ЈЕ ГОСПОД СКОВ’О“

Винавер се у живот књижевног Београда укључио у веома трусно време, време обележено полемичким дуелима који одсликавају сучељавања опречних културних образаца и поетичких парадигми, у време рађања новог књижевног сензибилитета. Списима Трајка Ћирића почетком друге деценије прошлог века узео је реч у актуелној дебати која је у средиште пажње поставила однос између аутохтоног и страног у ткиву националног културног идентитета који је раскрилио и питања дијалектике традиције и модерности у самодефинисању културног и уметничког обрасца. Винавер спада у ред аутора који су идентитет српске књижевности промишљали и у контексту његових традицијских нити, са једне (вертикалне) стране, и у размери његових географских распона, са друге (хоризонталне) стране.

Матрица која лежи у основи спорова уочи Првог светског рата због конститутивне природе питања које је отварала реактуелизовала се и у међуратном и у периоду након Другог светског рата. Станислав Винавер је стваралачки реаговао (есејистички, полемички, песнички) у сва три временска оделка, иако није имао рецепцијски одјек истог интензитета у свим декадама. Међутим, његова есејистика (и песничка и преводачка реч) може се данас посматрати као повлашћени дискурзивни простор у којем се огледа историја кључних конститутивних књижевних идеја 20. века.

Године 1912. када Винавер у *Штампи* објављује *Тријалог о искрености*, *Тријалог о народној уметности*, *Писмо г. Трајка Ћирића*, а у *Пијемонту* иницира *Анекту г. Трајка Ћирића*, полемичка прегруписавања су већ извршена и супротстављена идејна становишта су прецизно истакнута. Речено у нешто искључивијем маниру, на једној страни су интелектуалци и писци окупљени око *Српског књижевног гласника* чији су културни образац, тада „регулаторан“ за српску културу, обликовали Богдан Поповић и Јован Скерлић. Нараштај младих интелектуалаца који је 1908. године преузео уредништво *Босанске виле*, којој је

нови идејни печат утиснуо превасходно Димитрије Митриновић, проблематизовао је и опонирао је мериторном мишљењу *Српског књижевног гласника*.

Мисао и ангажман Богдана Поповића и Јована Скерлића били су усмерени ка изградњи неокласичног културног обрасца који се темељио на тековинама рационализма, просветитељства и републиканизма. Весна Матовић је указала на индивидуалне особености, односно идејне разлике међу ауторитетима уочиратног литерарног *контекста*. „Културни образац просвећеног естетике у коме су избалансиране духовне и социјалне потребе јединке и друштва“ у основи је културног програма Богдана Поповића који оличава грађански идеал углађености, мере, јасности и логике²⁸⁶; више отворен но Поповић за идеолошко и социјално, Скерлић је књижевност видео као део научног и социјалног програма опредељујући се тиме за динамичан модел моралног и социјалног ангажмана који је у вредносном смислу предност дао рационализму, критицизму, витализму, националном оптимизму и здрављу²⁸⁷.

Песнички нараштај око *Босанске виле* заступао је другачији тип културног обрасца, блискији тада актуелном европском, како истиче Весна Матовић, који је представљао нови облик духовности, подразумевајући „радикално померање ка индивидуалном, субјективном и спиритуалном“²⁸⁸. *Расправа о модерном*, заподенута у првој деценији прошлог века, обележиће кључне поетичке (у чијој основи се препознају и политичко-идеолошки) сукобе, а појам модерног „се непрекидно обогаћује и усложњава, иако константе одређене на самом почетку остају“²⁸⁹.

Митриновићев текст *Национално тло и модерност* парадигма је нових културних вредности и осећања света, а његова формулација модерног „би вероватно била најприснија Винаверу“²⁹⁰. Увиђајући прелазни карактер свог времена и опречности којима оно обилује, означавајући га као „праскозорје модерности“, уводећи хронотоп хаоса који ће након Првог светског рата постати

²⁸⁶ Весна Матовић, „Удео часописа српске модерне у стварању националних културних образаца“, *Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје. Периодика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 26.

²⁸⁷ Исто, стр. 27.

²⁸⁸ Исто, стр. 33.

²⁸⁹ Светлана Велмар Јанковић, „О неким видовима схватања појма ‘модеран’ у српској књижевности“, *Развојне етапе у српској књижевности XX века и њихове основне одлике*, ур. Мирослав Пантић, САНУ, Београд, 1981, стр. 90.

²⁹⁰ Исто, стр. 84.

привилегована поетичка оскосница, Митриновић пише утук на дијагнозу „лажног модернизма“:

„Бити модеран’ и Бити савремен’ значе једно те исто. Модерност није нешто, што је стагнирано и једно, као што морал није апсолутан и један, него релативан и подложен различитим промјенама. [...] Данас је модерн онај, ко осјећа сав овај хаос кључања и вријења најпротивнијих и најпарадоксалнијих назора и система, сву ову нервозну уздрхталост, несређену и неодређену атмосферу наше прелазне, и можда, изванредно важне епохе. [...] Модерност није чудовиште, које кочи друштвени прогрес и деморализује народ у ком се појави [...], и она није никаква опрека народном животу и народној књижевности.“²⁹¹.

Митриновићево одређење модерног може се посматрати као концептуални оквир унутар којег ће се кретати доцнија одређења овог појма. Модерно је скопчано са садашњошћу независно од временског детектовања савремености, дакле, није сапето хронолошким обележјима; оно израста из целокупног стања епохе коју појединац доживљава и изражава на специфичан начин, означавајући квинтесенцију те епохе („хаос кључања и вријења најпротивнијих и најпарадоксалнијих назора и система, сву ову нервозну уздрхталост“); напослетку, модерно не подразумева антагонистички однос према традицији.

„Процес ‘европеизације’ и модернизације био је скопчан са честим контроверзама око поимања ‘националног духа’ и његовог епског супстрата“²⁹². Уочи Првог светског рата у полемичкој жижи било је питање односа према националној традицији и њеној позицији унутар савремених стваралачких пројеката, а након рата обим традиције који ће се тематизовати и у односу на коју ће се вршити поетичка самолегитимисања ће се знатно проширити своје географске и временске оквире.

Концепт модерног, предложак за читање есеја о Шекспиру, Раблеу, Вијону, Рембоу, Нервалу, Растку, Бори Станковићу, Лази Костићу, Винавер је разрадио у текстовима објављиваним у трећој и четвртој деценији. Гојко Тешић је издвојио кључне тематске константе Винаверове одбране модернизма, темељно

²⁹¹ Димитрије Митриновић, „Национално тло и модерност“, *О књижевности и умјетности. Сабрана дјела. Књ. 1*, прир. Предраг Палавестра, Свјетлост, Сарајево, 1991, стр. 163-164.

²⁹² Весна Матовић, „Књижевност српског модернизма и патријархално и фолклорно наслеђе“, нав. дело, стр. 85.

анализирајући сваку понаособ, у три раздобља његових полемичких двобоја (тробоја итд.): атипрагматизам, антирационализам (антипатријархализам), антиестетизам, антиутилитаризам и антиидеологизам. Оно што даје драж његовим текстовима јесте да он „у одбрани није мултипликовао исту одбрану, напротив, у различитим ситуацијама, она је била нова, свежа, али увек заснована на јаким и убедљивим аргументима.“²⁹³ У међуратном периоду питање модернитета и традиције Винавер је превасходно тематизовао иманентнопоетички, а његови полемички чланци и есеји аргументацију излажу на једној општијој теоријској равни. Након Другог светског рата пише низ студија и есеја, као и чланака у *Београдском огледалу*, у којима интерпретира традицију европске књижевности у кључу поетског модернитета.

Песнички модернизам подразумева и промишљање и критичку рефлексiju традиције. „Модерниста је код нас одувек било – то су они који нису пуки имитатори, да преносе примљену и препоручену дневну моду, него су модерни целим ставом, целом визијом, целим бићем. [...] Да би такви били, они морају модерни живот да доживе до трајног краја. Преко њих остварујемо се потпуније и логичније, не случајно и не произвољно.“²⁹⁴ Модерно је ослобођено хронолошке фиксираниости и подразумева специфичан доживљај стварности који усмерава свест о епохалној ситуацији која бива уметнички исказана. Такође, Винавер истиче и важност континуитета модерне самосвести и испредања традицијских нити модерног и модерности.

Пред нашим модернистима, од Симе Милутиновића и Вука Караџића до Винаверових савременика, био је постављен захтев за већим подвигом модернизма: „они морају урасти такорећи и у Декарта и у Монтења, морају да затрепере у ренесансним видицима Галилеја, не смеју да се разочарају слепим и глухим сектанством“²⁹⁵. Ако следимо натукницу Адријана Марина да „*moderno predstavlja okvirni pojam, čija je sadržina istorijski određena, geografski locirana i specijalno iznijansirana*“²⁹⁶, онда можемо да закључимо да је у Винаверовој визури специфична компонента у искуству модерног српске културе попуњавање идејних

²⁹³ Гојко Тешић, „Радикална одбрана песничког модернизма“, нав. дело., стр. 28.

²⁹⁴ Весна Матовић, нав. дело, стр. 16.

²⁹⁵ Исто, стр. 17.

²⁹⁶ Adrijan Marino, *Moderno, modernizam, modernost*, Narodna knjiga-Alfa, Beograd, 1997, стр. 48.

и књижевних лакуна успостављањем контаката са идејним тежиштима модерне западне културе.

Евоцирајући успомене на реактуелизацију поезије Бранка Радичевића од стране генерације модерниста након Првог светског рата²⁹⁷, Винавер је упутио на технике успостављања стваралачких континуитета:

„Нашли смо у првом заборављеном славујском лугу песничко пролеће Бранка Радичевића, чија је савременост тек дошла до изражаја када се схватила улога песника. [...] И толике друге нађосмо: ко непризнат, ко наново откривен, ко први пут одгонетнут. [...] Ми смо створили симфонију слатких присних звукова, загонетна зрачења, али оштра и продорна; треперења која се више не прекидају и која трају и кроз друге, нама непознате или знане, зване и незване“²⁹⁸.

Модерност, дакле, подразумева *успостављање континуитета* и свест о интегралности традиције и савремености, прецизније казано, откривање искуства модерног, онога што комуницира са савременим искуством у минулим епохама и ауторским личностима. Механизми успостављања континуитета које Винавер издваја су *откривање претходника* и *критичка реинтерпретација претходника*. Дијалог са претходницима води ка *хармонизацији*, „симфонији слатких присних звукова“, ка поимању традиције као *уцеловљења*, пуноће стваралачког искуства. Мера пуноће и остварености оличава степен развијености књижевноисторијске и културне (само)свести.

Мада је у овако експлицитном виду модернизам одредио крајем четврте деценије прошлог века, он је присутан у Винаверовој есејистици већ непосредно након рата, када се наново распламсала полемика око традиције и иновације са новим значењским распонима и жаришним местима. Иако је фундаментално програмско начело генерације модерниста након Великог рата рушење и револуционарисување, оно није подразумевало укидање традиције већ њено

²⁹⁷ Реч је о *Алманаху Бранка Радичевића* (1924, уредник Божидар Ковачевић) у којем су књижевне прилоге објавили Сибе Миличић, Растко Петровић, Црњански, Ранко Младеновић, Тин Ујевић, Густав Крклец, Годор Манојловић и Винавер. Анализирајући објављене текстове у *Алманаху*, Тања Поповић је указала на експлицитне и имплицитне везе са поетиком романтизма, што је сугерисала и самим насловом своје студије. Вид. Тања Поповић, „Алманах Бранка Радичевића као манифест неоромантизма“, *Српска авангарда у периодици*, зборник радова, ур. Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Матица српска-Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1996, стр. 192-198.

²⁹⁸ Исто.

превредновање.²⁹⁹ То је опште место у стваралачким пројектима Винаверових генерацијских исписника, Црњанског, Растка Петровића, Бошка Токина, Момчила Настасијевића, Тодора Манојловића, Анице Савић Ребац, било да се подупире програмско-манифестним исказима, чланцима и студијама, било у виду интертекстуалне комуникације.

Теоријски најзаокруженији поглед на традицију у међуратном периоду изложио је Тодор Манојловић 1931. године у есеју *Традиција и доктрина*. Манојловићево поимање традиције дискутовано у овом есеју иманентно је концепцији студије *Основе и развој модерне поезије*, односно књижевним огледима расутим у међуратној периодици. Такође, идеје изложене у овом есеју корелирају Винаверовој стваралачкој акцији и њеним рефлексивним одјецима.³⁰⁰ И поред разлика између ауторских фигура Тодора Манојловића и Станислава Винавера, обојица су „од оних писаца који стварају са темељним познавањем културе, са емпатијским и екстатичним осећањем припадности њеној историји“ како је то Михајло Пантић забележио поводом есејистике Т. Манојловића³⁰¹.

На питање шта је традиција, Манојловић одговара да је она „осећање, свест о континуалности нашег живота [...] о нашој присној повезаности са нашом прошлошћу чија нам искуства, сазнања и примери разјашњавају, расветљавају будућност“³⁰². Прошлост је узорни чинилац у дијалектици иновације:

„Помоћу прошлости, ми освајамо, присвајамо или баш и просто стварамо своју будућност која се после поступно утапа у ону прву, дајући јој све више садржине, смисла и престижа. Без тог сталног, активног дејства прошлости кроз медијум наше свести и нашег сећања нема – као што је то *Бергсон јасно доказао* – живота, тј. развоја и напретка“³⁰³ (курзив Ж.С.).

²⁹⁹ О томе илустративно сведочи дискурс часописа *Мисао* за време урдниковања Ранка Младеновића. Вид. Станислава Бараћ, *Авангардна Мисао*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008, стр. 55-65.

³⁰⁰ Појам модерног Манојловић, такође, одређује блиско Винаверу: „модерно, схваћено као свесно и из једног озбиљног етичког хотења потекло одвајање од (старог и тражење) новог и бољег; као напуштање јалове, мртве књишке традиције и повратак свежим изворима живота [...] она је стална лозинка [...] Сви уметнички правци, све песничке школе осећају се и проглашавају се у тренутку своје појаве, своје актуелности као 'модерни'“. Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, прир. Гојко Тешић, Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић“, Београд, 1987, стр. 21.

³⁰¹ Михајло Пантић, „Есејистика Тодора Манојловића“, *Нови књижевни сајам*, прир. Михајло Пантић, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин, 1997, стр. 489.

³⁰² Тодор Манојловић, „Традиција и доктрина“, *Нови књижевни сајам*, стр. 16.

³⁰³ Исто, стр. 17.

Упућујући на сопствени формативни хоризонт, Манојловић традицији, активном дејству прошлости кроз медијум свести и сећања, додељује улогу „условљавајуће чињенице и спроводитељке“ еволуције и обнове³⁰⁴.

Пишући о Манојловићевом разумевању традиције, Гојко Тешић је повукао линију додиром између српског теоретичара и актуелних европских филозофских идеја, истичући да Манојловић није „само интуционалиста бергсоновског типа, нити ничеанац који у радикалном раскиду са освешталом, мртвим, схематизованим види нешто ново, већ је и елиотовац који истиче важност традиције и индивидуалног у стваралачком чину“³⁰⁵. Манојловићева и Винаверова концепција традиције блиска је Елиотовој у мери у којој је Елиот близак Бергсоновом промишљању еволуције, трајања и креативности.³⁰⁶ У идеји традиције кроз чију оптику су Манојловић и Винавер (и Т. С. Елиот)³⁰⁷ промишљали и интерпретирали европску књижевност препознатљива је Бергсонова идеја времена као органског развоја: „Stvarno trajanje je ono gde svaki oblik postaje iz ranijih oblika, dodajući tu nešto novo, i objašnjava se njima“³⁰⁸.

„Стварно трајање“ је процес непрекидне промене, али и чувања прошлости у садашњости где она „ostaje stvarana i delatna“³⁰⁹. Делатни принцип прошлости за Бергсона значи да „prošlost pritiskuje sadašnjost i izbija iz nje novi oblik, nesamerljiv s njenim ranijim oblicima“³¹⁰. Нови концепт еволуције пренебрегава хронолошко време и усмерен је, дакле, на трајање које је обележено и динамичким развојем онтолошке креативности – *élan vitala*.

У еволутивним процесима Бергсон наглашава креативност, у чему, између осталог, засигурно лежи њена пријемчивост за модернистичка разматрања традиције – нема (пред)одређеног ефектног пута зато што сваки животни пут носи

³⁰⁴ Исто.

³⁰⁵ Гојко Тешић, „Нови сјај Тодора Манојловића“, *Основе и развој модерне поезије*, стр. 330.

³⁰⁶ Вид. Philip Le Brun, „T. S. Eliot and Henri Bergson“, *The Review of English Studies*, Vol. 18, No. 70, стр. 149-161, Vol. 18, No. 71, 1967, стр. 274-286; Bernard Brugiere, „French influences and echoes in ‘Tradition and the Individual Talent’“, *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*, eds. Giovanni Cianci, Jason Harding, Cambridge University Press, 2009, стр. 75-89.

³⁰⁷ У есеју о стваралаштву Т.С. Елиота објављеном 1951. године Винавер је међу кључним особеностима „највећег песника нашег доба“ истакао и његово схватање традиције. Вид. Станислав Винавер, „Дело Т. С. Елиота“, *Душа, звер, свест*, стр. 327.

³⁰⁸ Anri Bergson, *Stvaralачка evolucija*, стр. 204.

³⁰⁹ Исто, стр. 16.

³¹⁰ Исто, стр. 23.

виртуелну меморију претходних путева који могу иницирати мноштво путања. Будућност омогућава памћење прошлости. Живот, оживљавање прошлих прегнућа је креативан управо захваљујући памћењу, очувању прошлости у меморији, коју Бергсон изједначава са виталном енергијом која покреће еволутивне процесе.

У контексту бергсоновског разумевања трајања може се нешто изнијансираније разумети Винаверв програмско-манифестативни стих *И све раскујмо што је Господ сков'о*. У њему не корени радикални негаторски став и искључујући однос према традицији, иако би се, деконтекстуализован, лако могао наћи у једној антологији дадаистичких прогласа рушења традиције. *Раскивање* имплицира укидање хомогене, довршене, статичне и телеолошки заокружене традиције. Реч је о побуни против ауторитативне и монолошке поетичке концепције и опресивних механизма канонизације. Винаверова опозиција *градитељи света/зли волшебници* (сродна Манојловићевој опозицији традиционалиста/доктринар) рефлектује и опречан приступ у интерпретацији традиције и њених отисака у савремености.

Испровоциран Поповићевом *Антологијом новије српске лирике* (1911), Винавер се устремio на многе њене концепцијске аспекте, а једну од мета његове полемичке инвективе сажима и Поповићев став да *Антологија* представља период наше лирике који „чини једну заокружљену, органску целину [...] Остављајући 'странпутичаре' на страну, од Радичевића до данашњих дана лирика показује изванредно правилан, управо типичан развој једне оригиналне лирске цвасти.“³¹¹. Реактуализација *странпутичара* (у односу на естетске аршине утицајног антологичара) представља константу Винаверовог есејистичког дијалога са традицијом.

Уметнички светови изграђени након Првог светског рата ослоњени на захтев за променом затеченог поретка вредности подрзумевали су и оспоравање модела света заснованог на опозицији свој/туђ (која имплицира и утврђени систем вредности), те окретање полицентричној слици света, друштва, културе која се одразила и на концептуализацију традиције. Пројекат стварања интернационалне културе разобручио је и поље трагања за коренима сопственог уметничког

³¹¹ Богдан Поповић, „Предговор“, *Антологија новије српске лирике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 5.

обрасца, те су Винавер и његови стваралачки саборци европску (и шире) традицију посматрали као сопствену и трагали у њој за поетичким узорима модерности. Поред тога што су, дакле, истраживали и стваралачки урањали у прошлост сопствене културе, модернисти/авангардисти су успостављали дијалог са различитим традицијама – подсетимо се само Црњанскове антологије кинеске и јапанске лирике, истицање Едгара Поа и Волта Витмена као родоначелника у програмским текстовима Бошка Токина, Расткова идентификација са Лотреамоном и Рембоом, Манојловићев оглед о „вечној романтици“, есејистичко-поетска истраживања антике и италијанске ренесансе Анице Савић – модернитет се мапира на различитим мердијанима и временским усецима.

„МИ СМО СВИ ЕКСПРЕСИОНИСТЕ“

Потрага за странпутичарима започета је у првом таласу манифестних објава аутора окупљених око листа *Прогрес* почетком двадесетих година. Дискурс превредновања и бирања традиције обележава поетичке захтеве за новином и револуционарисувањем уметности речи. На страницама *Прогреса* Винавер је објавио *Манифест експресионистичке школе*, текст који „можемо сматрати и нацртом за нову историју модерне књижевности и уметности, или боље рећи текст који иницира нови тип комуникације са књижевном баштином у којој нови ствараоци траже своје узор“³¹².

У успостављању додира између традиције и иновације Винавер се служио компаративном оптиком, са препознатљивом густом асоцијативношћу. Кључне поетичке захтеве експресиониста Винавер осветљава налазећи за њих упоришта у уметности минулих векова. „Ми смо дошли до свести о ономе што смо и због оних који су били пре нас, у Европи и Америци. Из њих смо се ми ишчаурили“³¹³.

³¹² Гојко Тешић, „Манифест-књига *Громобран свемира*“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, стр. 137.

³¹³ Станислав Винавер, „Манифест експресионистичке школе“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 10.

Манифест експресионистичке школе сведочи о низу сусрета и синтеза – временских, географских, уметничких – и одражава тежњу ка тоталитету.

Демијуршка позиција уметника, уметника који ствара, а не реконструише, позиција коју експресионисти заузимају, кореспондира стваралачким напорима Бетовена, Баха и Шекспира јер су сви уметници, „када су били највећи, [...] стварали свет, а не реконструисали свет, градили васељену, а не прецртавали оно чему је, у најбољем случају, други неимар дао полазне могућности“³¹⁴. Раскид са реалистичком концепцијом приповедања тј. пуким миметизмом у прилог визији и особеном уобличавању уметничке стварности, прокламовањем новог модела истине у уметности која преображава емпиријску, Винавер поткрепљује стваралачким узорима Едгара Алана Поа, Гогоља и Достојевског. Примере стваралачког уласка у дух промене, преображаја и динамизма који кореспондирају своштем ослобађању у име чега експресионисти крећу у акцију, пружају Дебиси, Метерлинк, Равел, тибетански мистичари и персијски минијатуристи, те Волт Витмен.

Винаверов приступ традицији у дослуху је са базичним *експресионистичким* стваралачким императивима – *духом размештања, струјања, динамиком хаоса*. „Изгубили смо били снагу стварања, јер смо били и сувише загледани у створено, које није било више довољно ни само себе да чува. Без сталног стварања није могућа ни прошлост“³¹⁵. Сама традиција, односно представа о њој, статична и затворена мора се разобручити да би била подстицајна и плодносна, мора се стваралачки реконструисати. То омогућава *поремећена равнотежа*. Јер,

„много штошта није до данас дошло само зато до израза, што је било у борби са још јачим од себе, које га је неутралисало. Равнотежа је затварала готово све видике. Свака велика снага у њој је била маскирана, јер све велике снаге имају или изазивају противнике, и ми нисмо видели, услед рвања и коштаца, оне који су били у том коштацу и рвању.“³¹⁶

Читање традиције подразумева *демаскирање*, осветљавање великих стваралачких снага у којима се огледају савремени стваралачки напори. Реч је

³¹⁴ Исто, стр. 9.

³¹⁵ Исто, стр. 18.

³¹⁶ Исто, стр. 24.

странпутничарским традицијама које нису доживеле милост канона или пак о „кривотворилачким“ стратегијама интерпретације које традицију саображавају канонским вредностима (читај поповићевско-скерлићевским), што је Винавер посебно тематизовао у есеју *Његош и зли волшебници*. Равнотежа је и оличење институционалне апаратуре и дисциплинујуће хијерархизације која штити књижевну традицију. Поремећена равнотежа отвара полицентричност која се може одупрети искушењу статичности и довршености према чему је истанчани бергсоновски дух гајио суштинску нетрпељивост.

Револуционарисување и рушење подразумева успостављање нове традиције. Једна традиција се укида, али место ње не остаје вакум, већ се експресиониста идентификује са иноваторима у књижевности којима се приписује антиципаторска улога. У прошлости се, дакле, трага са искуствима која су комплементарна модернистичким. Винаверов манифест потврђује да „ниједна авангарда, чак ни она најрадикалније нова, не успева да избегне *déjà vu*“, односно да је „uвод u svaku inovaciju asimilacija jedne tradicije. Sprovedenje revolucije u književnosti svodi se, dakle, na sprovođenje u delo nekog nasleđa“³¹⁷, уз напомену да Винавер и није покушао да пренебрегне/укине традицију, већ припада оним авангардним тенденцијама које су експлицитно стваралачки комуницирале са традицијом.

Манифест експресионистичке школе представља предлог за разумевање Винаверове интерпретације европске и америчке уметничке традиције. Текстове које *Манифест* најпре призива у интерпретативно окружење јесу есеји објављени заједно са њим у *Громобрану свемира*, кључној програмско-манифестативној књизи српске авангарде двадесетих година, књизи која отвара фундаментална питања песничке уметности новог времена³¹⁸. Есеји *Чурљањис* и *Скрјабин*, тематско-стилски диптих, припадају корпусу текстова *Громобрана свемира* у којима Винавер традицији приступа из угла „актуелизујуће рецепције“, успостављајући стваралачки континуитет и откривајући сопствено стваралачко извориште. Поетика интермедиијалности и тенденција ка интегралном уметничком изразу отворили су још једну перспективу Винаверових поредбених поступака – музика и сликарство постају део комапаративне једначине. Ови есеји завређују и

³¹⁷ Адријан Марино, нав. дело, стр. 186, 187.

³¹⁸ Гојко Тешић, нав. дело, стр. 130, 142.

додатну позорност јер упућују на извориште Винаверове авангардне поетике које се почесто у књижевноисториографском дискурсу превиђа зарад истицања немачког експресионизма као њеног прототекста.

У есеју *Чурљањис*, преплићући епизоде анегдотског казивања и сегменте проблемске расправе, Винавер портретише совјетског (литванског) сликара у опозицији са Гиставом Мороом. Са једне стране је не-конструктивна опсесија Гиставом Мороом на чијим платнима Винавер не уочава унутрашњи ритам, односно доживљава их као немузичко бунцање јер све је *укотвљено, окрљуштено* и *оклопљено*, једном речју, статично. Мороу Винавер супротставља своје „откриће“ литванског сликара за време боравка у Русији³¹⁹. Међутим, „силе, које су радиле за револуцију заробиле су Чурљанисова платна, сакриле, учиниле недоступнима“³²⁰. Најпре, Винавер запажа контрадикторност у чињеници да су Чурљонисова платна недоступна јавности с обзиром да је то доба „када су и најмање галерије отворене, када су збирке Шчукина и Морозова народно добро“³²¹. Освртом на колекције Сергеја Шчукина и Ивана Морозова, колекције које су садржале, између осталих, Сезанову *Жену у плавом*, Ван Гогов *Портрет др Реја*, Матисове *Хармонију у црвеном* и *Плес*, те Пикасове слике *Дријада*, *Жена са лезом* и *Купачице*, Винавер, са једне стране, представља интересовања и кретања на руској уметничкој сцени, а са друге стране, указује на уметнички контекст којем поетички припадају Чурљонисова платна.

Винавер издаваја концепт понављања на Чурљонисовим платнима као њихово доминантно обележје (али и као разлог његовог игнорисања/забране). Развијајући концепт понављања, Винавер мапира Чурљонисову ослобођену линију, нефигуративни израз, експеримент са перспективом, полифони и ритмички принцип у организацији визуелних симбола, од којих се поједини корене у фолклорном наслеђу –

³¹⁹ Винавер је боравио у Русији у својству преводиоца у периоду 1917-1919. као члан војне мисије која је деловала при српском посланству у Петрограду. Текстовете о Русији је почео да пише и објављује у *Политици* под насловом *Из земље која је изгубила равнотежу* за време свог боравка у њој, а наставио је да објављује и након повртка у Београд. Године 1924. текстове је сабрао у књигу *Руске поворке*.

³²⁰ Станислав Винавер, „Чурљањис“, *Укротитељи хаоса*, стр. 110.

³²¹ Исто, стр. 110-111.

„неке змијолике звезде, неке искривљене перспективе које се можда потпуно и не оваплоћују, јер застале, знају, да ће се све криво остварити. [...] Нека мора модра, плава, црна, румена; сунца за зрацима као стреле, космичке животиње, бездани; огроман плашт атмосфере; облаци, змајеви. И све: опет то у томе. И све: опет то ван тога. И све: заокружено, умотано неком симболичношћу, која је сва музика.“³²².

Синестезијски принцип, који је у фокусу Винаверовог промишљања, литванског сликара је у каснијим истраживањима и ретроспективним изложбама позиционирао као претечу сликарског израза на чијој линији се налазе Василиј Кандински и Паул Кле.

Музички принцип у кореографисању мотива, такође, има за Винавера важност јер истовремено одражава и разарање стабилне, унитарне, статичне слике света, слике света утемељене на идеји Једног и Апсолутног, насупрот многоструком које се манифестује у трајању, принципу *perpetuum mobile*. Стога су силе револуције и заробиле Чурљониса, јер, речима Винавера,

„мора револуционар имати веру у чврсту материју, која се ломи, која се саставља и раставља. И мора веровати у чудо своје личности, у оправданост њених покрета – а Чурљањис учи, да ти покрети нису први, и да нико никад није учинио први покрет. Револуција излази из ничега, ломи једно стање – а Чурљањис учи да је сваки покрет и предмет, увек, као оно звук, само једно ново улажење. И да: Нема... Спаса... нема ослобођења.“³²³.

Идеја револуције иманентна Чурљонисовим платнима базична је Винаверова поетичка категорија. Револуција је схваћена као покрет, динамика, прелаз из једног стања у друго, или, Винаверовим речима поводом мотивске структуре Чурљонисових слика, „периодично се појављује, и периодично га нестаје, и у свим висинама, и испод неких мостова, и у самом сунцу, и у тракама месеца“³²⁴. У основи Винаверове концепције револуције може се препознати ничеанска идеја „вечног повратка“ и бергсоновска идеја непрекидне смене и обнове животних и мисаоних енергија. Такође, може се препознати сродност са концептом „еволутивне смене“ руских формалиста.

³²² Исто, стр. 111.

³²³ Исто, стр. 113.

³²⁴ Исто, стр. 112.

„Има да дође једна велика катастрофа“³²⁵ везивна је мисао Винаверовог есеја посвећеног Александру Скрјабину. Кроз разматрање Скрјабинове филозофије уметности, као и у случају Чурљониса, прелама се Винаверова афирмација сопствених естетичких параметара. Скрјабинов музички опус, надамце *Божанствену поему* и *Поему екстазе*, „мутно тегобне хармоније на којима је печат космичког ужаса“³²⁶, Винавер, дакле, доживљава и промишља кроз призму наговештене и ишчекујуће катастрофе. Идеја катастрофе двоструко је кодирана. Но, најпре, Винавер предочава духовни портрет руског композитора, „песника који није писао стихове“, смештајући га у окружје великих духова, међу којима су и Рембо, Шели, Шопен, Моцарт, Данте, Сведенборг, Дирер, духова који су носили визију у себи, а остали недоречени „јер им је било наређено да ћуте, јер је њихов патриотизам према космосу захтевао да ћуте, да не би померили сплетове гравитација, правац тачкова који би отишли осетљивим, надражљивим асимптотама, у Хаос, при најмањем померању нечега основнога у њима.“³²⁷ . Скрјабин је својим мистичним чулом знао да је „све пред катастрофом“. Ово *све* се може разумети у конкретном, историјском значењу, али је, такође, повезано и са катастрофом другачијег кова, оном која се одвија у музици. Скрјабин се тако појављује и као дух који слути светску катаклизму, али и као навеститељ „музичке катастрофе света“, реформатор језика музике.

Винавер поставља питање у чему се огледа музичка катастрофа света, „Да ли у томе да се сруши нешто што већ постоји?“ . Дајући негативан одговор, у наставку есеја елаборира природу и смисао музичке, и шире уметничке, катастрофе света. Издвајајући дијалектички принцип као есенцију Скрјабинове музике и филозофије уметности, Винавер поентира срж композиторове симфонијске уметности:

„Спој, синтеза Скрјабинова: преко свих појединачних пропаста иде величанствена поезија рушења, пијанство рушења свесно и дубоко и јаче од сваке сумње, јер знамо, знамо да је и материја и свемир и све, нешто бескрајно продужљиво као ћилим свега – и да смемо, смемо рушити, рушити смемо: Јер ће још увек извирати нове снаге, светови, сплетови, комађи, пожари, воде, атмосфере, облаци, громови, планине, протест који расте у висину

³²⁵ Станислав Винавер, „Скрјабин“, *Музички краснопис*, стр. 95.

³²⁶ Исто, стр. 98.

³²⁷ Исто, стр. 96.

као космичко биље, и прашина звезда која пада некуд као протест, и нека потврђивања, признања, учвршћивања, концентричност, сагласност, одбијање, примицање, тежње, тежње.³²⁸

Сугестиван опис скрјабиновске синтезе илуструје и срж Винаверове поетике, односно суштину његове (авангардне) деструктивно-конструктивне логике стварања, јер „све може да се руши без краја, јер га је више но без краја, јер, што веће рушење, то огромније надокнађивање... [...] Бескрајно рушење само помаже новом стварању, појављивању, буђењу. Васељене је све више“³²⁹. Скрјабина синтеза истовремено побија и пориче, јер нема коначне катастрофе, већ низање катастрофа *ad infinitum*. Ничеански и бергсоновски филозофски комплекс Винавер укршта са оновременим научним дискурсом како би илустровао бит авангардне „поетике оспоравања“.

Компаративно сагледавајући *Громобран свемира*, Радован Вучковић је посветио пажњу и Винаверовом искуству руске уметности, односно природи и њеним елементима транспонованим у пишев стваралачки пројекат. Осврћући се на есеје *Чурљањис* и *Скрјабин*, Вучковић закључује да „својом делимичном мистиком и музичким даром у сликарству и обрнуто, паралелизам са руским симболизмом [...], ови уметници могли су да привуку радозналост и на утиске пријемчивог младог писца и да у њему оставе трага.“³³⁰. Акцентујући Винаверову приврженост „свемирској музици“ Александра Блока, Вучковић закључује, а то је и његова општа оцена Винаверове комуникације са руском уметношћу, да је аутор из руске револуције „понео“ изоштренији, још пре рата осетљив, музичко-космички и мистични идеализам³³¹. Вучковићево постављање Винаверовог дијалога са руским поетикама у обруч симболизма поткрепљује његову (широко прихваћену) тезу о немачком „извору“ Винаверовог експресионизма.

Претпоставка да су Микалојус Чурљонис и Александар Скрјабин привукли Винавера и својом блискошћу са симболизмом, како је то назначио Радован Вучковић, свакако јесте утемељена. Међутим, чини се да је уврштавање есеја *Чурљањис* и *Скрјабин* у манифест-књигу *Громобран свемира* пре мотивисано

³²⁸ Исто, стр. 100-101.

³²⁹ Исто, стр. 101.

³³⁰ Радован Вучковић, *Поетика српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 186.

³³¹ Исто, стр. 188.

њиховом блискошћу са експерименталним, авангардним уметничким тенденцијама и самом Винаверовом поетиком експресионизма. Идеје изнете у *Манифесту експресионистичке школе*, програмском тексту који отвара *Громобран свемира*, у сагласју су са поетичким обележјима које је Винавер издвојио и позитивно вредновао код двојице уметнике. Идејна исходишта есеја, односно тумачене поетичке карактеристике руских уметника, саображена су идејној потки *Манифеста* која подразумева антимиетички концепт уметности, стваралачко аутопорицање ради уживања у периодичности победе и пораза, демијуршку позицију ствараоца, давање предности визији над стварношћу, улазак и стапање са духом промене и динамике, растварање као чин стварања, решавање проблема ослобођења духа и израза.

Поред интермедијалног стваралачког принципа и концепта револуције, Винавера је, такође, могло привући и Чурљонисово дуалистичко поимање егзистенције сагледане кроз дихотомије хаос/хармонија, живот/смрт, креација/нихилизација, светлост/тама, динамика/статика, као и његов амиметички ликовни израз и посезање за баштином литванске фолклорне уметности. Скрјабиново експериментисање са језиком музике, опозиција реално/космичко која прожима његово стваралаштво и вера у музику која измирује све супротности блиски су Винаверовим стварачким немирима и поетичким прегнућима. Посебна блискост да се уочити између Скрјабинове идеје *екстазе* и Винаверовог вишезначног појма *ритма*. Скрјабиновска *екстаза* подразумева преображај света у космогонијском кључу, односно космичким размерама, она подразумева бивање у сталном покрету, лету, озвуковљење духа, живот као слободну игру обоготвореног стваралачког субјекта посвећеног слободи, те укидање диференцираног Ја и његово стапање са универзалним, хармоничним Ја, које је у сагласју са активним и творачким принципом. Скрјабина су експресионисти и пре Винавера препознали као једног од својих родоначелника о чему сведочи и чланак о његовој симфонији *Прометеј – поема ватре* објављен 1912. године у *Алманаху Плави Јахач*.

Одговори на питање „извора“ Винаверовог *Манифеста*, могу бити ревидирани и ако узмемо у обзир чињеницу блискости немачког експресионизма и руског футуризма о којој је још 1922. године писао Анатолиј Луначарски, за

кога је, узгред речено, Винавер још 1919. године написао да је „један од најбољих руских естетичара“. Луначарски је линију додира између немачких експресиониста и руских футуриста повукао дотичући деформацију реалности у уметности, антиестетизам, мистицизам и антиграђански став³³², а Александар Флакер је том списку додао и екстатично-хиперболичну, екскламативно-реторичку, урбано-катастрофичну, наглашено лирски субјективну и побуњену против „Наредбодавца Свега“ и поретка ствари у целом космосу поетику Мајаковског³³³. Изложене поетичке особености творе и Винаверов поетички идентитет. Упливи руске поезије свакако да су били многобројни код Винавера, и више је занимљив феномен типолошке сродности, но контактено-генетских веза што је и њега самог као компаратисту више привлачило.

Напоследку, есеје о Чурљонису и Скрјабину можемо да посматрамо и као специфично шифрирање испровоцирано друштвено-политичким околностима које су обележиле тренутак у којем је објављен *Громобран свемира*. Јер, рецепцију руске авангарде у периоду између два светска рата у Краљевини СХС/Југославији одредио је *контекст* обележен идеолошком нормом која је (не)посредно моделовала рецепцијски хоризонт, односно микро и макроинституције његовог обликовања, као и поетичке стратегије појединих књижевних група и аутора.³³⁴ На ову чињеницу је скренуо пажњу и Стојадин

³³² Анатолий Луначарский, „Несколько слов о германском экспрессионизме“. *Жизнь*, бр.1, 1922, текст доступан на www.lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/georg-kajzer (приступљено 9.9.2012.).

³³³ Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, Liber, Globus, Zagreb, 1984, стр. 38-39.

³³⁴ У периодици почетком двадесетих година се успостављају рецепцијске парадигме које ће обележити међуратну фазу рецепције руске авангарде, а које, са једне стране илуструје часопис *Мисао* и часопис *Зенит* са друге стране. У часопису *Мисао* читаоци су се о руској авангарди информисали у текстовима Петра Митропана *Белешке о најновијој руској књижевности* (1920) и *Савремена руска литература у емиграцији и под совјетима* (1926) и Евгенија Аничкова *Новије појаве у руској поезији* (1922). Станислава Бараћ је анализирао рецепцију руске авангарде у овом часопису и истакла да је она обојена идеолошко-политичким ставовима аутора чланака који кореспондирају званичној политици Краљевине СХС. Такође, ауторка је запазила и „контроверзан однос и став према делима руских авангардиста који су се приклонили Револуцији, што се, поред поменутог Блока, још боље види на примеру Мајаковског“. Чак и када су ваљано учавали поетичке особености и иновације футуриста, критичари су их негативно вредновали (ниподаштавали), не могавши при томе да прећуте значај Мајаковског задржавајући одијум према њему због блискости са Октобром који је резултирао и поетичким дисквалификацијама. Станислава Бараћ, нав. дело, стр. 79, 73-74.

Зенит није понудио другачије читање Мајаковског, већ је истакао управо оне поетичке особености на којима су инсистирали и критичари *Мисли* с тим што их је позитивно вредновао. У часопису сарађују руски авангардисти, а и посебан број је посвећен актуелностима на руској авангардној сцени (бр. 11, 1922). *Зенит* ће, такође, донети и прве преводе, на пример, Мајаковског – одломак поеме *Рат и свет* (10. број, 1921), *Слушајте хуље!* (17/18. број, 1922) и пролог *Мистерију Буфу* (насловна страна 23. броја, 1923). Исписујући петогодишњу хронику зенитизма *Филм једног*

Костић: „Проблем рецепције [...] нове руске и совјетске књижевности у Југославији, мора се посматрати не само у склопу културних потреба и традиције културних узајамности и утицаја него и у склопу историјске условљености – друштвених и политичких прилика у предратној Југославији“³³⁵. Отуда Винавер није директно писао о руској авангарди, непосредно се везујући за искуство Револуције, већ је „цензорском оку“ промако обраћајући се антиципаторима, а револуционарну свест увезао са космизмом, рачунајући на контекстуалне ефекте и подтекстуални потенцијал књиге у целини.

САТУРНСКИ ПЕСНИЦИ

У Винавровој есејистици, посебно у корпусу текстова објављеном педесетих година, запажа се тенденција ка историографисању модерног песничког искуства. Есејистички циклус који је прикладно насловити *у потрази за прецима* отвара есеј *Ускоково бекство. Есеј о Артуру Рембоу* почетком двадесетих година у часопису *Мисао*, а његово пуно зрење представљају есеји и чланци о Вијону, немачким романтичарима, Жерару Нервалу, Едгару Аланау Поу педесетих година. Манифестност, полемичност, задиханост, фрагментарна алузивност и елиптичност, који своју семантичку пуноћу откривају у суодносу са песничким збиркама *Варош злих волишебника* и *Чувари света*, који обележавају есеје и чланке двадесетих и тридесетих година, уступају место сталоженијем тону, сложенијим захватима, ширим синтезама и продубљенијим анализама педесетих година.

Родословно стабло модерног песничког искуства Винавер започиње са „песником-апашем XV века“, Вијоном. Податак да Британска енциклопедија Вијону приписује необичан утицај на модерне, имајући у виду прерафаелитско

књижевног покрета и једне духовне револуције (38. број, 1926), уредништво часописа ће своју акцију хронолошки везати за догађаје у постоктобарској Русији, издвајајући прилоге о руској авангарди у *Зениту*, не пропуштајући да истакне и хајке против Мицића због привржености концепту Октобарске револуције. Напоследку, *Зенит* је и укинута 1926. због чланка у којем се слави бољшевизам, комунизам и марксизам.

³³⁵ Стојадин Костић, „В. В. Мајаковски у српској књижевној критици између првог и другог светског рата“, *Прилози проучавању српско-руских књижевних веза: X-XX век*, ур. Мила Стојнић, Матица српска, Нови Сад, 1993, стр. 163.

откриће „правог песничког средњег века“ у његовој песничкој стварности, Винаверу је полазиште у развијању ове тезе са сопственим интерпретативним калемима. У свега неколико потеза и недовољно развијених натукница, али богатих значењским преливима, Винавер продире у суштину Вијоновог песничког искуства и његових одјека у доцнијим вековима.

„Преводилац Вијона на наш језик сматра да су нови песници поново научили на Вијоновом примеру: да је песник неко нарочито биће“³³⁶. Вијоновом метафором из *Распре између срца и тела*, рођење у знаку Сатурна, Винавер означава парадигму поетског модернитета које извире из његовог песништва, а које се супротставља концепту песника као службеника Аполона и муза, откривајући да је песник у служби „мрачном и тајанственом божанству времена и његових загонетки“³³⁷.

Винавер је спајањем концепта песника као нарочитог бића и утицаја Сатурна коме песник не може да не обрече службу, отворио читаоцима могућност бројних маргиналија које, на трагу његових натукница, упућују на идеју која је обележила филозофско и песничко мишљење 15. века, а у чијој основи је спајање мелнхолије, Сатурна и *furor poeticus*-а. Концепти меланхолије и утицаја планете Сатурн на карактер човека и његову судбину вековима су припадали одвојеним медицинским, астрономским, астролошким и филозофским дискурсима. До њиховог уједињења је дошло у неоплатонистичким учењима, доносећи и значењска померања у представи Сатурна у односу на традицију, а матрица постављена у неоплатонизму реактуелизоваће се у Вијоновом веку:

„Сатурн којем је приписивана летаргија и вулгарност био је истовремено поштован као планета изузетне контемплације, осамљеника и филозофа. Ипак, карактер и судбина човека рођеног у знаку Сатурна, чак и кад је, у границама које допушта то стање, његова судбина била повољна, њена злокобна основа се није губила; и ова идеја контраста, рођење из таме, живот између највиших могућности добра и зла је најдубља аналогија успостављена између меланхолије и Сатурна.“³³⁸.

³³⁶ Станислав Винавер, „Франсоа Вијон (поговор преводиоца)“, нав. дело, стр. 112.

³³⁷ Исто, стр. 228-240.

³³⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Kraus reprint, Nendelnf-Liechtenstein, 1979, стр. 158.

Историчари уметности Клибански, Панофски и Саксл су показали, на корпусу текстова припадника фирентинске академије, да је петнаестовековна представа о Сатурну изродила идеју модерног генија. Човек под Сатурновим утицајем дели амбивалентну судбину свог патрона. Суштинска подвојеност, свест о херојској и трагичкој судбини, свест о истовременој слабости и креативној моћи, перцепција живота као хода на рубу амбиса, особености су стваралачког генија осењеног Сатурновим утицајем. Додељујући ствараоцу интелектуалне дарове, али и опасности, Сатурн га обележава меланхолијом. Аутори наглашавају да самосвесно *ја* постаје епицентар опозитних егзистенцијалних искустава, а самосвест коју изоштарава меланхолија, знамен модерног генија, која успон достиже у постсредњовековној поезији, прераста у трагичну услед увиђања метафизичке противречности између коначног и бесконачног.³³⁹

У Винаверовој скици сатурнске природе Вијоновог песничког генија могу се препознати кључне особености петнаестовековног схватања песника као *нарочитог бића*, чија посебност (а Винавер мисли и на социјалну и стваралачку) долази од његове видовитости која се постиже пренапрезања нерава. „Сатурн га је сладострасно изабрао за свога тумача: хтео не хтео, песник мора за Сатурном. Грози га се, ужасава – а иде са њим. На тај начин, песничково је пијанство и трезно и видовито, он га је свестан до краја. Највећа трагедија и није трагедија несвести, већ увек: трагедија свести“.³⁴⁰

Вијонов пример оличава прастару песничку формулу која је била изгубљена, „о песнику као о бићу које иде противу матице животне и друштвене реке, да би ту реку збиља осетио и искусио – иначе га матица носи такорећи: несвесна“³⁴¹. Поетички императив, након Вијона, стога постаје пренапрезање нерава до плодне видовитости³⁴². Песничко стварање у Винаверовој визури, дакле, уједињује и имагинативну необузданост и мисаону дисциплинованост. Већ навођени историчари уметности истичу, такође, да је, поред меланхолије, или прецизније речено, у њеној сржи, један од дарова Сатурна, рехабилитован

³³⁹ Исто, стр. 129-140.

³⁴⁰ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 113.

³⁴¹ Исто, стр. 113.

³⁴² Исто.

Платонов концепт, *poetica furious*. Винавер ће „рехабилитовати“ *poetica furious* у есејима о романтичарима правећи копчу са Вијоном.

Пренапрегнутост и *опијање* као основни стваралачки принцип Винавер налази у основи модерних песника, разлучујући разноликост њихових поетичких физиономија – Бодлер и Едгар Алан По су тежили ослобађању од трезвености зарад понирања у „скровита струјања у васиони“; Верленово опијање тумачи у емпиријским координатама, видећи његов бoемски живот као рецептивни механизам за примање „вести ниоткуда“; на трагу Малармеа, Валери и Елиот, такође, траже пијанство, али се они опијају трезвеношћу, тражећи од песника да се пренапрегнутост „постигне уз употребу преоштрих надзорних апаратура“ како би се прекинуло са „техником тупог живота“³⁴³.

Црно сунце, још једно знамење сатурновских песника, обасјало је поезију Жерара Нервала, песника „горких и слатких заноса и сумњи“, песника „чијој видовитости нема равне у књижевности“³⁴⁴ и „чији се утицај у светској књижевности уопште не да проценити“³⁴⁵. Винаверов есеј о Нервалу спада у ред његових есеја *дубоке оданости*, писан сатрепетно, поетски истанчано и озарено, отискујући у својим језичким преливима и асоцијативној пуноћи дух филигранског умећа и посвећености. То је Винавер из година у којима интензивно припрема монографију о Костићу. Есеји о Нервалу, али и, на пример, Шекспиру и Растку Петровићу, својеврсни су прелудиј за *Заносе и пркосе Лазе Костића*. Они наговештавају методолошке и композиционе путање, али и тематски каталог који Винавер глача у својој стваралачкој радионици тих година, а који ће свој пуни сјај добити у књизи о Костићу.

Есеј о Вијону, односно, елементи профила сатурновског песника, потиснути су у дубинску структуру есеја о Нервалу. Винавер је настојао да Нервалов стваралачки портрет изгради увезујући мноштво његових биографских података, интуитивних прозрења, библиографских референци, преводилачких и публицистичких активности. Иако је увек задржавао извесну дозу скепсе према психоаналитичком приступу књижевним текстовима, у есеју о Нервалу каткад и посеже за реквизитаријумом психоанализе. Међутим, Винаверу није циљ да

³⁴³ Исто, стр. 112.

³⁴⁴ Станислав Винавер, „Жерар Нервал (1808-1855)“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 122.

³⁴⁵ Исто, стр. 121.

Нервала смести на психоаналитички кауч, већ његова помрачења смешта у окружје епифаијских искустава.

О болести је Винавер реч-две више изрекао поводом Новалиса. Сегмент о Новалису у оквиру компаративне студије амблематичног назива *Сусрети са немачким романтичарима*, наслова који рефлектује методолошку заинтересованост аутора, Винавер отпочиње Гетеовим изједначавањем категорије класичног са здрављем и романтичног са болешћу, речима које су „највише допринеле да се једном засвагда баци на романтичаре љага болести и патологије“³⁴⁶. Да би „одбранио“ романтику од Гетеа, Винавер се позива на једно Шопенхауерово место којег се нису сетили браниоци романтике како сам истиче. Наиме, Шопенхауер, који је „Гетеа обожавао и од њега се учио свакој мудрости и свакој сласти уметничког израза“, такође је здравље сматрао основним благом јер од здравља долази *ведрина духа*, а ведрина духа је неопходна за срећу. Међутим, Шопенхауер је, нијансира Винавер и филозофову и сопствену мисао, сматрао да се „велики људи одликују необично развијеном осетљивошћу и надражљивошћу – а то им доноси меланхолију“³⁴⁷. „Уживање је следовати Шопенхауеровој ерудицији, као и увек: сви велики људи, сви генији људски – меланхолици! [...] – Аристотел вели да су сви велеумни меланхолици.“³⁴⁸ Дакле, категорије здравље/болест у контексту уметности и филозофије треба заменити категоријама ведрина/меланхолија. У Винаверовом дужем задржавању на овим опозицијама и у потреби да их експлицира одјекује његов дугогодишњи спор са једном од најотпорнијих категорија у књижевнокритичком и естетичком дискурсу, категоријом здравља чији се засади налазе у Скерлићевом програму, а који педесетих година доживљавају наново обнову.

На подлози уважавања специфичности меланхолије као особеног стања духа, Винавер представља Новалисово дело у односу на његову базичну идеју о болести као могућности стицања дубљих увида у сопство и живот. Издвајајући Новалисове фрагменте о болести, састављајући сажету *похвалу „болести“*³⁴⁹, Винавер песникова проникнућа подупире и мислима савремених аутора – Томас

³⁴⁶ Станислав Винавер, „Сусрети са немачким романтичарима“, *Душа, звер, свест*, стр. 66.

³⁴⁷ Исто.

³⁴⁸ Исто.

³⁴⁹ Исто, стр. 68.

Ман „данас први књижевник Немачке, брани сличну тезу: о болести као извору најдубљих уметничких сазнања“, а Херман Хесе, други по реду „генијални књижевник савремене Немачке“, такође је присталица „те узбунљиве теорије“³⁵⁰. Винавер, пак, није био одвраћен узбунљивошћу те теорије, већ је Новалисово сладострашће, које му се указало као песникова елементарна чежња, изместио из координата патологије, и размишљао о њему као „потпуном утонућу у безмерне малстроме“³⁵¹, као о авантури духа и егзистенцијалном модусу.

Нервалову поезију Винавер уткива у интертекстуално плетиво европске традиције. Нервалов пејзаж који одише носталгијом за раним детињством и представља један од његових „големих песничких проблема“ које је решавао целог живота Винавер упоређује са призорима из Аристофанових хорова у *Жабама* и *Птицама*, развијајући мотив свеопште сагласности природе и човека прожетих анимистичким духом, те буколички доживљај непосредности и једноставности свакодневице која је сливена са поезијом и поетским доживљајем опстанка. Аутор Нервала тумачи и у оквиру поетике романтизма, истичући да је на њега најснажнији непосредан утицај извршио Е. Т. А. Хофман, а „утицај Ђаволових еликсира“³⁵², чедно романтичарски мотив „вечитог женског“ који Винавер назива „проблем александријске Артемиде“, осетио се и у најнедокученијим душевним замршајима Нерваловим³⁵². Винаверу пажњу посебно су привукли Нервалови сонети о „силаску у пакао“, напомињући да се и он, као многи савремени тумачи песника, бавио „егзегезом *Химера*“, посматрајући их у контексту орфејског мита „који је од древности грчке, од Хомера, Вергилија и Дантеа“ па до Рембоа „узбуркивао душу Европе, као ниједан други“³⁵³.

Винавер у студију укључује сопствене преводе сонета *El Desdichado* и *Артемис* уз „само неколико објашњења“. Међутим, тих неколико објашњења значајан су траг за осветљавање Винаверовог разумевања *сатурновске поетике*. Дистих који затвара прву строфу *El Desdichado*, у Винаверовом преводу гласи: „Пресвисла ми звезда. Лире моје сâне/ Црна Сунца блешти горки жалопој“³⁵⁴,

³⁵⁰ Исто.

³⁵¹ Исто, стр. 69.

³⁵² Станислав Винавер, „Жерара Нервал“, нав. дело, стр. 127.

³⁵³ Исто, стр. 133.

³⁵⁴ Исто, стр. 134. У оригиналу стихови гласе: „Ma seule Etoile est morte, – et mon luth constellé/ Porte le Soleil noir de la Mélancolie.“.

Преводац је протумачио, уз свест о прегршт веза и „бездан мистичних игара“, да је „*Црно Сунце* његове лире – као на слици Албрехта Дирера: ‘Анђе меланхолије’ (Душевне тескобе). Та га је слика вијала у стопу, у животу и у сну³⁵⁵. „Горки жалопој“ измештен је из сфере патологије, мада Винавер напомиње да је Орфејев двоструки победнички прелазак Ахерона песниково отимање од безумља³⁵⁶, а Нервал је смештен међу „велеуме меланхолике“ који у душевној тескоби проналазе творачку снагу – „оба пута он се из пакла вратио – спасао се: јер је његова звездана лира певала о ономе што је најузвишеније у опстанку васионе, мистичној љубави“³⁵⁷.

Песничко искуство је гранично стање у којем поетски субјекат комуницира са ирационалним, а по старом песничком рецепту Сатурнова интервенција је амбивалентна – он стваралачко биће осењује „горким жалопојем“, али истовремено га и исцељује. Ту амбивалентност Винавер је подвукао својим преводом – док је у есејистичком сегменту који непосредно претходи преводу стихова лира *звездана*, у преводу стихова јој је заденут епитет *сана*. Попут Нервала за којег „поједине речи и појмови имају [...] свакојаке тајанствене преливе“ и који „речи са разним личним обасјајима и зрачењима склапа у вишу целину – да једна другу допуни и доврхуни“³⁵⁸ и Винаверов преводачки медаљон лексички је набрекао од асоцијативних преплета и међусобних семантичких упутница. Епитет *сана* у значењу бљештаво (звездано) упућује на простор и опсег до којег се узвисила лира, песничка мисао и реч³⁵⁹; на трагу значења латинске речи *sanus*, *сана* конотира отискивање песничких стопа ван граница физичке реалности, било у виду катабезиса или успињања ка висинама, те је исцелитељске природе јер песника измешта у стање *tusing*, како би рекао један други проницљиви анатом меланхолије³⁶⁰.

³⁵⁵ Исто, стр. 134.

³⁵⁶ Исто, стр. 133.

³⁵⁷ Исто.

³⁵⁸ Исто, стр. 135.

³⁵⁹ То значење је подвукао у свом преводу Коља Мићевић: „Мртва ми је звезда – а лутња звездана/ носи црно сунце неизмерног јада“. Жерар Нервал, „El Desdichado“, *Градац*, бр. 160/161, 2006/2007, стр. 140.

³⁶⁰ Реч је о оксфордском библиотекару Роберту Бартону, аутору *Анатомије меланхолије* (1621). Пишући очаран Бартоновим делом, Бела Хамваш је напоменуо да је глагол *tusing* непреводив, покушавајући да га објасни као стање муза – „само задивљено зијам, задубљен у свет, а живот ми је попут напева или песме“. Бела Хамваш, „Анатомија меланхолије“, *Градац*, бр. 160-161, 2006/2007, стр. 76. Винаверов појам песничке видовитости призива у своју близину Бартонов став

Међутим, Винавер је Нервалово поетско искуство превасходно посматрао као антиципаторско, налазећи у његовој поезији ослонце песничке авантуре модернистичких писаца. Два су кључна мотива, односно идејна упоришта која су конститутивна и за двадесетовековне писце – проблем изгубљеног и нађеног времена и доктрина „саобразних путоказа“. Потрага за изгубљеним временом представља напор осмишљавања расутих доживљаја током животног века и вид је смислотворног уобличавања и повезивања егзистенцијалних искустава. „Пруста разумемо: тражећи ‘изгубљено време’ – он се послужио проникнућима Нерваловим“, називајући Нервалову *Силвију* „најлепшом књигом на француском језику!“³⁶¹. Међутим, Нервал иде преко Прустове слутње: „Сам је себе (и друге преко себе) да нађем. Жерар иде даље: „Не само да нађем оно што је било (на основу себе, у разним пресецима живота), него: да свак свакога и свагда и свугде нађе“³⁶². Фокнер је, Винавер не пропушта да запази, на Нерваловом трагу када индивидуалну историју огледа у историји рода и народа. Поводом ове успутнице ваља истаћи да су Винаверови огледи пренасељени запажањима овог типа, дакле, запажањима која су потенцијална тема једне компаратистичке студије, истовремено сугеришући да је аутор рачунао на публику богате читалачке културе и читалачких компетенција.

Међутим, иако је Нервал опседнут тумачењима прошлих догађаја, коначно тумачење му измиче. „Цео живот, цела природа – по Бодлеру, који је усвојио Нервалову доктрину о *Correspondances* (саобразним везама), све је то ‘шума од симбола’. Али та шума, по Нервалу, није сама себи довољна“³⁶³. За разлику од Бодлера који је тежио коначности аналошких дотицаја и међусобних осветљавања, Нервал није *шуму симбола* ограничавао на одређени број дрвећа. Његова слутња проницала је у несводивост васионе, те се декартовски дух склон обрасцима пунио језом пред свешћу да превладани понори отварају нове поноре.

Бодлерови „саобразни путокази“, на трагу Лајбницевог монадологије, концепцијски су у дослуху са представом о коначној васиони, а Нервалови су

осењен меанхолијом *I am tusing*. Занимљив је податак да се Винавер могао упознати са Бартоновим делом преведећи *Тристрама Шендија* (ако не раније) јер је Стерн пародирао делове *Анатомије меланхолије*.

³⁶¹ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 121.

³⁶² Исто, стр. 142.

³⁶³ Исто.

одраз разобручене васионе, васионе чији је структурни принцип раскршће које увек води новом раскршћу без уточишта коначности. „Симболи нас просто-напросто запошљавају, припремајући нам све нове и нове припремне задатке, нешто као укрштене речи, чија би се обзорја вечно ширила“³⁶⁴. Песник је стога „васионски потукач“, „он гнезда нема“ и, осуђен на привременост, лута без краја. Стање песничког субјекта са којим се суочава Нервалов читалац подстиче амбивалентан естетски доживљај који сублимира егзистенцијално (егзистенцијалистичко) искуство исприповедано у савременој уметности: „Оно нас пуни Кафкином, Сартровом, Камијевом стрепњом и зебњом, али и вртоглавим и потресним сладострашћем, као ни код једног другог песника“³⁶⁵. Свест о *недосегу*, о понору који на другом месту Винавер Сартровим речником назива *ништавилом*, удес је модерног песничког субјекта, али и искуство које искушљује његова уметност.

Међутим, свемирско луталаштво песника крије у себи и опасност од попутоног раскида са емпиријским, које, уз сав бунтовни прекор упућен недостатности стварности, ипак није поетичко исходиште којем Винавер упућује свој поглед. Искуство прекида и дефинитивног отиснућа са стварносног приобаља осведочава Рембоов песнички пут који Винавер и поставља као *основни проблем* модерних уметника. Рембо је за Винавера, као и за друге српске/југословенске авангардисте фигура отпора, побуне и револуције *par excellence*. Ту чињеницу Винавер истиче и самим насловом есеја *Ускоково бекство или есеј о Артуру Рембоу* у којем се огледа, како примећује Станислава Бараћ, „Винаверова склоност да опште појаве преводи на језик домаће митологије и културног памћења“, те је „Рембоов песнички подухват поредио са ускочким упадањем на забрањену територију, прекорачењем границе оцртане нормом.“³⁶⁶.

Француски симболисти привлачили су Винаверову истраживачку/стваралачку пажњу од самих његових почетака. Већ у првој песничкој и приповедној збирци наилазимо на интертекстуално присуство тројице француских песника, Рембоа, Верлена и Малармеа, чије присуство у Винаверовој стваралачкој радионици неће јењавати ни педесетих година. Телеграфски сонет посвећен Верлену у *Мјећи* и паратекстуални миг Рембоу

³⁶⁴ Исто, стр. 143.

³⁶⁵ Исто.

³⁶⁶ Станислава Бараћ, нав. дело, стр. 103-104.

поднасловом *Ритми и боје* циклуса *Сумракове флауте* у истој збирци, као и цитатно везивање за Малармеову крилатицу да цео свет постоји да би била написана једна књига у причи *Цео свет је књига*, отварају широк Винаверов рецепцијски хоризонт француског симболизма који ће се у деценијама које су уследиле богатити и продубљивати.

Иако је посебан оглед посветио само стваралаштву Артура Рембоа из круга француских симболиста, може се рећи да позивање и упућивање, имплицитно и експлицитно, на француске симболисте твори сложену мрежу у Винаверовој есејистици разапетој над промишљањем модернистичког европског и српског песничког искуства. Винавер, попут Валерија, није симболизам разумевао као књижевни правац, већ га је превасходно посматрао као духовно стање. Отискивање поезије од стварности, аналошка визија света, привилеговање наговештаја и сугестије, версолоска музикалност, поунутрашњење поетског предмета, херметичност и језичко разобличавање општа су места у Винаверовом мапирању модерности поникла на трагу симболистичког стваралачког искуства.³⁶⁷

Међутим, Винавер истовремено поставља и питање границе, одговарајући на загонетку Рембоовог песничког утихнућа. Неумереност води ка стваралачкој немоћи, а Рембоова доследна приврженост алхемичарском и прометејском перманентном преображавању резултирала је немогућношћу укотвљавања у чему Винавер види његов пораз. Стварност је неопходно преображавати и (р)еволуционисати у песничком врењу, али је њено постојање нужност – прво се мора *бити*. То је у Винаверовој визури Рембо пренебрегнуо и доживео стваралачку немоћ.

Метафора круга којом је раних двадесетих година опасао подручје из којег се отиснуо Рембо, педесетих година је ускрснула да би њоме представо ускочки подвиг Лазе Костића, песника који, попут Поа, Бодлера, Хелдерлина, није страдао само за себе, већ за све нас, један од „миљеника богова“ којима богови

³⁶⁷ Јелена Новаковић је у оквиру својих истраживања рецепције француских симболиста у српској критици детаљно представила и Винаверове ставове и, такође, истражила је у посебној студији Винаверов однос према симболистима усмеравајући пажњу ка његовом аутопоетичком легитимисању у дијалогу са Рембоом, Малармеом и Верленом. Вид. референцу у Литератури на крају студије.

дају „бесконечно потпуно: све радости, све болове бесконачне – потпуно“³⁶⁸. Костићев круг био је за њега истовремено и радост и бол, а чинили су га

„народна песма (лепота, правда, морална светлост); народни језик (дубине, прадубине), српско јунаштво; укрштај . [...] Круг је потпуно затворен. Лаза Костић је зачаран. Када је год покушао да се извине из свога волшебнога круга, то му је, само у најређим случајевима, полазило за руком. А он је то хтео и тако често! Он се бунио против свих својих освештаних појмова, хотећи да схвати и оне друге, и оне треће... Да схвати читаво, целокупно човечанство, као његов ненадмашни узор – Шекспир.“³⁶⁹.

Сви досадашњи истраживачи Винаверовг дела сложни су у оцени да му је Лаза Костић послужио на „стотину начина: као инспирација и као документација“³⁷⁰. Новица Петковић је издвојио срж Костићевог магнетизма за Винавера:

„на његовом примеру покушао [је] да расветли истину нашег епско-патријархалног наслеђа и потребу да се оно превазиђе ради једне нове спреге бића и ствари. Да се сва новија српска књижевност ломила управо на граници којом ју је епски ритам делио од модерног европског индивидуализма, то је Винавер упорно доказивао и први дефинитивно и доказао у монографији о Лази Костићу“³⁷¹.

Амбивалентност Костићевих стваралачких прегнућа лајтмотив је монографије. Иако је пуну пажњу посветио и Костићевом икаровском искуству, речено Винаверовим речником, песникови поетски успони (искоци) за његовог духовног биографа су ненадмашан образац песничког зрења и прозрења, путоказ који српска култура, ипак, није поставила као своју магистралу. У „случају Лазе Костића“, „највидовитијег нашег песника“, песника умља и безумља, Винавер је видео базичан спор који се протеже токовима српске књижевности.

Винаверово излагање Костићевих поетичких ослонаца недвосмислено песника ставља у забран *сатурнских песника*. Под утицајем младог теоретичара Јована Андрејевића Јолеса он је усвојио наук да песници треба најпре да испеку занат. „Занат је златан, али мукотрпан, напоран, готово и несавладљив.“³⁷²

³⁶⁸ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 25.

³⁶⁹ Исто, стр. 98.

³⁷⁰ Милован Данојлић, „Винаверова лабудова песма“, нав. дело. Стр. 677.

³⁷¹ Новица Петковић, „Коначни Винавер“, *Заноси и пркоси Станислава Винавера*, стр. 688.

³⁷² Станислав Винавер, нав. дело, стр. 131.

Међутим, Јолес прави радикалан заокрет у односу на песнике старијег нараштаја јер одбацује рецептуру *Писма Пизонима*, а у „ствар су се умешали: педантна немачка наука и магловити немачки законодавци“. „Овај пут проблем је испао неисказано тежи: тражи се веза заната са песничким наитијем, а поврх свега: занат је изванредно запетљан“³⁷³. Костић је пригрлио експеримет као стваралачко начело: „Теоретисао је са Грцима, ронио у Шекспира; пручавао фолклоре, увек и вазда трудећи се да савлада занат: само зато да би био свој.“³⁷⁴.

Међутим, Костић није привилеговао само један пол стваралачког чина, већ је држао да је „поезија у основи она махнитост, она обузетост, оно високо лудило о ком говори Платон; она опојност пиндаровска, оно Гетеово деклемовање распарчаних и слободних речи, тобоже без везе, али тако да се ове ипак упућују, готово и преко свачије воље, у неки дубљи смисао, који је сав од понора и сав од блеска.“³⁷⁵ Речник којим је појмовно уобличавао природу стваралачког чина од Вијона до Валерија расут је у есејистичким сегментима посвећеним Костићевој концепцији певања. Истодобно, они су ослонац и Винаверовом ставу о тоталитету песничког чина, нетрпељивом према било којој крајносној могућности, од рационалистичке контроле до аутоматског писма, ставу који кореспондира Костићевом тумачењу *песничког заноса* у „којем не престаје свест, не гаси се воља, смо што свест постаје другарица, управо службеница заносу, па га служи“³⁷⁶.

Костић је песник двоструке природе у којој су се рвале опреке³⁷⁷ и Винавер, евоцирајући неразумевање са којим је дочекан Костићев сензибилитет у средини неприпремљеној за лудило „у највишем песничком смислу те речи – у грчком смислу те речи“, стаје у одбрану његовог заноса јер „опседнутост, обузетост читавог бића, умља и безумља, свети и подсвести, давала му је пиндаровских полета“.³⁷⁸ „Веле о њему да је био луд. Не! За такво и толико

³⁷³ Исто, стр. 131.

³⁷⁴ Исто, стр. 135.

³⁷⁵ Исто, стр. 131.

³⁷⁶ Лаза Костић, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његовом певању, мишљењу и писању, и његовом добу*, Сомбор, 1902, стр. 78.

³⁷⁷ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 148.

³⁷⁸ И Винавер је на самом почетку свог стваралаштва био смештен у контекст Костићеве екстраваганције. Један од критичара је у његовој *Мјећи* подругљиво констатовао присуство „оне књижевне болести коју је, у нас бар, измислио покојни др Лаза Костић“. Велимир Ј. Рајић, „*Мјећа* – књига стихова Станислава Винавера“, *Станислав Винавер, Рани радови 1908-1918*, стр. 433.

лудило, које у њему бесни, он је исувише уман, сувише чак и цепидлака, трезвен, интелектуално поткован. Он се лудилу не да! Одупире му се свом снагом обратих струја у себи. И то се двојство држи у приличној равнотежи³⁷⁹. Костићева програмска песма *Међу јавом и мед сном* је програмска песма сатурновске поетике у српској књижевности.

Међутим, Костићев стваралачки пројекат није поникао на плодном тлу. Врло брзо су га посекали Светозар Марковић и Богдан Поповић. „Уништење естетике“ је био први напад на „немачке идеалистичке заврзламе“. Винавер нешто поједностављеније тумачи мотивацију за програмски иступ Светозара Марковића, видећи у њему и његовој популарности одраз духовне лењости, односно наводне интелектуалне недораслости задатку савлађивања немачке естетике и метафизике због чега је развијен снажан одијум према њима. У принципу, Винавер никада није раздвајао мисао Светозара Марковића (посебно њену идеолошку потку) и његових следбеника који нису на креативан начин одговорили његовим програмским захтевима које, опет, Винавер није издвојене тумачио и промишљао. Марковић је за њега још једна од метонимијских фигура утилитарног концепта књижевности.

„Добар укус“ је била следећа етапа у искорењивању засада Костићевог поетског експеримента. Културни образац Богдана Поповића (и, наравно, Скерлићев императив „Памет, логика, смисао!“) за Винавера је значио дефинитивно окончање Костићеве авантуре. Прогласивши „да нема више жучи и бујности, безобразлука и пустахилука, сласти и дрскости, у некадашњем дивљем и бесудном царству поезије; нема застрањивања и беспућа „скитске неписмености“: све је уљуђено, благопристојно, утрвено и успавано“³⁸⁰, Богдан Поповић није показао истанчаност за европски поетски ток који је проистекао из Вијонових *завештања*. Француска поезија коју су најутицајнији критичари прве декаде 20. века поставили српским песницима као огледало за Винавера је „сувопарна антисахаринска поезија“ апотекара Омеа.

Као кључно спорно место у конституисању идентитета српске модернистичке књижевности Винавер је маркирао рецепцију и алтернацију

³⁷⁹ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 145.

³⁸⁰ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 133.

западноевропских књижевности и књижевних идеја.³⁸¹ Или, још прецизније казано, оно што је острашћено критиковао, ваљано уочавајући механизме и институције посредовања (универзитетске катедре, периодика, издаваштво, удружења), јесте централизам који је обележио макро и микроинституције посредништва, а који је рецепцијске изборе и процесе подвргавао дидактичко-педагошким потребама, разумевајући књижевност као једно од средстава у процесима модернизације и култивизације (било естетичке, било политичке) српског грађанског друштва на почетку 20. века. Отуда је за Винавера једна од најомраженијих синтагми која је струјала критичким дискурсом била *за наше потребе*, а његову пажњу и приврженост имали су аутори који су надилазили партикуларне, локалне интересе и који су самосвесно, па и храбро, успостављали дијалог са традицијом европске књижевности.

Линија сатурновских песника ускрснуће међу Винаверовим генерацијским исписницима, а повлашћени статус на његовој вредносној лествици имао је Растко Петровић јер је „био под утицајем праве, духовне Француске [...] Француске Реми де Гурмона, Бодлера, бога Бергсона, Стендала, Пруста и великог Рембоа“³⁸², јер је, дакле, на стваралачком плану преусмеравао српску књижевност француским обрасцима који су опонирали мериторном књижевнокритичком току. Доживљавајући га као нашег Малармеа, Рембоа, Лотреамона³⁸³, Петровић је за Винавера парадигма ументичког модернизма. Винавер „апотеозу стваралачком читању нове, модерне, француске културе [...] превратничком духу и делу Растка Петровића“³⁸⁴ пише у два наврата, након Првог светског рата у тексту *Муза Растка Петровића* (1923, *Време*) који је одбрана ауторовог стваралачког пројекта, и након Другог светског рата у есеју мемоарског карактера *Растко Петровић, лелујави лик са фреске* (1954, *Књижевност*), есеју, критичком одзиву на *Три мртва песника* Марка Ристић, који у том тренутку, такође, представља и

³⁸¹ О овоме ће бити више речи у последњем поглављу студије.

³⁸² Станислав Винавер, „Муза Растка Петровића“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 304.

³⁸³ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске“, *Одбрана песништва*, стр. 316. И сам Растко Петровић је сопствено стваралаштво смештао у окружје стваралаштва Рембоа, Вијона, Лотреамона и Корбјера чије дело „по дубини, својој крвности, и страсности“ није ништа мање „од ма ког било другог комада животног“ јер су они „ослобађали из себе песме као допуну свог живота“. Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974, стр. 149.

³⁸⁴ Гојко Тешић, „Винаверова похвала Растку Петровићу“, *Пркоси и заноси Стаислава Винавера*, стр. 249.

одбрану Растка Петровића, али и стваралачког пројекта међуратних „модерниста“³⁸⁵.

Винавер исписује каталог тема који ће доцнији истраживачи Растковог дела разрађивати, нијансирати, допуњавати, па и спорити, почесто губећи из вида његове есејистичке поставке: „хула и иронија“ карневалског импулса, прожимање узвишеног и баналног, плотског и духовног, опседнут магијско-ритуалним формама мишљења и израза, синтеза домаћег тла и искустава европских књижевности, потрага за архаичним и урањање у језик и ритам Тела, рвање са историографском грађом итд. Иако у позном есеју не упућује на француске симболисте, евидентно је да су њихова поетичка трагања и решења растер кроз који израња песников *лелујав лик*:

„Помишљао је на фреске, наше фреске о којима се толико наслушао. Дакле: нешто преко мере и живо и овлашно, нешто што се лелуја у трепету воштанице, далеко од ичег окамењеног, овековеченог. Фреска га је вијала кроз уобразиљу својом овлашношћу. [...] Растко је замишљао не само творачку неку уметност, већ читав надахнути живот, који би се састојао у нечему што је својствено фресци. Дакле: не довршити што није за довршавање, не попунити што није за попуно, а дати само неки: овлашни, лабави и битни лелуј градива и продор осећајности. Мислим да је читаво Растково писано завештање, ето, те врсте: фрагмент, фреска, лелуј и одсјај, кроз лелује и одсјаје бића.“³⁸⁶.

Поетика овлашности и лелујавости фреске евоцира симболистичку дематеријализацију појавног света и његовог разобличавајућег утискивања у песничку уметност зарад израњања „магновених наговештаја“ и „присног увиђања“. Растков отпор према досклађивању огледа се у растакању језичког градива чија се хомогеност и масивност повлаче пред одсјајима бића који се, ипак, не лишавају чулног. Винавер песникову фрагментарност не тумачи, попут доцнијих интерпретатора, категоријом немоћи, било да је она условљена друштвеним околностима или сопственим креативним слабостима, већ у Петровићевом фрагменту препознаје ускрснуће романтичарске поетике фрагментарности.

³⁸⁵ Винавер је о Растку Петровићу педесетих година објавио и неколико чланка у оквиру своје колумне *Београдско огледало у Републици*.

³⁸⁶ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске“, *Одбрана песничтва*, стр. 330.

Растков модернизам Винарвер везује и за фигуру путника у чијем подтексту је рембоовско наслеђе:

„Растко је себе осећао највише као 'путника'. Тај му је симбол био најдражи. Путник' једнако нешто 'открива'. Путник никада није стигао, ни ништа усталио: после пута, опет предстоји – пут. Растко је у сваком пресеку живота и времена, слутио сва нова, трепетна открочења. Због пута и открочења патио, бунио се: није хтео више да буде 'путник', и није хтео на све стране да наслућује неисказана 'открочења'. Тада би наилазили часови јаловости, часови сухи и сувопарни.“³⁸⁷.

Растков путник је нерваловски *свемирски потукач* суочен са привременошћу јер *открочења* немају своје коначиште, те су својеврсни бездан пред којим песник стоји, уједно стваралачки кушајући могућност премошћивања, али и свестан магнетизма границе и привремености ступања на тло с оне стране. Нервал је интензивно проживљавао контрадикције, Рембо је заћутао, Растко је, Винаверовим речима, зебао од „Паскалове душевне суше“, „понора који све гута“. И Растко се, на линији традиције европских сатурнских песника, суочио са расцепом који је плод раскорака између језика и идеалности, између оног што се жели, чему се тежи и онога што је постигнуто.

„Опомиње ме Растко на књиге сибилинске: што год од њих остане мање изрека, све бивају дубље, језивије и видовитије“³⁸⁸. Стрепња од обиља, од расплнутости довела су Петровића до разрешавања питања *битности* чије се исходи огледају у отпору према „накострешеној пуноћи и кашљавој такозваној зрело садржајности“. У трагању за *битном небитношћу* сав је Растко – „муцања, невољни покрети, недовршени рефлекси, недокучена мисао, неизведена хармонија; ето то га је тиштало, то је хтео да спасе“³⁸⁹. Рембоовско-малармеовским речником Винавер лапидарно исказује Расткове поетичке, али и егзистенцијалне (јер је поезију онтологизовао) преокупације. У Винаверовој анализи песниковог језичког искуства утиснуто је не само поетско трагалаштво Рембоа и Малармеа, већ и савремених песника попут Елиота и Валерија. Њиховим

³⁸⁷ Исто, стр. 336.

³⁸⁸ Исто, стр. 332.

³⁸⁹ Исто, стр. 333.

урањањима у језичку стихију, магијским импулсом оплођену мелодијску линију елиптичног израза Винавер је посветио многе редове своје есејистике.³⁹⁰

Међутим, европском апокрифном мелодијском наслеђу Винавер ће пуну пажњу посветити бдијући над језичким искуством Момчила Настасијевића. „Тумачећи Настасијевићеву литературу Винавер примењује искуство модерне науке о књижевности и служи се терминима распрострањеним међу следбеницима коментаторима Малармеа и Рембоа“³⁹¹. Експеримент и сугестивност, магија и несвесно, урок и басма, немушност и космичност сливају се у Винаверов доживљај и интерпретативно ударје Настасијевићевом језичком подвижништву, а блискост са његовом визијом и литерарном техником омогућило му је, како примењује Павле Зорић, да „блиставо протумачи карактер ове лирике“³⁹². Такође, у Винаверовој интерпретацији ове лирике назире се и појмови (пренапрегнутост, видовитост, граничност) којима он означава модерну стваралачку технику пониклу још у Вијоновим поетским објавама: „Он [Настасијевић – нап. Ж.С.] је много учио, много читао, мислио и експериментисао. Он је сневао своју јаву, он је контролисао свој сан“³⁹³. И на овом примеру можемо да осведочимо да поетска имагинативност у коју Винавер заодева своје интерпретативне исходе није сазнајни вакуум, већ промишљени и продубљени интерпретативни увид богатих интертекстуалних односа.

Винаверу је било посебно стало да покаже да је „погрешно [...] мислити да се Настасијевић удаљио од Европе, од запада, и од велике и мале људске цивилизације“³⁹⁴. Песниково понирање у језичко памћење балканске културе, његово истраживање „матерње мелодије“ Винавер је локализовао у европски контекст песничке потраге за коренима, освешћивања идентитета сопствене културе. Настасијевић је формулу пронашао у Паризу али је заузео „став и слободу једног ствараоца“ – „Ако је тражио оригиналност, изворност, то није било да се удаљи од Европе, и да се удаљимо ми сви од Европе, него је било да се

³⁹⁰ Растку Петровићу као Винаверовој парадигматичној фигури *сусрета* више пажње је посвећено у последњем поглављу студије.

³⁹¹ Павле Зорић, *Станислав Винавер као књижевни критичар*, стр. 92.

³⁹² Исто, стр. 85.

³⁹³ Станислав Винавер, „Момчило Настасијевић“, *Одбрана песништва*, стр. 275.

³⁹⁴ Исто.

пре свега ми уопште нађемо. Чак и имитовати не можемо како треба, ако не знамо себе³⁹⁵.

Истородну стваралачку технику Винавер је истакао пишући о Т. С. Елиоту: „Огроман рад, уношење у стихију рођеног језика, слутње, експерименти, али уз будна ослушкивања књижевног израза кроз векове³⁹⁶. Редови написани поводом Елиотове технике могли би се изместити у есеј о Настасијевићевој стваралачкој техници, као што и редови написани о Настасијевићевом дијалогу са усменим и писаним књижевним наслеђем могу наћи своје место у есеју о енглеском песнику:

„Спас је за нас Настасијевић видео у духовном и душевном животу, у откривању наглом и готово избезумљеном његових потеза кроз целу прошлост, чак и ону прадалеку, митску, а коју није стављао само у почетке, него јој давао да блуди, узаврела или увела, око свих решења и закључака судбинских, тако да смо се осетили ухваћени у све четири у мит. Он је увек чекао да се отворе ненадна и благотворна врела, која освежавају и жуборно продужују прекинути живот. И тражио је спас у високој књижевности, која је по његовом виђењу ослобођење, катарзис, преображење.³⁹⁷”

Примећујући да је Елиот, подстакнут француском школом „чисте поезије“, вођен тежњом за најдубљом поезијом вршио своју језичку реформу, Винавер исписује редове у којима бисмо поред имена енглеског песника могли додати и *Настасијевић*, у чијој „реченици највише је озарене стварности чија је свака честица довољна да пружи смисла и свести тамном и глухом вапају векова, који нису нашли облика и лутају проклети, док се не оваплоте³⁹⁸”:

„он спроводи своју реформу у енглеској језичкој стихији, не поводећи се слепо за Французима, већ ослушкујући животна подрхтавања свог рођеног језика, чији су и акценти и синтакса, и дубоки корени, толико различити од француских. Да би до тога дошао, Елиот усваја целу-целцату енглеску књижевност као своју радну сировину: он се користи свим ранијим песницима и књижевним текстовима, не само кад продире у дубине

³⁹⁵ Исто.

³⁹⁶ Станислав Винавер, „Дело Т. С. Елиота. Његова постигнућа, његови проблеми, његова борба против декаденције“, *Душа, звер, свест*, стр. 327.

³⁹⁷ Исто, стр. 283.

³⁹⁸ Станислав Винавер, „Момчило Настасијевић“, нав. дело, стр. 274.

језичког осећаја већ и као нечим што одговара огромном, плодном експерименту читаве нације.³⁹⁹

И Настасијевић и Елиот су песници „раздобља експеримента и синтезе“. Две кључне особености „наше књижевности између два рата“, као је Винавер насловио текст у којем је предочио друштвено-културни (урбанизација и индустријализација), филозофско-научни (квантна математика, теорија релативитета, дубинска психоанализа, антропологија Малиновског, Леви Брила) и поетички миље модернистичке књижевности, јесу *експеримент* и *синтеза*. И експеримент и синтеза обележени су дијалогом са традицијом.

„У нашој књижевности између два рата јавља се ново и чудесно интересовање за фолклор“⁴⁰⁰, а преображени и продубљено схваћени фолклор дали су Андрић, Растко и Момчило Настасијевић што их приближава искуству европске уметности истог прериода. „Прави и величенствен обухват“ уочава се у вези прадевне уметности са најмодернијом – уметност Алтамира и Дордоње у дослуху је са уметношћу Сезана, Матиса, Брака, Клеа и Пикаса, а „древност првих људских раса, муцања и слутњи“ проговара и кроз уметност Стрависнког, Де Фаље, Кафке, Џојса, Пруста, Пастернака, Хлебњикова, Прокофјева, наше Славенског, Ујевића и Драинца. Експериментишући и трагајући за новим и свежим изражајним могућностима, уметници су успостављали контакт са древним и исконским, те српска/југословенска авангарда дели општи топос европске авангарде, „повратак изворима“.⁴⁰¹

Трагови дослуха са древним и митским, вид присног дијалога са традицијом за Винавера осведочавају језичка *откровења* песника. Основу модерног језичког искуства налази у романтичарској језичкој револуцији која, опет, није самоникла и аутохтона. У уводном сегменту есеја о немачким романтичарима, *Где је све романтика*, Винавер повлачи лук од антике до савременог стваралачког искуства, постављајући на сцену две Грчке које су у

³⁹⁹ Станислав Винавер, „Дело Т. С. Елиота“, нав. дело, стр. 327.

⁴⁰⁰ Станислав Винавер, „Раздобље експеримента и синтезе. Наша књижевност између два рата“, *Одбрана песничтва*, стр. 390.

⁴⁰¹ Више о примитивизму у српској међуратној књижевности вид. Бојан Јовић „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног раздобља, *Српска авангарда у периодици*, стр. 90-110 ; о односу модерниста/авангардиста према фолклорном наслеђу вид. Весна Матовић, „Књижевност српског модернизма и патријархално и фолклорно наслеђе“, нав. дело, стр. 63-140.

темељу модерности. Са једне стране је Гетеова и Шилерова Грчка, Грчка коју је археолог Винкелман представио тадашњој Европи, Грчка „коначних складава“, без ичега „мутног и рогобатног“, највишег склада и равнотеже, правила, симетрије и реда. Са друге стране је Ничеова Грчка. Филозоф је „изашао на видело са двојством Грчке, са вечним сукобом у самој грчкој сржи: између Аполона (светлог, надахнутог, јасног и звонког) и Дионизоса (опојног, оргијастичког, елементарног)“⁴⁰².

Опозиција аполонијско/дионизијско искрсава већ у првим расправама о физиономији модерне духовности у годинама након Првог светског рата. Наглашавајући да „вечито и духовно старе уметности прелази у будућност“, Светислав Стефановић посебност „најмлађе модерне“ види у „унутрашњем ритамског расположењу“ које је дионизијско, док стари баштине аполонско, те да је кључна погрешка критике „тражити од времена владе дионизијског духа да буде као у времену аполоновског духа“⁴⁰³. Да критика није била спремна да уважи дионизијски дух „најмлађе модерне“ осведочавају и полемички одговори Марка Цара Светиславу Стефановићу.

Цар подсећа да су „светле епохе у литератури и уметности биле увек епохе склада и традиције“ обележене осећањем мере и јасноће⁴⁰⁴. Увиђајући да је Цар одвећ изоштрио однос према традицији „најмлађе модерне“, Стефановић у свом одговору инсистира да међу његовим пријатељима нема никога ко одриче Хорација, Гетеа, Леопардија, Костића, Његоша, закључујући: „Ми смо данас у знаку обртања вредности и стављања свих ствари на своје место“⁴⁰⁵. Међутим, Цар у свом утуку опстојава на идеји да су све ствари већ на свом месту, појачавајући исказе из претходног текста, продужујући дискурс Скерлићевог *Лажног модернизма у српској књижевности*: „Ти нови људи воле одвећ што је мутно, настрано, енормно, док ја уживам у лепим размерама, у јасноћи, у светлости; отуда међу нама једна опречност која се не да изгладити“⁴⁰⁶.

⁴⁰² Исто, стр. 11, 12.

⁴⁰³ Светислав Стефановић, „Узбуна критике и најмлађа модерна“, *Мусао*, бр. 33, 1921, стр. 67.

⁴⁰⁴ Марко Цар, „Авангардска поезија и авангардска критика“, *Мусао*, књ. VII, бр. 5 стр. 373, 371.

⁴⁰⁵ Светислав Стефановић, „Књижевна позадина против књижевне авангарде“, *Мусао*, бр. 49-56, 1922, стр. 230.

⁴⁰⁶ Marko Car, „За slobodu kritike i lojalnst poezije“, *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti: 1917-1943. Knj. 1, 1917-1929*, нав. дело, стр. 285.

Винавер је много више заинтересован да открије дионизијско у романтичарској текстури и романтичарску *чезњу*, која је по његовом мишљењу врховни појам романтизма, тумачи на његовом фону. Пажљивим читањем откривају се *сатурнски* одблесци у романтичарском неутаживом препуштању слободи која помиче границе (мета)физичког, свесна немогућности прекорачивања и протејским преображајима *ја* до потпуне расплнутости. Та расплнутост, парадоксално, прикована је за бескрај васионе од којег нема бекства, већ само огрезлост „у дух, у претњу, у сласт, у коб онога од чега бежимо“⁴⁰⁷.

„Романтика је – као да јој је то био задатак – померила границе Гетеових језичких искустава [...] нашла је бесплотних слоговских игара за сваки наш премор на рубу игара и смрти. Она се играла у хитре звучности које су се отргле од сваког смисла, од временског поретка и целинског склопа, мада су биле потекле из одлуке: да послуже баш што тананијем поретку, смислу и сазнању целине. [...] што је желео и Рембо када је захтевао: да сва своја чула раздеси и извитопери да би постигао нове складове, ближе новој чулној истини. Романтика је нашла баснословне реченичне спреге: за искуства из света и несвета, чаролије, заговоре, уроке, чуда, волшебства, бајке, фразе за ноћ и њене чини, за патње и сласт снова, за безмерке трагања у неисказаном и недокучном.“⁴⁰⁸.

Очарано задубљен у језичко/егзистенцијално искуство романтичара, Винавер у њему налази пуну меру поетског зрења, и романтику налази свуда где се чезне за повратком у *завичај – језик* и где се понире у искуства на граници и са оне стране границе – у поезији Нервала, Рембоа, Малармеа, Валерија и Елиота, Лазе Костића⁴⁰⁹, Момчила Настасијевића, Растка Петровића и Црњанског.

На овом месту чини се прикладно направити дигресију у вези са приговорима који су упућивани (понајвише Павле Зорић) на рачун Винаверовог „занемаривања“ семантичког слоја песничке речи приликом њене анализе. Винаверов концепт језика је утемељен на бергсоновској реактуелизацији романтичарског концепта поетског језика. Поетски језик виђен као реалност, простор у којем истина може бити досегнута, динамична и флуидна енергија која

⁴⁰⁷ Исто, стр. 17.

⁴⁰⁸ Исто, стр. 53.

⁴⁰⁹ „Лаза Костић је у језику српском стао да тражи и налази те прадубине, та озарења, те врацбине, те мелеме, те расковнике, те наговештаје скривене, који још нису били изнесени на видело дана.“ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 47.

разара антитезу између ствари и речи, енергија која уједињује говорника/песника и слушаоца/читаоца у разумевању није инструмент којим се говори о свету, већ је креативна сила која баца одређено светло на свет.⁴¹⁰ Сам концепт језика је, дакле, усмерио Винаверов приступ и *satrapet* са песничком речју или, можда нијансираније казано, одредио есејистички дискурс у који је обавијао своја читалачка *откровења*, дискурс који је сливен са поетским језиком којем ходочасти.

„Живи оквири“

Откривалачки приступ у разматрању традицијских преплета унутар књижевног и културног идентитета подразумевао је и освајање нових простора, односно, израњање појединих простора из маглине културно-историјски несвесног или њихово интерпретирање на другачији начин. Винаверова позорност је усмерена ка просторима који оживљавају алтернативне традиције (у односу на фолклорно-патријархалну), па је управо те просторе настојао да отргне од (књижевно)историјског заборавља, да их наново оживи у културним представама и колективном сећању, а његови есеји из овог тематског круга приближавају се савременим ареалним студијама, чијим се интерпретативним моделима и сазнањима и компаратистика служи.

Тумачећи идеју *укрштаја* Лазе Костића, Винавер је изложио драгоцену методолошку напомену која посредно осветљава и његову концепцију књижевног идентитета, односно начин на који бисмо о њему могли мислити, супротстављајући се његовом канонизованом обрасцу:

„Када би се Лазина поставка о успелом укрштају на нашем историјском подручју добро проучила, ко зна како би изгледала историја наше књижевности? Свакако би добила једну нову димензију. И ни у ком случају овде није реч само о исламу и хришћанству, него о свему што одвајкада оличава сукоб између два опречна начела на нашем тлу. А, пре свега,

⁴¹⁰ О Бергсоновом концепту језика вид. Sarah Posman, *Modernist Energeia: Henri Bergson and the Romantic Idea of Language*, *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, стр. 213-227.

посреди је још 'навика' да баш уз такве сукобе дишемо и живимо, и да у том сукобу стварамо и уобличавамо"⁴¹¹.

Сукоб хришћанства и ислама парадигма је која обједињује вредности патријархалне концепције културе, а она ће, такође, бити предмет Винаверовог превредновања у оквиру његовог преводилачког рада. Међутим, на које калеме Винавер алудира указујући на *успеле* укрштаје на нашем историјском подручју?

Топосом пута и путовања Винавер је увезао стваралаштво својих генерацијских исписника двадесетих година. Оно што је тих година на књижевном тлу повезивало древност и модерност, прошлост и садашњост у Винаверовој визири је и исијавање архетипске медитеранске приче из аргонаутске и хомерске епске предаје: „То је мит морепловца који се, обогаћен најгорчим људским искуством, враћа у завичај. То је Гилгамеш са древних клинастих таблица цара Асурбанипала, безимени Египћанин на повратку са чаробнога шкоља, Одисеј из Хомерових хексаметара, Синдбад из детињских заноса Арабије и Шехеризаде"⁴¹².

Тај мит је обновио у поеми *Пијана галија* један од „митских чаробника нашег светског песничког искуства“, а Џојс му је дао новог замаха.⁴¹³ Тај мит је и у срцу пркосне књижевне предстараже која је под знамењем *Пијане галије* у Београду после Првог светског рата кренула у бој за израз:

„Хтели смо све да искусимо, али и да се вратимо у завичај, као Гилгамеш, као Одисеј, па макар и као Рембо. Шта да донесемо завичају? Свест о јединству света и човека, космичку музику, узабрану на дрвету познања, чији плод одвајкада опија људски род. *Такве свести нема у уском патријархалном снебивању, у сетном лелеку рањеног пипка пужевог, који се повукао сав у себе, срдит на све експерименте*“ (курзив Ж. С.)⁴¹⁴.

Ускрснуће медитеранског наратива Винавер препознаје на платнима Саве Шумановића, „у песмама о Суматри, у лирици повратка на Итаку“ и „два пијана романа“ Црњанског, код Растка Петровића, Миличића, Косора, Ујевића, Ранка Младеновића, код Драинца који је „и дан и ноћ сањао о таквом велепуту, а кроз

⁴¹¹ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 496.

⁴¹² Станислав Винавер, „Пијана галија“, нав. дело, стр. 182.

⁴¹³ Исто.

⁴¹⁴ Исто, стр. 184.

све олује и смираје свог живота“, код писаца који су желели да доживе „коначни вртлог целине“⁴¹⁵.

Најиндивидуалнији делови песника предстраже јесу „они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност“⁴¹⁶ – и сконско медитеранско искуство. Архитект који је Винавер мапирао у модернистичком и авангардном писању двадесетих година, а за који су се писци и цитатно везивали, упућује на садржаје који су се настојали актуелизовати у културној меморији. Марко Јуван, ослањајући се на истраживања Ренате Лахман, подсећа да је интертекстуалност непрестано обнављајуће самоописивање и самодефинисање културе, те да „цитатне фигуре и жанрови унутар семиосфере обликују идентитет текста, својим трансформацијама и осветљењима предлошка уједно реинтерпретирају књижевну традицију, а преко ње се понекад обрачунавају са целокупним културним моделима и њиховим друштвено-идеолошком репродукцијом“⁴¹⁷.

На Винаверовој стваралачкој/духовној мапи Медитеран представља тачку интензивног стваралачког огледања, преиспитивања наслага културног и колективног идентитета, промишљања традиције и потенцијалних перспектива оплођујућег дејства по српску/јужнословенску културу. Истовремено, у Винавера је присутна и свест о позицији медитеранизма у српској култури који се може сажети Броделовом метафором *ожилка*. Наиме, описијући културне границе Средоземља, Фернан Бродел пише о „испресецима културним границама главним и споредним, све ожилцима који не зарастају и који имају своју улогу. [...] најчуднији ожилак средоземних земаља стоји између Истока и Запада“⁴¹⁸, одређујући Балкан као тло судара култура. Динамика присуства и одсуства медитеранизма у сржи српског културног идентитета, напетост између ова два пола препознаје се и у Винаверовом искуству Медитерана које он обликује на аутентичан и изазован начин.⁴¹⁹

⁴¹⁵ Исто.

⁴¹⁶ Томас Стернс Елиот, „Традиција и индивидуални таленат“, *Изабрани текстови*, уредник Зоран Гавриловић, превела Милица Михаиловић, Просвета, Београд, 1963, стр. 34.

⁴¹⁷ Marko Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, стр. 294.

⁴¹⁸ Fernan Brodel, *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*, том 1, превео Mirko Đorđević, *Geopoetika*, CID, 2001, стр. 111, 112.

⁴¹⁹ Александар Јерков, промишљајући значења Медитерана у српској култури, истиче како наш однос према Медитерану обилује противречностима, „као да постоји посебна врста анксиозности

Сведочанство о плодној укрштању физичког и духовног путовања Винавер је оставио у путопису *Излет по Јадранском и Средоземном мору*. На ово путовање Винавер се отиснуо 1926. године (од 21. јуна до 19. јула), а рута га је водила у Трст, Дубровник, Напуљ, Ђенову, Крф, Ницу, Барселону, Палму на Мајорци, Алжир, Бизерту, Тунис, Картагину, Малту и Сиракузу. На имагинативној мапи путовања Винавер је понирио кроз палимпсесте медитеранске цивилизације, при томе не губећи са свог обзора савременост и њене (идеолошке, политичке, културне, уметничке) актуелности. Над читавим путописањем се надвила Винаверова фасцинација морем и медитеранством. О томе илустративно говоре посебно два путописно-есејистичка фрагмента.

Путописне импресије са јадранске обале Винавер прожима медитацијама о значењима мора на индивидуалном и колективном плану – море је и лично надахнуће, насушна егзистенцијална потреба, али и културолошки чинилац од узорног значаја. Превазилазећи географске међе, не пренебрегавајући ипак њихове што економске што политичке импликације, као и деобе засноване на етнопсихолошком имагинарију, тематизујући питање својине мора, Винавер пише:

„Ако ишта не сме бити лична својина урођеника, то је море. Јер море није израз обале, израз и мисао оних крај обале. Море је израз читавих земљишних целина, море је мисао читавих области, оно је крвоток читавих племена и народа. [...] Море припада још онајвише не онима који су ту случајно, већ онима којима је потребно као парче хлеба, онима за које оно није раскош, призор очију, шетња, купатило – већ животворно, животодавно“⁴²⁰.

везана за питање Медитерана [...] Чак би се могло помислити да има нечег неизлечиво неуротског у овој симболичкој напетости српског медитеранства, па чак и у опозицији динарског и медитеранског менталитета“. Јерков, такође, сагледавајући позицију медитеранства у историји српске књижевности, наглашава да „у самом корену српског модернизма расте медитерански симболички слој“, у чему је и његова особеност и посебност у односу на друге књижевне епохе, те да је „медитеранизам Црњанског и Андрића, Растка Петровића и Деснице, заправо врхунац модернистичког трагања“. Вид. Александар Јерков, „Смисао Медитерана“, *Asqua alta: међународни зборник радова – медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, уредили Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 29-40. Станислав Винавер својим медитеранским путописима завређује да буде везан за врхунац модернистичког трагања у чијем подтексту је медитеранизам.

⁴²⁰ Станислав Винавер, „Излет по Јадранском и Средоземном мору“, *Громобран свемира*, стр. 345. Наведени фрагмент може се разумети и као Винаверов полемички одговор на Дучићево писање о мору у *Писму са Јонског мора*: „Треба чути море дететом, успављивати се њиме у својој колевици

Винаверов доживљај мора, односно његовог места у култури, усложњава његово проницање у „суморни трагични југословенски парадокс“, односно свест о мору као „културноисторијском недостатку“. Море је интегрални део нашег идентитета и питање наше будућности, али море се истовремено указује и као недостатак, неуралгична тачка културноисторијске свести, место подела, подвојености и лишавања. „Ми ћемо постати већи, далекосежнији, кад увидимо да је море саставни део наш, битан део наш [...] Али мора да претегне смисао целине, велике заједнице“⁴²¹, закључује Винавер, алудирајући и на неопходност превазилажења тврдокорног концепта национално омеђене културе. Пуноћа Винаверовог доживљаја мора мера је празнине која се његовим лишавањем твори у културном идентитету.

Промишљање савремених жаришних чворова у ткиву културног и стваралачког идентитета укрштањем различитих временских и просторних перспектива интензивирао је и сусрет са Помпејима. У есеју *Трагично надахнуће Филипа Вишњића*, објављеном десет година након путописних бележака са медитеранског путовања, Винавер је експлицирао свој однос према антици: „Хтели ми или не хтели, за примере о свему великом у уметности и у поезији морамо се обраћати старим Грцима: да видимо како су они савладали морал и технику поетског стварања“⁴²². У путописним белешкама Винавер се окреће античкој традицији не би ли прокрчио пут одговорима на питања која је отворила естетика модернизма.

Долазак на тло Италије за Винавера не представља само „оданост Медитерану настала због привлачности класичне прошлости, уметности ренесансе, те изузетно повољних друштвених, природних и климатских

као мајчином песмом, или се будити у вриску и плачу за време његових дугих еквиноција. Ко море није познао на тај начин, онда оно није страст него само леп хоризонт; оно иначе нема власти над вама, не преиначује ваше жеље, не мења вашу душу. Човек га тада слуша као песму, али не као хуку сопствене крви; оно нити тад зна да буде убилачко, ни да васкрсава. Оно није ваше тело и ваша душа; оно је онда само лепа велика вода. Треба знати све његове песме на памет, реч по реч, па разумети његов говор у свој разноликости од сунчаног подне до тамне вечери“. Јован Дучић, „Писмо са Јонског мора“, *Српски књижевни гласник*, књига XXVII, бр. 5, 1908, стр. 323-324.

⁴²¹ Исто, стр. 346-347.

⁴²² Станислав Винавер, „Трагично надахнуће Филипа Вишњића“, *Одбрана песничтва*, стр. 157.

околности на италијанском полуострву⁴²³, већ, превасходно, чин преиспитивања властитих културних датости из „перспективе културе, свести, што значи слободе“, дакле кроз „творачку перспективу, тај драгоцен инструмент сазнања“ коју је Доситеј отворио својим странствовањима у српској култури.⁴²⁴

Сусрет са Помпејима парадигматичан је у Винаверовом путописном општењу са италијанским полуострвом, односно медитеранском културом.⁴²⁵ Варирајући у путописним белешкама потребу за разумевањем идеје житеља Помпеја, дакле, инсистирајући на оживотворењу њиховог светоназора, Винавер, преплићући лирску сензибилност и ерудицијску кокетерију, истовремено открива и човека древне Хеладе и човека хаоса модерности, компаративно их проматрајући. Повезница Винаверових импресија и запажања јесте идеја о неопходности разумевања и комуникације са традицијом у циљу изградње савременог идентитета, стваралачког и културног.

Помпеји су за Винавера привлачни као гласник кога су из дубине времена упутили Атина, Александрија и Рим. Али, истовремено су привлачни и због симбиозе коју оваплоћују – „усред овог милога вилинскога митолошка сањарења, изникао је модерни свет необузданих апетита“, односно, на рушевинама Помпеја се „спаја древна идила са модерним узрујаним лутањем“⁴²⁶. Отуда два света могу да послуже као огледало један другом. Међутим, комуникација међу њима је отежана. Винавер је киван на археолошка истраживања која отежавају дијалог са прошлошћу јер од ње творе „рудник старинске културе“. Она је архивирају, каталогизују, гомилају, извлаче предмете из њиховог првобитног контекста лишавајући их њиховог семиотичког потенцијала, док је суштина Помпеја у њима самима, у покретима, ритмовима, онаквим какви су били, онеме што је аутентично њихово. Винавер не ламентира над рушевинама жалећи за њиховом изгубљеном ауром, његов став није патиниран пасеизмом који прожима сусрете са реликвијама прошлости других наших путописаца у међуратном периоду.⁴²⁷

⁴²³ Марио Лигуори, „Винаверова опчињеност Италијом у путопису *Коначна Венеција*“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, св. 2, књ. 59 (2011), стр. 341.

⁴²⁴ Радомир Константиновић, „Путовање као чин културе (Доситеј и наше везе са светом)“, стр. 456.

⁴²⁵ Винавер је путописни есеј *Помпеји. Један боравак у старом хеленистичком граду* најпре објавио у четири наставка у листу *Време* 1926. године (бр. 1664, 1666, 1667, 1668).

⁴²⁶ Станислав Винавер, „Излет по Јадранском и Средоземном мору“, нав. дело, стр. 372.

⁴²⁷ Више о томе вид. Владимир Гвозден, *Српска путописна култура 1914-1940*, стр. 284-315.

Посебно Помпеји нису узор јер „уметност [није била] израз, појачан или ослабљен, сломљен или ублажен, ових људи овде“, него преузети готови обрасци из грчке уметности. Антика је за Винавера савршена у својој остварености и довршеност. Међутим, она не може да буде одговор на садашња питања и тражења. Ипак, „ми морамо, докраја, колико год издрже чула и машта, да доживимо овај град, *јер смо наследници те старе културе*. Ми морамо, ради избегнућа свих тешких и горких неспоразума, да схватимо границе, дубине и добаваче *наше баштине*“ (курзив Ж. С.)⁴²⁸. Винаверов сусрет са Помпејима прожима суматраистичка поетика сусрета, присвајање страног, откривање сагласја у мноштву.

Антика коју Винавер поставља на сцену одликује складност, природност, ведрина, чулност – константни елементи топоса Медитерана – које су присутне у атријумима, перистилима, форумима, фрескама, крчазима, пенатима. Посебно надахнуте и проницљиве редове Винавер посвећује идеји телесности пониклој у „сунчаној, ведрој и скромној Грчкој“ коју укида јудео-хришћанска традиција, одгуривајући је на позицију епистемолошке следе мрље. Жижа Винаверовог промишљања јесте проблем уметности како га је поставио антички свет, односно категорија хармоније.

Путописац усхићено доживљава античку хармонију видећи у њој стваралачке и егзистенцијалне висове античког човека, а смисао те равнотеже могуће је доживети видљиво, опипљиво у Помпејима. Међутим, Помпеји нису лик хармоније, већ лик античке хармоније, али њени проблеми и „данас муче и опијају“. Античка хармонија је била у служби хигијене тела и духа, блиско скопчана са лекарењем старих Грка, створена за поколења „чулна али ведро, јака и животна“ – „уметник је био лекар, и много више хигијеничар“. „Ја замирем на помисао о тој новој, друкчијој хармонији... Хоћемо ли доживети њено свитање? Је ли она уопште могућа код нас, као стварност – и није ли сва њена лепота за нас у њеној неостварљивости.“⁴²⁹ Путописац је свестан антагонизама којима обилује његова савременост, колизије између захтева за хармонијом и њеног одсуства у самој сржи савременог света јер „хармонија не лежи у овом нашем бићу“.

⁴²⁸ Станислав Винавер, нав. дело, стр. 373.

⁴²⁹ Исто, стр. 377.

Винаверов доживљај савремености и токова модернизације одређен је противречношћу коју дели и његова генерација. „Основни елемент модернистичке политике хаоса је веровање у категорије флукутирајућег знања и трајног поверења, али и свест или пре слутња да постоји необележен остатак, одлагање, расцеп, односно да се изнова јавља неуспех да се овим категоријама у потпуности обухвати стварни живот.“⁴³⁰ Владимир Гвозден истиче, издвајајући фрагмент путописа из Немачке, да Винавер фигуру хаоса „повезује са сумњом, и то не само сумњом у поредак света, већ и у сазнајне и сређивачке моћи књижевности и њеног језика“⁴³¹. Утолико је за Винавера значајније завештање које нам је оставио стари средоземни свет. То завештање није садржано у концепцији хармоније, већ у вери у спремање, у културу на чему Винавер посебно инсистира. „Стари су нам оставили победу, идеју о победи помоћу културе. Та култура и те победе нису увек ни велике, ни спасоносне. Али то је зато што круг није био велик, а не зато што начело није било ваљано. Начело остаје исто: култура – то јест рад на равнотежи, на проналаску складних облика који доводе до победе...“⁴³².

Винавер, са једне стране, метафором машине као оличења модерног света античком концепту затворене и спокојне хармонизације супротставља трансформативност као духовни идеал, а, са друге стране, сведочи да сан о хармонизацији „између свих оних струја које кључају у нама и поврх нас“, ипак, није досађан, иако су „наше хармоније [...] само један застанак, који осећамо као смртну болест нечег најдражег, као привремено спутавање нечег најслободније баснословног“⁴³³. Отуда се и потрага за „острвима победнога уметничког смисла“ која бивају оивичена и геопоетским засадама маслине креће унутар крајности које бивају несавладиве.

На концу путописа *Излет по Јадранском и Средоземном мору* Винавер своје медитеранско путовање сублимира у чежњу за одгонетањем наших пејзажа, пејзажа у којима се преливају и медитерански валери: „Треба већ једном, дубље и моћније, заронити у смисао нашег пејзажа, затражити од себе самога синтеза победних и коначних о таласању наших брегова, о ритму наших

⁴³⁰ Владимир Гвозден, нав. дело, стр. 139.

⁴³¹ Владимир Гвозден, нав. дело, стр. 138, фуснота 463.

⁴³² Станислав Винавер, нав. дело, стр. 376.

⁴³³ Исто, стр. 378.

гибљивих израза, који су се затекли у брдима и рекама, и који чезну за једном јасном и ведром свешћу⁴³⁴. Сам их неће поетски дорећи. Међутим, песма која затвара збирку *Европска ноћ* (1952), *Град над морем*, истовремено се може читати и као пролошка са књижевноисторијског становишта. *Обесвећену европску ноћ*, евоцирану у стиховима иницијалне песме, ноћ лишена поетског ониризма и хелдерлиновске епифаније, осуђену на удес историјског заборав и отуђења, Винавер ће имагинативном снагом настојати реконструисати делатном речју. Збирка *Европска ноћ* укршта у свом метричком регистру, жанровским отисцима, тематско-мотивској пређи и песничкој самосвести средњовековно, фолклорно и симболистичко наслеђе, утирући тиме пут обнови традицијске свести песника „другог таласа модернизма“. Напоследку, у *Граду над морем* врхуни потреба да дионизијско стваралачко начело уступи место аполонијском које уравнотежује, хармонизује и доноси смирај, оваплоћујући се у граду који има снагу евокације медитеранског околиша.

Последња песничка реч Станислава Винавера меандрира на трагу *Града над морем*. Реч је о „врховној песми нашег столећа“, како ју је назвао, Валеријевом *Гробљу крај мора*.⁴³⁵ Још је Јован Христић запазио да Винаверов превод више говори о Винаверу, но о Валерију⁴³⁶. Урањајућу у Валеријеве стихове, Винавер преводац је попут путника освајао нове или ускрсавао затомљене поетичке и културолошке хоризонте.

Препознајући у *Гробљу крај мора* начело победе античке старине, опијајући се оним основним, „исконским“ Валеријевим – морем, сунцем и „игром видних осета“, конгенијално тумачећи песникову медитеранску завичајност и егзистенцијални доживљај пливања⁴³⁷, Винавер је настојао превазићи

⁴³⁴ Исто, стр. 434.

⁴³⁵ Винаверов превод *Гробља крај мора* објављен је 1955. године у *Књижевности* (књ. X/5, стр. 443-444).

⁴³⁶ Јован Христић, „Тераса на два мора“, *Тераса на два мора и друге истините приче*, „Филип Вишњић“, Београд, 2002, стр. 120.

⁴³⁷ Винавер је писао: „Основан ми изгледа и његов занос: да се купа, да сваким делићем тела оствари и иживи пун замах љубавне стихије, око себе. И тако Валери, најзад, иако је презрео и своју љуску и облик, и саму стрв свог облика – ипак чезне: да море разбије све окове и препреке, а он, Валери, одвучен морем, да се унесе у њега, свим својим мислима, осетима, целим својим ткивом, како плотским тако и оним од узаврелих речи.“ Станислав Винавер, „Гробље крај мора“, *Видело света. Књига о Француској, Дела Станислава Винавера*, књ. 6, приредио Гојко Тешкић, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 194. Валери је о свом доживљају мора и пливања писао: „Чини ми се да се проналазим и препознајем док улазим у свеопшту воду. Уопште се не разумем у сетве и жетве. Ништа за мене у Георгикама’. Али, бацити се у масу и покрет, делати до својих

културолошке самонаметнуте баријере, опомињући да, као што је истицао и двадесетих година, будућност културе зависи од присности са морем, поново се враћајући витализму Медитерана, *све спознавши и искусивши*, као тачки са које се свет у својој мноштвености да сагледати и посвојити: „Тајна моја Ризницо, предрага, / Склоп си мира, Минервин храм блага, / Набор-водо! Сва си ока зов. / Огњен вео брани насрт дрема / Задужбино, ћуто моја нема: / Златовршја тисућцрепни кров!“⁴³⁸. Винаверов стваралачки сусрет са *Гробљем крај мора* искри на почетку новог таласа *медитеранског надахнућа* у српској књижевности којим се наставља модернистичка одисеја на трагу *невидљиве, а вечне маслине*.

Медитерански културну матрицу Винавер ће педесетих година тематизовати трагајући и за могућностима препорода песничког језика. Сумирајући токове и исходе послератних полемика модерниста и реалиста, Јован Христић је истакао, имајући у виду своју песничку и критичарску генерацију, да „трагање за традицијом, међутим, представља једну од најважнијих и најпресуднијих одлика једног крила модернизма педесетих година, и то трагање за једном ‘другом традицијом’ у нашој књижевности, која ће се битно разликовати од оне канонизоване“⁴³⁹. Потрагу за алтернативним видовима традиције почетком педесетих година отвара и Винавер есејом *Наши везови* (1951, *Књижевност*), окрећући се антици и проналазећи у њој стваралачке подстицаје.

Есеј *Наши везови* вишеструко је значајан за оцртавање Винаверовог стваралачког континуитета, али и послератних књижевних тенденција и токова. На овај есеј је још 1965. године скренуо пажњу Новица Петковић, истичући да је у њему Винавер досегао своју пуну меру, тријумфујући у њему и као есејист и песник и књижевно-језички теоретичар⁴⁴⁰. Есеј *Наши везови* педесетих година

крајњих могућности, од потиљка до палца на нози, обртати се у чистој и дубокој супстанцији, пити и избацивати ту божанску горчину, што је за моје биће игра равна љубави, чин којим моје тело открива све знакове и моћи, као што се једна рука отвара и затвара, говори и дела. У мору, читаво тело се даје, узима, зачиње, троши и као да жели да исцрпи све своје могућности. Оно жели да уграби ту воду, обгрли, оно постаје лудо од живота и своје слободне покретљивости, оно је поседује, оно израђа са њом хиљду најчуднијих идеја. Захваљујући њој, човек сам какав желим да јесам. Моје тело постаје директан инструмент духа, а ипак творац свих својих идеја.“ Пол Валери, *Медитеранска надахнућа: огледи и погледи*, избор и превод Коља Мићевић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 57-58.

⁴³⁸ Пол Валери, „Гробље крај мора“, Станислав Винавер, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 185.

⁴³⁹ Јован Христић, „Ivan V. Lalić“, *Eseji*, Matica srpska, Novi Sad, 1994, str. 85.

⁴⁴⁰ Новица Петковић, нав. дело, стр. 693.

комплементаран је у програмском и поетичком смислу *Манифесту експресионистичке школе* двадесетих година. Иако иницијално није писан као програмски текст, мада се могу и у њему мапирати елементи манифестног дискурса, имамо ли у виду књижевноисторијски контекст, есеј *Наши везови* завређује да му се накнадно надене епитет програмски јер у њему искри обнова културноисторијске и књижевнотрадицијске свести која ће обележити генерације послератних модерниста.

Есеј *Наши везови* Винавер отвара рефлесијама о тенденцијама у савременој култури обележеној техничким прогресом и доминацијом математичке свести. Новонастала цивилизацијска ситуација, између осталих, поставља захтев ка што већој апстракцији стваралачког израза (архитектонског, песничког итд.) постигнутој у волшебној флуидности Пола Валерија и жуборној, занесеној неодољивости Марсела Пруста⁴⁴¹.

Хоћемо ли успети да се изразимо? – питање је које Винавер опсесивно поставља од најранијих стваралачких дана, а окосница је и есеја *Наши везови*. Винаверова острашћена посвећеност језичким/изражајним проблемима суштински се тичу питања идентитета српске књижевности и културе. Јер, проблем израза за Винавера је централно питање *опстанка* једне културе. Отуда су Винаверова језичка трагања, трагања за адекватним изражајним формама истовремено и потрага за формалним решењима која ће српску културу развијати и богатити, уписујући је на европску стваралачку мапу.

Тражење нових путева повод је за усмеравање стваралачке пажње ка минулим епохама: „Преобразићемо корисну старинску грубост у још кориснију изразитост. Ова се данас није лишила снаге, али се ослободила свега муклога и нераспеваног, свега што није кадро да се просветли свешћу заједнице. Бојазан се јавља: нису ли нам потребни векови за то? Али кад клонемо у сумње такве – треба само да помислимо на чудотворне наше везове и чипке!“⁴⁴². Винавер надахнуто исписује похвалу стваралачкој свести и вештини везиља у којој се наслућује данашње доба математике, физике, машинских замршаја. Аутор не разматра вез само у поетичким координатама, већ га промишља и као културолошки и антрополошки феномен *par excellence*. Чак, поигравајући се са херменеутичком

⁴⁴¹ Станислав Винавер, „Наши везови“, *Одбрана песништва*, стр. 135.

⁴⁴² Исто, стр. 137.

дијадом питање-одговор, скреће пажњу да је вез можда одговор на питања која данашње природне науке тек наслућују.

Винаверова мисао водила је да вез треба да постане архитект савременом стваралаштву. У везиљској уметности издваја елементе које жели да оствари у песничкој текстуалности, трепет неухватних ритмова и равнотежа покрета и узлета. „Основно начело“ које Винавер уочава у различитим областима људског мишљења и делања у везу је отелотворено (исплетено) – срце космоса које „је у склопу и расклопу узлета и отпора који се усклађују“⁴⁴³. Стваралачки сусрет узлета и отпора Винавер истиче не само као песнички, већ и као творачки принцип културе о чему ће исцрпно писати у књизи о свом песничко-филозофском претходнику, Лази Костићу.

Вез и шару аутор смешта на иницијалну позицију човекове изражајности: „Још од Египта, још од пећинског човека, пред очима човечанства, лебде: шара и лавиринт, као изрази унутрашњег заплета“, „везови и арабеске су још у Алтамири“⁴⁴⁴, а најизразитија лавиринтска култура је минотаурска. Сложеност васионе исказале су само културе и раздобља везиља. С обзиром да „смо ми овде, на старом тлу веза и чипке и игре у облике, коју нико није могао да нам развеје“, а који се читава у нашем дуборезу, фрескосликарству и акценатском систему, „та чињеница докзује да ћемо бити кадри да се снађемо и данас, у овом велематематичком раздобљу“⁴⁴⁵.

Међутим, почело је затамнило вековање „грчког класицизма“: „одједаред – у доба класичне Грчке – све се то бестрага упростило: у сврхе, у намер, у савршенства“⁴⁴⁶. Превладавање грчког класицизма Винавер поставља као стваралачки императив. Грчка концепција геометрије и хармоније која корени у идеји неизбежне простоте и величанствене једносмерности која потчињава језик супротставља се идеји многострукости и разгранатости, те перманентним дијалектичким обртима који творе динамику израза. Музичари су се први ослободили грчког класицизма одредивши се за „милогласне зањихане контрапункте“ и полифонију, а народ никада није ни робовао „припростом“ као

⁴⁴³ Исто, стр. 140.

⁴⁴⁴ Исто, стр. 141.

⁴⁴⁵ Исто, стр. 143.

⁴⁴⁶ Исто, стр. 142.

елита⁴⁴⁷. Традиција везова се, дакле, указује као врело на које треба стваралачки да се ослањају савремени уметници.⁴⁴⁸

Плодотворан узор и у реактуелизацији овог типа текста Винаверу је био Лаза Костић. „Он је био барокни дух“, писао је Винавер, успостављајући додир са још једном културно-поетичком матрицом из европске традиције, додајући да је „он [...] волео збрку, шаренило, заплете, али да ови буду позоришни у крајњој мери. Да буду позоришне и одгонетке и загонетке, сплетови и расплети.“⁴⁴⁹. Костићев сензибилитет испреплетен је са архитектонским изразом храма који је опевао у својој лабудовој песми. Винавер запажа да је његова алегорија „заплетена, замршена, сновна“, а у Костићевој обради снова, ликова, тема и симбола уочава „известан ‘лабиринтски’ преображај, и вазда готово обавезно враћање на почетак“⁴⁵⁰.

Винаверову концепцију текста изложу у есеју *Наши везови* можемо сагледати на дијахронијској линији као успостављање дијалога са традиционалним поетским моделима, али и као антиципирање текстуалних парадигми које ће обележити другу половину 20. века – најпре Еково „отворено дело“ (1962), за које аутор први пример у модерном смислу речи и налази у барокној форми, а потом и постструктуралистички концепт текста какв је, на пример, изложио Барт у есеју *Од дела до текста* (1971).

ВИЗАНТИЈСКО СУНЦЕ

Евоцирање медитеранског искуства у међуратном периоду подразумевало је и сусрет са српско-византијском традицијом чије зачетке имамо и у

⁴⁴⁷ Исто.

⁴⁴⁸ О везу као алтернативној традицији и инспирацији која је врло богата и која иде „паралелно са оном народног рапсода“ писао је још Растко Петровић у есеју *Тумачење народних рукотворина, од пећинских људи до везиља у скопској Црној Гори и пиротских ткаља* (1924, *Време*). Везиљска уметност је и за Растка Петровића текст унутрашњег духовног света, митова, религија и страсти, те би проучавање и класификација женских радова још више допринело разумевању народног духа и културе. Rastko Petrović, *Poezija*, izbor Zoran Mišić, grupa izdavača, Beograd, 1964, стр. 318, 319.

⁴⁴⁹ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 655.

⁴⁵⁰ Исто.

„праскозорју модерности“. У есеју *Скерлић и Бојић* (1935) Винавер сведочи о својој фасцинацији Византијом, истовремено проблематизујући њен статус у модерној српској култури. Запажајући сидришну тачку есеја, „стално тињајуће питање о односу српске књижевности према националној традицији али и изазовима модернизације“, Предраг Петровић указује да се од овог Винаверовог есеја „може пратити формирање модерне књижевне свести о Византији“⁴⁵¹.

У мемоарским сегментима есеја *Скерлић и Бојић* Винавер је сведочио да је уочи и током Првог светског рата Византија представљала стваралачки изазов за њега, али је у том стваралачком дијалоги био усамљен. Критички се односећи према Византији Јована Дучића, којој се и Бојић приклонио уз Скерлићев благослов, а коју Винавер доживљава као декоративну и рекламну, стварану за потребе ауторепрезентације којом би се оспориле негативне хетерослике о Балкану на западу⁴⁵², Винавер истиче да је за њега Византија била пре свега „проблем технички“. Византија је за њега била откриће и начин да се „обнови традиција језика коју је претргао Вук“. „Византија за мене била је одмах проблем технички, проблем да се мистика изрази контрастима блеска и таме, утанчаности цариградске и неодређености словенске.“⁴⁵³.

Винаверово окретање Византији може да се посматра као вид отпора који је пружио оновременој идеји развоја српске књижевности, посебно кратковидости српске културе почетком 20. века када се у фокус полемичких спорова поставило питање традиције чији опсег се исцрпљивао у фолклору. Винаверов поглед сеже дубље у прошлост, са свешћу да су традицијске нити много сложеније и далекосежније од оних које су се сабрале у представи континуитета, боље рећи дисконтинуитета, којом су бременити историографски прегледи српске књижевности. Винаверову полемичку реакцију могао је изазвати став, легитимисан у *Новијој српској књижевности*, да је модерна српска књижевност „самостална творевина, без традиција, потпуно независан организам“, те да 18. столеће прекида „са том некултурном источњачко-православном традицијом и

⁴⁵¹ Предраг Петровић, „Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?“, *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, ур. Драган Бошковић, Филум, Крагујевац, 2013, стр. 131, 132.

⁴⁵² Станислав Винавер, „Скерлић и Бојић“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 113.

⁴⁵³ Исто, стр. 112.

одлази непосредно у школу просвећенога Запада и његове слободне, рационалне и хумане културе⁴⁵⁴.

Византија је, дакле, песничко почело за чијим искуством је Винавер трагао, утуљен сегмент стваралачког идентитета, а језик му се указао као *loci memoriae*. Петровић је истакао да је на почетку 20. века Византија полазиште за преиспитивање културног идентитета, али и односа са Европом, подвалачећи да је Винавер, за разлику од других писаца, у њој видео субверзивни и модернистички потенцијал⁴⁵⁵. Повратак традицији и истраживање њених затомљених подручја представљао је прави авангардни гест уочи и током Првог светског рата у српској књижевности. Осврћући се на повратак Византији након Другог светског рата, Петровић истиче да он није био „у знаку онога што је Винавер видео као субверзивни повратак преддуковском наслеђу него је више био покушај да се српска књижевност позиционира у медитеранском културном кругу“⁴⁵⁶.

Међутим, за Винавера Византија није била само потиснута језичка ризница,⁴⁵⁷ већ је о њој размишљао и као о спони српске културе са западноевропским културним подручјем опасаним маслином. Потрага за Византијом је потрага за континуитетима унутар европског цивилизацијског круга, са посебном осетљивошћу за присуство сопствене културе, иако је оно потиснуто у европско културно несвесно. Винаверово искуство делили су и други модернисти, и попут њега, ходочастећи Италији, ходочастили су дубинским слојевима сопствене културе јер „uzalud su italijanske estete vizantinskom brisale tragove i unosile lombardse crte“⁴⁵⁸. Или, речима Црњанског *код Хиперборејаца*, „а тачно је било и то, да сам Скјавоне тражио на сликама и да се они појавише [...]

⁴⁵⁴ Јован Скерлић, *Историја новије српске књижевности*, Просвета, Београд, 1967, стр. 12.

⁴⁵⁵ Предраг Петровић, нав. дело, стр. 133.

⁴⁵⁶ Исто, стр. 139-138.

⁴⁵⁷ Као што су се и поједини аутори у другој половини 20. века окретали српскословенском језичком искуству. Упор. „С друге стране, мене је у поезији такође привлачио и наш стари поетски језик. Увек сам мислио да смо ми један од ретких народа који имају стару средњовековну књижевност и њен врло богат и моћан језик, он је већ тада био обделаван као оруђе поетског исказа, али никад, али никад потом није био стављен у службу модерних поетских захтева. Ја сам у својим поетским збиркама поставио питање – и покушао да га решим – како би изгледао језик Светог Саве, Доментијана, Теодосија, и других српских средњовековних писаца, када би, рецимо, био подвргнут модерној версификацији и њеним нормама: како би те речи, које никада нису биле уамљене у риму, нити приморане да се крећу у стиховима (у данашњем смислу те речи), како би оне изгледале у тој новој служби“. Милорад Павић, „Писати са радошћу да се може волети то што се пише. Разговор са Милорадом Павићем водио и коментаре написао Сава Дамјанов“, *Летопис Матице српске*, св. 1/2, 2014, стр. 152-153.

⁴⁵⁸ Miloš Crnjanski, „Ljubav u Toscani“, *Putopisi*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 113.

Да није било Schiavona, кажем опет, не би било ни Венеције. [...] Људи се мењају. Ниједан човек, после Венеције не може бити, онај, ко је био пре. Ко зна куда ћемо, и ми, по повратку из Венеције? И за нама остаће, светлост...“.

Црњансков доживљај оличава срж стваралачких сусрета са Венецијом који прожимају модерничко „медитеранско надахнуће“. Иако сусрет са Венецијом није парадигма медитеранског искуства модерних српских писаца, он разоткрива сву сложеност, па и рањивост „оданости Југу“. Јер, Венеција није, попут других италијанских топонима у њиховој седиментираности, само огледало (универзалне) културе и уметничких висова. Венеција је и огледало сопствене културе, њених темеља, изданака, али и њених пукотина, „ожиљка који не зараста“⁴⁵⁹. Преображаји представе Венеције у српској књижевности, од епских до постмодерних дијалога са њом, увек су обележени спором јер је Венеција обележена двоструком Другошћу, туђе и сопствене културе. Мада, ретко су писци уочавали двострукост овог спора, односно солилокивиј на дну дијалога.

О Венецији стога можемо говорити као о знаку епистемолошког искуства. Такву представу о граду исказао је и Дучић, а заједничка именица у његовим размишљањима може се заменити властитим именом града који је у фокусу пажње: „Градови, то су унутрашње истине. Ако нису најпре унутрашње истине, онда су то само гомиле људи и камења, али нису градови. [...] Постоји увек град и прича о њему; један град је велик само по његовој легенди.“⁴⁶⁰. Прича о сусрету са Венецијом прича је о потрази за Скјавонима, за *светлошћу* која је за њима остала. Та прича у мимоходу је са легендама које је сама Венеција о себи приповедала. Сусрет, почесто набрекао од сукобљавања, двеју легенди један је од културних

⁴⁵⁹ Медитеранско искуство у *Живим оквирама* врхуни у причи о егзилу. Продирући у срж завичајности Цозефа Конрада, у море, али не море „само као воденог и сланог“, већ као „категорије, као начина сазнавања, као говора којим се душе споразумевају, као бивање помоћу кога се једино даје мислити и психолошки општити“, Винавер проговара о изгнаништву и луталаштву као резултату издаје нашег празавичаја. Читање Конрада актуелизује исконски доживљај мора који у Винавровој представи сажима и античку метафору пловидбе олујним морем као судбине, једну од најдуговечнијих у европској књижевности, и бергсоновску филозофску идеју, као и жељу да се никада не напусти и не преда „острвској напуклој истини“ и „смешној лажи устајалог копна“. Међутим, „нема ничег осим успомене на море: успомене тешке, гломазне, светлуцаве, помрачене“. Стрепња о могућности повратка у завичај-море, која одише трагизмом, иако више прожета *algiom*, но *nostosom*, у свом подтексту крије и Винаврово прозрење да море постаје све више културолошка Другост или, пак, „конститутивна страност“ – *утварна домовина*, речено његовим речима. Вид. Станислав Винавер, „Завичај океан“, *Душа, звер, свест*, стр. 433-436

⁴⁶⁰ Јован Дучић, *Градови и химере. Стаза поред пута*, прир. Меша Селимовић, БИГЗ-Свјетлост-Просвета, Београд-Сарајево, 1989, стр. 137.

наратива уписаних у „велику причу“ балканске културно-антрополошке граничности. Иако је, дакле, сусрет са Венецијом само један вид медитеранизма, он разоткрива сву сложеност медитеранизма у српској књижевности – посебно фундаментални конфликт који обележава српски културни идентитет. Отуда се и у Винаверовој есејистици као *tertium comparationis* може препознати одраз српске/балканске културе у венецијанским водама и, истовремено, продоран и лудан поглед у сопствену културу „са дивним Млецима у очима“⁴⁶¹.

Путописни есеј *Коначна Венеција*, уврштен у збирку есејистичко-путописних чланака *Живи оквири* (1938), представља бит Винаверовог медитеранизма. Сам наслов књиге лапидарно исказује парадигму Винаверовог понирања у прошлост и његовог односа према традицијама. Више но у *Помпејама*, у *Коначној Венецији* Винавер промишља драму саморазумевања на индивидуалној и колективној равни.

Марио Лигуори је, ослањајући се на путопис *Коначна Венеција*, настојао одредити суштину Винаверовог односа према Италији: „Италију Винавер сматра склопом уметничких сензибилитета и осећања људских. Она је универзална: земља-појам, земља-мит, земља-трезор. Имовина човечанства, присутна и у другим земљама, у колективној свести европских друштава. Свугде је ма чак и кад је нема. Оданост Италији значи оданост човечанству. Попут многих светских путника, Винавер проналази свет у Италији и италијанској култури.“⁴⁶². Одмереније би било рећи да, походећи, истражујући културне слојеве италијанског полуострва, превасходно задубљен у њене хеленске источнике/висове, при томе амбивалентан према савременој Италији, Винавер у њој трага/проналази потку медитеранске цивилизацијске сфере, желећи да освети и присуство сопствене културе у истој, дакле, присуство сопствене земље у италијанској, односно медитеранској култури.⁴⁶³

Дискутабилно је и запажање „да српски интелектуалац, сматрајући своју средину успаваном, незрелом, запуштеном, осећа да та иста средина може да се уздигне до просвете и оплемени образовањем, подражавањем збивања

⁴⁶¹ „Са дивним Млецима у очима“ фрагмент је Црњансковог портрета „песника над песницама“, Његоша. Miloš Crnjanski, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 411.

⁴⁶² Марио Лигуори, нав. дело, стр. 343.

⁴⁶³ Ако је иједна земља за Винавера *земља-појам*, *земља-мит* и *земља-трезор* то је Француска.

венетијанских/италијанских. Круг се овде затвара: опчињеност Италијом/Венецијом јесте у функцији новог погледа на домаћу културу и њене одгонетке.⁴⁶⁴ Најпре, Винавер није посвојио и репродуковао дискурс западног културног империјализма. Опчињеност Венецијом доиста јесте у функцији промишљања домаће културе, тачније њеног саморазумевања, међутим, Винавер настоји да оживи или развије (само)свест о балканским учинцима на тлу италијанске културе, да афирмише затомљене историјске завијутке сопствене културе, да подсети Балкан на Балкан и његове сјајне традиције, како би рекла Исидора Секулић⁴⁶⁵.

У уводним редовима *Коначне Венеције* Винавер поставља проблем чију одгонетку даје напоследку – „једном тек искрсне пред великог писца као проблем: не Венеција онаква каква је – већ питање о њој. Оно је битно за нашу културу. Откуд лепота Венеције? У чему је лепота Венеције?“⁴⁶⁶. Венецију Винавер доживљава потпуно бергсоновски – она обилује чувством „које има и драж пролазног и сласт сталног“, „нешто траје чега више нема“, а питање које прожима Винаверову *опчињеност* Венецијом јесте „ко кога продужује, ко докле и колико траје“. Слика венетијанске „златне апотеозе“, заласка Сунца, алегоријски сажима Винаверово трагалаштво и рефлектује срж његове *опчињености*. Полазећи од астролошке чињенице, посматрања захода сунца на Западу, у венетијанским водама, Винавер јој подарује симболичке конотације ванредног поетског набоја:

„Али над самом Венецијом, тачно је обухватајући, пали су зраци, који су успели да се проломе кроз препреке. И док је све на целом обзорју, у целом видном обухвату било готово тамно, и сунца нигде – дотле је Венеција бивала сва у сјају, у светлости зракова, који су, готово материјални, као неке сјајне шипке, окруживали је целу. [...] Срце се стеже: напустити ту највећу племенитост победе, светлост која се разбуктала усред мора и коју таласи бију.“⁴⁶⁷

Сунце које је уронило у Венецију и обасјало је изнутра јесте традиција Балкана. Оно је освануло у старој Грчкој, али не Грчкој којој су наденули маске

⁴⁶⁴ Марио Лигуори, нав. дело, стр. 345.

⁴⁶⁵ Исидора Секулић, „Балкан (Белешке једног Балканофила)“, *Балкан*, Плави јахач, Београд, 2013, стр. 27.

⁴⁶⁶ Станислав Винавер, „Коначна Венеција“, *Громобран свемира*, стр. 302.

⁴⁶⁷ Исто, стр. 328-239.

Аполона и Диониса, већ „једној аутентичнијој Грчкој“, Грчкој вечите промене, Хераклитовој. То је Грчка која се није слутила у „златном добу“, али Грчка која је византијски „мрамор вечности у иверје бело распршило“, „и стварана је вечност – у сваком пролазном тренутку, од свега пролазног“⁴⁶⁸.

Та Византија, нашавши Словене у свом „духовном жудбовању“, расцветала се у „хиљадуликом Балкану“ чији се један лик огледа у Венецији. „Силе Грчке, силе словенске, силе латинске, свеколике силе културне и варварске, у Венецији су, у врењу византијском, у знамењу трошности и ломности и пролазности која се, у сваком часу, крунише и озарава тријумфом“⁴⁶⁹. Наследник античке идеје победе, Балкан је у Венецији „опијао ужагреним леденим винима од којих се не спава – разнежену и зачуђену васиону, с неочекиваног руба Апенина“⁴⁷⁰. Духовно бдење зачето у античкој идеји нужности победе јесте „сунчана златна нит“ која спаја хеленски, византијски, словенски Балкан, Балкан који се разоткрива у венецијанској „сунчаној апотеози“.

Бергсоновац истанчаног слуха ухватио је у свом духу одблеске Балкана који се укотвио у Медитерану и у Венецији пронашао свој *блејзер боје мора*, павићевски речено. Речима Иване Живанчевић Секеруш, која је продрла у срж ауторове „опчињености“ Венецијом,

„Винаверова Венеција као простор посматрања (и поређења), постаје место које производи значење, она је алтеритет који потврђује идентитет Балкана. Са друге стране, Винавер имплицира да канонизоване културне вредности Европе имају балканско/византијско/хеленско порекло, а за то 'коначну' потврду налази у Венецији.“⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ Исто, стр. 331.

⁴⁶⁹ Исто, стр. 333.

⁴⁷⁰ Исто.

⁴⁷¹ Ивана Живанчевић Секеруш, „Представе о Другом у Винаверовом путописном есеју Коначна Венеција“, *Како (о)писати различитост?: слика Другог у српској књижевности*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2009, стр. 24.

УКРШТАЈИ ЛАЗЕ КОСТИЋА

Лаза Костић је из свог „зачараног круга“ иступио својом последњом „снохватицом“. Винаверови редови исписани у част *Santa Maria della Salute* сугеришу да је песма поетски изказан Винаверов идеал *традиције као уцеловљења*. У водама Винаверове Венеције одражава се венецијанско искуство Лазе Костића сублимирано у поетску апотеозу Лепоти коју изнедрава укрштај „опречних сила“. Стога врхунац *Заноса и пркоса Лазе Костића* који оличава анализа *Santa Maria della Salute* не треба да посматрамо као ауторово поштовање хронолошког следа песникових остварења.

Знамо да се Костићева „коначна Венеција“ рађала се дуги низ деценија. Преображаји представе Венеције у Костићевом стваралаштву исписују лук који ивичи и његов вишедеценијски мисаоно-идејни ход. Од Венеције у *Максиму Црнојевићу* 1866. године, преко 1878. године у којој објављује *Дужде се жени* до *Santa Maria della Salute* 1909. године песник је *многе грехе окајао*. Национално-културолошко огледало спрам којег је Костић Венецију рефлектовао у своје драмско и песничко стваралаштво подразумевало је преламања која су кореспондирала *духу времена* и Костићевим поетичким концептима у сагласју са њим. Венеција је знак који сабира цивилизацијско искуство које оштро опонира конститутивним елементима српског националног идентитета шездесетих и седамдесетих година 19. века. Насупрот патријархалном, фолклорном, православном идентитетском забрану, налази се романско-католичка, западна декадентна култура оличена у Венецији. То је Венеција обликована у оквирима епског светоназора, Венеција туђе, непознатог, претеће и застрашујуће, то је Венеција Његошевог војводе Драшка (не и Његоша, како је Винавер сугерисао у огледу *Српски хумористи и сатиричари*). У годинама када објављује и када се изводи *Максим Црнојевић* Костић још увек није ставио у дијалектички процес свој панкализам. Етичко-естетски идеал тражи и проналази искључиво у националној историји и песми. Укрштаји о којима и тада мисли нису ствар културолошких, већ поетичких синтеза.

Чак и када уводи храм *Santa Maria della Salute* у своју песничку топографију он нема естетске, већ политичке конотације. Венеција је

персонификована алегорија која је претња по вредности на којима се утемељује источно-словенски културни круг – непатворена изворност и природност коју оличавају (посечени) борови. У тој тачки кулминира напетост између две цивилизације која се не разрешава, већ опстојава у перманентном сукобљавању. Венчање и брак до којих долази нису складни и самооткривајући. Костић се обрачунава са политичком митологијом *Serenissime*, њеном величином и моћи које почивају на освајачкој и поробљивачкој стратегији владања. Отуда словенски борови *укројени у срце* Венеције нису залог вечне Лепоте, већ метонимијска пројекција Црногораца чији су животи положени за слободу.

Костићева *коначна* Венеција, опевана у *Santa Maria della Salute*, оличена у храму Госпе од Спаса, остварење је његовог идеала укрштаја који достиже зрење у првој деценији 20. века, надилазећи поетичке међе. Словенско-православна цивилизација спојила се са романско-католичком и песник пева химну том стваралачком сусрету. Барокна архитектура обавила је византијско фрескосликарство; уједињено свето и профано изнедрили су епифанијско искуство које осведочава и испуњење културних и естетских потенцијала. Костић у својој последњој, завештајној песми, укида низ бинарних опозиција које су меандрирале његовим песништвом: природно/вештачко, рационално/ирационално, телесно/духовно, мушко/женско, запад/исток. Иако укрштајем који оваплоћује (храм – песма) *Santa Maria della Salute* доминира естетско-сакрално, и културолошке импликације су далекосежне. Још (или тек) је Винавер сагледао распон Костићевог укрштаја и у поетичком, културолошком и антрополошком виду.

Питање где је крај укрштајима Винавер истиче као основно у Костића, напомињући да су многи писци, за разлику од њега, бивали у механицистичком дослуху са западним техникама, али су зазирали од „западњачких духовних и душевних техника“ и „згражавали се на саму помисао да укрсте, рецимо, [...] стародревни задружни патријархализам, са нововековним индивидуализмом“⁴⁷². Они су, опет за разлику од Костића, хтели „укрштај на парче, у етапама, на грамове“. Врхунац Костићеве дијалектике, „круна читавог његовог животног и песничког делања“, стихови *Santa Maria della Salute* показују „да у животу, у

⁴⁷² Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 266.

васиони, у простору и времену нема застоја и бити га не може; све је само суноврат супротности; све је покрет, 'све тече', *panta rhei*, као и код оног загонетног, величанственог, прастарог Хераклита – чији је Лаза био и остао најдоследнији ученик и пророк.⁴⁷³

Међутим, трагови остају. *Vечити траг сусрета* супротности оличен је и у венецијанском храму као *loci memoriae* у чијим темељима (и физичким и метафизичким) је положена словенско-православна култура, култура византијских корена, место сећања „венчавања српског духа са углађености, љупкости и неодољивости талијанском“⁴⁷⁴. Културноисторијска евокација с почетка песме стога није само предложак интимне исповедне драме лирског субјекта. Саморефлексивност лирског/песничког субјекта оличена је и у просторној метафори, рефрену песме који се, како су већ многи интерпретатори приметили, изговара као један појам. Рефрену, дакле, поред бројних функција и значења, можемо приписати и артикулацију геокултурне и културноисторијске самосвести. *Santa Maria della salute* је песма о нађеном времену, али и простору, и то у тренутку, коинциденције ли, када Дучић отпочиње поетско трагање за медитеранским идентитетом, запљускујући српску књижевност, како нас уче књижевни историчари, таласом „медитеранског надахнућа“.

Винавер је, следећи стваралачку путању Лазе Костића, осветлио многе његове укрштаје, осведочавајући у монографији *Заноси и пркоси Лазе Костића* своје компаратистичке компетенције. Широки спектар поредбених углова, спона и полазишта расутих у његовој есејистици писаној више деценија слили су се у методолошки мозаик *Заноса и пркоса*. Винавер се, уосталом, на Костићево фундаментално начело укрштаја и иманентнопоетички одазвао.

Држећи да је *укрштај* чаробна реч без које се не може разумети Лаза Костић, Винавер је минуциозно осветлио Костићев основни поетички принцип. „Лаза Костић тражи већи успон, до којег ће се доћи укрштајем: не одбацивати своје [...] не усвајати искључиво само оно што је западно; а и не враћати се,

⁴⁷³ Исто, стр. 661.

⁴⁷⁴ Исто, стр. 369. Винавер на концу промишљања о Лазином српско-италијанском укрштају даје напомену у подножју текста, алудирајући на корене суматраизма: „У својим многобројним путописима, чланцима, коментарима, Црњански је сав прожет сличном идејом Лазиног 'укрштаја': он жели да укрсти (споји, венча, усклади) 'Фиренцу са Фрушком гором', да би постигао завршну синтезу наше и италијанске лепоте.“

насилно, на оно што је прохујало. Већ: укрштати, калемити.⁴⁷⁵ Оно што је Винавера нарочито привлачило, сходно његовом љубопитљивом духу, јесте Костићев распон што га је и учинило јединственом песничком личношћу српске културе: „Лаза је вазда за необухватна обзорја, за безграничне распоне. Он је зато да се опреке разјаре и ухвате у коштац, па макар се и држале тако, за сву вечност, у јаловом и горостасном загрљају“⁴⁷⁶.

„Старо и битно укрстити са новим и значајним. [...] за Лазу остају као звезде водиле: Хомер, Хераклит и Грци, колико их је год било; па Шекспир, па Бајрон, па Гете, па Шилер, па Виктор Иго. [...] Руску књижевност Лаза није много волео“⁴⁷⁷. Винавер је брижљиво испитивао песникове „вртоглаве снохватице о укрштају“. Костићев метрички регистар, мотивика, песничке слике, речничка грађа, метафорика и симболика, естетичке поставке, концепција театра (итд.) интерпретирао је не губећи из видокруга компаративну перспективу, сагледавајући Костићево дело и у синхронијској и у дијахронијској равни – Костић је и самосвесни настављач плодноних европских традиција, али и антиципатор модернистичког стваралачког пројекта у европским оквирима. *Заноси и пркоси* нису само историја српске књижевности и енциклопедијски преглед српске културе, како је почесто истицано у литератури о овој књизи, већ је и интерпретативно озарење и похвала традицији „заноса и пркоса“ европске културе чију *одбрану* је Винавер писао до последњих својих есеја и чланака.

⁴⁷⁵ Исто, стр. 45.

⁴⁷⁶ Исто, стр. 141,

⁴⁷⁷ Исто, стр. 226.

ПРОНАЂЕНО У ПРЕВОДУ

ПРЕВОДИОЧЕВИ ЗАДАЦИ

„Знамо ли шта све дугујемо преводиоцима и, још више, превођењу“, запитао се реторички интонирано Морис Бланшо, одговарајући да недовољно знамо, додајући да „чак и кад осећамо захвалност према људима који одважно кроче у такву енигму каква је задатак превођења, чак и када их издалека поздрављамо као скривене волшебнике наше културе [...] ми им признање одајемо тихо, помало презриво“⁴⁷⁸. Бланшоова мисао о недовољној присутности и признатости фигуре преводиоца у књижевно-културној свести призива у своје окружје и преводличаки случај Станислава Винавера (и не само њега, наравно), посебно *тихо признавање*. Тај процес је текао веома споро, спорадично, бивајући ослоњен на иницијативу појединаца (истраживача, издавача), иако је реч о преводиоцу који својим преводачким прегнућима завређује да буде признати волшебник српске културе.

Винаверови преводи су у подједнакој мери привлачили и полемичке варнице, памфлетске ликвидације, похвална слова и разложна и аргуменована истраживања. Текстурални корпус који објумљује његов преводачки опус садржи критичке и есејистичке текстове о сопственим преводима, преводачке белешке, полемичке утуке и приказе превода других аутора. Преводачки паратекст подстицајан је предлогач за реконструкцију теоријских поставки на које се ослањао у својим преводачким авантурама. Испитивање Винаверове концепције преводаштва сеже како у област технике превођења, што неће бити примарни интерес у овој студији, тако и у питања улоге преводиоца и значаја превода у ширем књижевном и културолошком контексту.

Корпус текстова у којима је разматрао варијације на тему превођења показује да је Винавер превод посматрао и разумео као сложен, вишезначан и далекосежан културни пројекат. Пишући о сопственом преводачком искуству,

⁴⁷⁸ Морис Бланшо, „О превођењу“, превео Јован Попов, *Летопис Матице српске*, књ. 456, св. 1-2, 1995, стр. 68.

али и преводима који су му привукли пажњу, Винавер је био свестан различитих сила – поетичких, друштвено-културних и политичких – које се стичу у орбити преводачких активности, од самог процеса превођења до дистрибуирања књига и њихове критичке рецепције. Иако је преводио и писао пре „културолошког обрта“ у студијама превођења, у Винаверовој есејистици можемо издвојити идеје (понекад чак и изненађени експлицитношћу формулације) које су тек последњих деценија у фокусу традуктолошких студија.

Сузан Баснет је лапидарно формулисала суштину савремених традуктолошких истраживања, записавши да се „данас превођење не схвата само као пренос текста из једног језика у други, већ као процес преговарања између текстова и међу културама“, додајући да је преводац тај који управља процесом медијације кроз чин креативног поновног исписивања (*rewriting*) изворних текстова у циљну културу⁴⁷⁹. Винавер превођење није разумевао искључиво у категоријама верности и/ли еквиваленције, већ је од својих преводачких почетака увидео херменеутичку природу и далекосежност епистемолошких процеса којима је превод брементит, а чији се резултати унутар циљне културе испољавају на различитим плановима. О томе је и континуирано писао, те његови есеји и чланци у којима је тематизовао разнородне аспекте посредничке улоге превода између матичне и културе Другог са којом је ступао у дијалог представљају важан сегмент његове компаратистике. Стављање тежишта на преводе и осветљавање њихове позиције и функције унутар литерарног полисистема чине Винаверов прилог/допринос компаратистичким студијама иновативним и подстицајним и за савремена традуктолошка истраживања и књижевно историографисање.

Најранији Винаверов текст посвећен проблему превођења представља уједно и својеврсни програм његове будуће, тада већ започете, преводачке активности. Реч је о тексту *Један књижевни празник* објављеном 1920. године у *Републици*. Књижевни празник који Винавер поздравља је Ујевичев превод Флоберовог романа *Новембар*. Текст, дакле, садржи теоријску скицу будућег Винаверовог преводачког рада, али упућује и на распон његових

⁴⁷⁹ Susan Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, London-New York, 2002, стр. 6.

преводиначких интересовања која ће постати окосница доцнијег есејизирања и преводиначких подухвата.

Текст *Један књижевни празник* је дводелно компонован. Винавер, најпре, приказује актуелне преводиначке прилике, а потом се осврће на Ујевићев превод. „Наши издавачи не верују у нашу публику, и зато јој дају старе и извештале ствари“⁴⁸⁰, почетна је Винаверова констатација коју даље у тексту развија, огољавајући механизме патроната над преводиначким радом. Ослањајући се на теоријски модел културе као полисистема унутар којих функционише и књижевност, Андре Лефевер је у својим истраживањима показао да се над преводиначким радом, као и над укупном књижевном продукцијом, распростире сложена мрежа патроната (унутрашњи: стручњаци различитих профила и спољашњи: институције) која има за циљ подр(а)жавање доминантне културне парадигме⁴⁸¹. Винавер у *Једном књижевном празнику* отпочиње полемику, коју ће са несмањеним интензитетом водити и у деценијама које ће уследити, са институцијама и њиховим гласноговорницима (издаваштво, часописи, академски миље, рецензенти, књижевне комисије итд.) који присвајају ауторитет у формирању и одржавању монопола у културној политици.⁴⁸²

Блиско скопчан са механизмима контроле преводиначке продукције је и проблем произвођења знања о Другом путем преводне литературе: „Код нас су преводили Лотија лишавајући га егзотике. Код нас преводе Пољаке убијајући у њима мистицизам и визионарство, као случајне и непотребне мрље на огледалу намењеном за неке важне свакодневности.“⁴⁸³. Кривицу за „погрешно“

⁴⁸⁰ Станислав Винавер, „Један књижевни празник“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 345.

⁴⁸¹ Andre Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, London-New York, Routledge, 1992, 11-25.

⁴⁸² Већ је Винаверов први књижевни превод изазвао сукоб са ауторитетим. Наиме, са непуних петнаест година Винавер је превео Мицкјевичеве *Књиге народа пољског* и превод предао управи литерарне дружине Поука чији је члан био. Управа му одбија превод са напоменом да више не обмањује чланове. Винавер је реаговао на збору у своју одбрану, а председник дружине Михаило Миладиновић је читав случај назвао „јеврејски безобразлук“. Винавер је негодовао због увреде, и био је искључен из дружине. Аврам Винавер се жалио директору шабачке гимназије, подносићи пријаву против Миладиновића и тражећи сатисфакцију, али је на захтев Миладиновића Винавер био кажњен са шест сати затвора. Аврам Винавер је жалбу упутио и министру просвете (прилажући и своју оцену оригиналности превода), тражећи да се укине одлука о казни, клевети и да се стане на пут Миладиновићевом антисемитизму. До формалног разрешења није дошло. Више о целом случају вид. Гаврило Ковјанић, „Винаверове невоље због превода Мицкјевичевих *Књига народа пољског*“, *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 4, 1973, стр. 136-141.

⁴⁸³ Станислав Винавер, нав. дело.

разумевање страних култура Винавер приписује преводиоцима и њиховој институционализованој подршци.

Већ на самим почецима свог преводачког рада и његове концептуализације, Винавер превазилази традиционалну представу и дискурс о преводиоцу (представу која ће бити актуелна до последњих деценија 20. века) као занатлији, односно о превођењу као механичком процесу преношења значења из једног језика у други. Преводац је неко ко, такође, уређује сусрет између своје културе и културе из које је потекло дело које преводи, неко ко са херменеутичких позиција приступа изворној и циљној култури. С обзиром да књижевност има узорну улогу у моделовању личног и колективног идентитета, преводиоцу се у том процесу додељује активна и одговорна улога.

Винаверова критичка оштрица засеца и у саму суштину превођења. „Људи су, у најбољем случају гледали на неку ‘тачност’. Какву тачност? Дâ ли се један писац препричати? Стара истина да се један писац може само препевати није поштована.“⁴⁸⁴. Његово супротстављање механицистичкој логици и теорији превођења имаће своје одјеке и на лингвистичком и на културолошком плану његових превода. Критикујући превод Бергсонове студије *О смеху*, Винавер прави знаковиту инверзију италијанске пословице *Il traduttore è un traditore*: „Бергсонов преведени *Смех* није чак ни смех над Бегсоном, и сваки пут, по италијанској изреци, преводац је био издајнк“⁴⁸⁵. Смисао италијанске пословице изникао је из миметичке поетике превођења, односно императива преводиочеве тачности, његове секундарне позиције у односу на аутора оригинала, из идеје робовања оригиналу у којој је верност истом залог успеха превода. Винавер преводиоцу додељује издајничку улогу управо у случају језичке доследности и аутоматског репродуковања значења, инсистирајући на преводиочевој креативности и слободи, утирући пут својој поетици „превинаверовошилаштва“ (Новица Милић) која ће обележити његов стваралачки профил.

Критика устаљене преводачке праксе слива се у Винаверово превратничко поетичко опредељење: „Још није продрла свест да је најглавније превести ово ‘непреводиво’. Како то да се учини? Мора се донети нешто слично у складу, изразу, мелодији, у интимном смислу, који је често у нескладу са

⁴⁸⁴ Исто.

⁴⁸⁵ Исто, стр. 346.

формалним смислом.“⁴⁸⁶ *Непреводиво* ће постати поље радикалних експеримената у оквиру Винаверовог стваралачког дијалога са европском књижевношћу. Јер, непреводиво је изазов језику, изазов који провоцира преводиочево стваралачко умеће и енергију, изазов упућен не само језичком корпусу, већ подстицај за промишљање властитих културних датости у сусрету са другачијим и Другим. Непреводиво је елемент промене коју Винавер није настојао пренебрегнути, већ јој се отворити у својој преводилачкој, и шире стваралачкој радионици. „Нека буду погрешке, оне су што и бачени шљунак у море, чији је живот био, додуше, и шљунком поколебан, али поколебан само тако како се море може поколебати: да остане оно што је.“⁴⁸⁷.

Склон дијалектичким обртима, Станислав Винавер почетком двадесетих година прошлог века наслућује, а у каснијим текстовима и експлицира, оно што ће постати једна од теоријских чворишта студија превођења крајем истог века – значај непреводивог у процесу превођења. Непреводиво кристалише културне разлике, оно отвара могућност за дијалог између изворне и циљне културе, дијалог у којем се разлике не настоје потрети или укинути, већ у међусобној комуникацији, задржавајући своје посебности, изнедрити *новину* која настаје њиховим укрштањем или међусобним огледањем.

Винавер је, такође, у својој есејистици, подстакнутој превођењем као сложеном праксом, поставио питања, поједина директно, а понека и индиректно, која су се нашла у средишту пажње традуктолога након тзв. „културолошког обрта“ у студијама превођења. Овај аспект његове компаратистике не само да, наново, потврђује ауторову теоријску интуицију, већ се његови есеји могу посматрати као конструктивна грађа за писање историје српске књижевности која би у свој опсег укључивала и преводе као значајан аспект књижевне еволуције и акултурације идеолошких и вредносних норми страних књижевности и култура.

Винаверова есејистика, дакле, нуди одговоре на питања позиције преводне литературе у књижевном полисистему, уделу и функцији преводне литературе у обликовању и иновирању литерарног репертоара, критеријума при селекцији аутора и дела за превођење, деловања контекста на преводилачке изборе и

⁴⁸⁶ Исто.

⁴⁸⁷ Исто, стр. 347.

стратегије. Преводаца се при томе види као потенцијално моћан чинилац преобликовања и субверзије постојећих књижевних и културних канона.

На концу уводног дела, ваља истаћи могућност да би текст *Један књижевни празник*, да је Станислав Винавер деловао у некој другој култури и/ли писао на неком другом (западноевропском) језику, данас могао да има антологијски статус какав има текст *Задатак преводиоца* Валтера Бенјамина из 1921. године⁴⁸⁸. И летимично компарирање, уз нужна уопштавања која по својој природи осврт намеће, указује на посвећеност обојице аутора суштински истим проблемима: превођење као пострањивање властитог језика, односно, нужност његове трансформације у преводачком процесу; значај елемента непреводивости као тачке отпора која иницира промене у циљној култури проширујући њене границе; свест о темпоралности превода, његовој динамичној и перформативној природи; језик као отеловљење култура чије је разлике неопходно задржати у преводу како би овај, парадоксално, могао бити успешан.

„НОВИ ПУТЕВИ“

Почетком двадесетих година Станислав Винавер спада у ред аутора који су на српској књижевној сцени заступали и афирмисали нови, авангардни поетички модел. Винавер је *spiritus movens* нових покрета, аутор који своју стваралачку акцију развија на више поља, односно нови поетички концепт артикулише у различитим дискурсима. Године 1921. објављује манифест-књигу *Громобран свемира* и низ есеја и књижевнокритичких текстова. Његов ангажман као књижевног и музичког критичара у периодици такође је посвећен промовисању нових поетичких модела. Истих година му излазе збирке пародијских текстова, а свој експресионистичко-футуристички излет крунише песничком збирком *Варош злих волшебника*. Међутим, поред есејистичког, песничког и пародијског рукописа, Винавер нове поетичке обзоре оглашава и својим активностима на пољу превођења.

⁴⁸⁸ Вид. Валтер Бенјамин, „Задатак преводиоца“, превео Миодраг Радовић, *Летопис Матице српске*, књ. 456, св. 1-2, 1995, стр. 56-67.

О важности улоге преводне литературе у модернизацији и изградњи иновативног књижевног модела сведочи и програмска објава „Библиотеке Албатрос“ коју су 1921. године покренули и уређивали Станислав Винавер и Тодор Манојловић код Свесловенске књижарнице. Контекстуализујући Библиотеку „Албатрос“ у токове послератног књижевног живота, Гојко Тешић је нагласио да је и у програмском и у стваралачком смислу то био „odvažan projekat književne proizvodnje koja je imala za zadatak uključivanje u kontekst najnovijih stremljenja u evropskim i svetskim književnostima“⁴⁸⁹. У програмској најави Библиотеке, која би се могла сврстати у ред кључних програмских текстова „модерниста“ двадесетих година, уредници су истакли да

„Њен уметнички идеал отвара нове погледе, видике и уопште појачава духовни живот у нашој најсавременијој књижевности. Њен значај за будућност већ данас постаје историјски важним. Она искључује површну забаву и штуру дидактику и пружа новим поколењима *дела интуиције*, у којима се показује цео човек и цела душа. Њен програм вибрира од биологије до музике и носи нова песничка, мислилачка, драмска и филозофска дела, као и ремек-дела светске литературе, јер ствара и нови ритам и нов правац у нашем књижевном животу.“⁴⁹⁰

Међу ауторе ремек-дела светске књижевности који ће се донети у „новим, савременим и уметничким преводима“ уредници најављују Аполинера, Едгара Поа, Барбе д’Орвија, Бодлера, Велса, Витмена, Жида, Суареса, Флобера, Е.Т.А. Хофмана, ауторе који „стоје у линији нашега покрета и наших циљева“⁴⁹¹. „Sudeći prema spisku autora koji se navodi u Proglasu biblioteke može se zaključiti da su urednici težili ka rekonstruisanju/reinterpretaciji tradicije, ili čak uspostavljanju kontinuiteta modernog duha u književnosti i umetnosti.“⁴⁹². О антиципаторској улози издавачког пројекта сведочиће годинама касније и један од уредника Библиотеке, подвлачећи да је њен циљ био и преобликовање рецепције европске књижевности у Краљевини СХС: „Хтели смо у тој библиотеци да издамо све што је било интересантно у нашој поратној књижевности, као и најбоље ствари светских

⁴⁸⁹ Gojko Tešić, „Albatrosova najava bure 1921“, *Otkrovenje srpske avangarde*, стр. 139.

⁴⁹⁰ „Библиотека ‘Албатрос’. Уредници: Станислав Винавер и Тодор Манојловић“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 32.

⁴⁹¹ Исто, стр. 36.

⁴⁹² Gojko Tešić, нав. дело, стр. 140.

писаца, наравно одабране по ‘послератном’ критеријуму. [...] Ми нисмо хтели да останемо на Сили Придому, Ередији и Лансону, као наши претходници⁴⁹³.

Привилеговање преводне литературе од стране модерниста, односно случај Библиотеке „Албатрос“, потврђује став Итамара Евен-Зоухара да преводна литература има активну улогу у обликовању књижевног полисистема циљне културе, увођењем новог репертора, у тренуцима када се дешавају прекретнице и кризе у полисистему⁴⁹⁴, као што је био случај непосредно након Првог светског рата у српској/југословенској књижевности.

Да су млади аутори видели у публикавању преводне литературе једну од најплоднијих микроинституција литерарног посредовања, те да је неопходно да успоставе сарадничку мрежу како би задобили приступ у креирању преводилачке/издавачке политике и тиме литерарног репертоара, потврђује и пример *Новембра* Гистава Флобера. Винавер је у осврту на *Један књижевни празник*, упућујући похвалу Савременој библиотеци што је донела „једно дивно, једно болно и једно дубоко уметничко место“, оштро истакао: „За неразвијеност укуса главну кривицу носе рђави преводиоци, то јест издавачи, који су се обраћали за преводе професорима, професорчићима [...] а не уметницима. Издавачи су главни кривци и дужност их је жигосати⁴⁹⁵.

Црњански је у предговору истог издања Флоберовог романа подвукао мисионарску улогу Савремене библиотеке. У време када се *Новембар* појавио код нас за њега нису знали ни у најбољим књижевним круговима, односно Савремена библиотека је књигу унела у свој програм пре него што „su naši merodavcu upoznati sa njom“. „U svom plemenitom trudu da srpskoj čitalačkoj publici da prvoklasne vrednosti svetske književnosti i sistematiše delo *prevodne prosvete i vaspitanja ukusa čitalaca*, ova naša najbolja jugoslovenska biblioteka, u sigurnim rukama svog urednika, dala je još jedan dokaz više o svojoj važnosti“ (курзив Ж.С.)⁴⁹⁶, закључује Црњански. Биће да је, док је писао предговор *Новембру*, Црњански био свестан да овај превод припрема читалачку публику за његов *Дневник о*

⁴⁹³ Тодор Манојловић, „Сећања на књижевни Београд пре четири деценије“, *Основе и развој модерне поезије*, стр. 305.

⁴⁹⁴ Итамар Евен-Зоухар, нав. дело, стр. 47.

⁴⁹⁵ Станислав Винавер, „Један књижевни празник“, нав. дело, стр. 346.

⁴⁹⁶ Miloš Crnjanski, „[Novembar Gistava Flobera]“, *Eseji*, нав. дело, стр. 235.

Чарнојевићу – „Novembar će biti knjiga, koja će u XX veku dovesti do novog oblika romana“⁴⁹⁷, а српска књижевност није дуго чекала тај нови облик.

Црњансков предговор представља предворје за разумевање Флоберовог романа, али и његове сопствене романескне поетике што ће потврдити и интертекстуалним дијалогом са *Новембром у Дневнику о Чарнојевићу*. Разумљиво је отуда што је у најави *Дневника о Чарнојевићу* у „Библиотеци Албатрос“ писало да „лирски написан, роман Црњанског представља собом новопронађену форму израза, одговара модерном укусу данашње књижевне публике“⁴⁹⁸. Превод Флоберовог романа је имао за циљ попуњавања вакуума, односно, увођење новине у српски/југословенски литерарни полисистем, а степен његове иновативности можда најбоље осведочава опет Црњансков *Дневник о Чарнојевићу*. Наиме, Црњански је без успеха покушао да објави *Дневник у Српском књижевном гласнику*, Књижевној задрузи, код С. Б. Цвијановића и у *Летопису Матице српске*⁴⁹⁹ – роман је једино своје издање пре уврштавања у сабрана дела имао у Библиотеци „Албатрос“ коју су уређивали Црњански литерарни истомишљеници.

Прва објављена књига у Библиотеци „Албатрос“ из фонда светских ремек-дела је збирка Поових приповедака *Књига тајанства и маште* у преводу Светислава Стефановића. Већ оглас за књигу који је Библиотека објавила осведочава поетичку самосвест (поред маркетиншке довитљивости), односно увиђање важности микроинституција посредништва – преводиоца и литерарног критичара: „Дубоке мистерије Едгара Поа, у одличном преводу Св. Стефановића, нашег најбољег тумача велике англо-американске књижевности, а допуњене једним одушевљеним предговором Ст. Винавера – заталасаће душу сваког читаоца. Књига ће бити брзо разграбљена, јер је интересовање за њу велико.“⁵⁰⁰

У предговору, доиста писаним са одушевљењем, Винавер је настојао да тумачи „сложен и чудан организам“ Поове приповедачке уметности, али и да укаже да преводилачки подухват значи да се и на српском језику може одболовати „нешто океанско-поовско: једна љубав је она моћ успона стазама

⁴⁹⁷ Исто, стр. 241.

⁴⁹⁸ „Библиотека ‘Албатрос’. Уредници: Станислав Винавер и Тодор Манојловић“, нав. дело, стр. 33.

⁴⁹⁹ Више о драматичној и скандалозној историји објављивања *Дневника о Чарнојевићу* вид. Гојко Тешић, „Случај Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског“, *Откровење српске авангарде*, стр. 177-191.

⁵⁰⁰ „Библиотека ‘Албатрос’. Уредници: Станислав Винавер и Тодор Манојловић“, нав. дело, стр. 34.

нашег језика ка Едгару Поу⁵⁰¹. Винаверов есеј расправа је и о проблему разумевања (проблем „стапања хоризоната“, односно, дијаложке форме разумевања, речено Гадамеровим појмовником) и уделу превода у интерпретацији, чак и животу оригиналног књижевног дела:

„Магнет који је имао задатак да нас привуче, да створи са нама заједно један систем сила, тај магнет је ишчезао, а његово привлачење тек сада, после његовог нестанка, дошло до нас. Вуче нас, зове неодољиво – али куда? Кроз рушевине већ догођених столећа [...] само зато што ми нисмо на време стигли, и удружили наше напоре са њиховим, а њихове можда опет са египатским поздравом свирача флауте, у једну летњу ноћ Сахаре? [...] Како да избегнемо да не прође време, које је потребно да бисмо најпре одгонетнули позив, нама упућен. Док ми растумачимо шаре и свирке, нама кроз уметност добачене – спусти се сумрак једног васељенског доцкан.“⁵⁰².

Ка Поу је Винавер ишао преко француских, пољских, руских и немачких превода, а енглески језик је научио да би „разумео звоњење у оригиналу“ и „спуштао [...] се у дубине блиставе, у горке бездане заноса“⁵⁰³. Читајући преводе Поових песама на различитим језицима, уочио је да преводи чувају неке *кључеве*. Јер, мелодија Поове прозе затвара и залива „органичне нервне центре осетљиве за електричну дугмад“, а те осетљиве тачке не назире се увек у оригиналу – „конгенијалан преводац назре, наслути те тачке, и оне, у осветљењу другог језика, заблистају кобнијим, видовитијим сјајем“⁵⁰⁴.

Преводац је интерпретатор, а превод се у наведеним редовима разумева као коментар, варијанта, чак и као допуна оригинала јер су оба језика усмерена на истој ствари али на различите начине, и неизвесно је у којем језику се дубље и продорније понире у скривене кутке Поове музике. Наведена Винаверова мисао евоцира стару идеју о реконструкцији језичке Вавилонске куле путем које би се дошло до првобитног, највишег говора којим се досеже истина, те му се превођење, као и Валтеру Бенјамину, указало као могућност да се превазиђе непотпуност појединачних језика сливањем њихових разносмерних токова у један јединствен.

⁵⁰¹ Станислав Винавер, „Едгар По“, *Душа, звер, свет*, стр. 282.

⁵⁰² Исто, стр. 81.

⁵⁰³ Исто, стр. 82.

⁵⁰⁴ Исто, стр. 81.

Винаверов предговор Стефановићевим преводима може се посматрати као сегмент ауторовог манифестног и програмског дискурса двадесетих година. У *Манифесту експресионистичке школе*, раскидајући са миметичким концептом приказивања стварности, Винавер се позвао на Поову приповедачку уметност која описује ствари тачно и прецизно, при томе изазивајући код читаоца утисак иреалног, фантастичког који се опире домашају чулне спознаје⁵⁰⁵. У есеју *Едгар По* Винавер се надовезује на поставке изнете у *Манифесту*, усмеравајући пажњу ка Поовој антрополошкој визији и специфичним типолошким особеностима његових ликова. Едгар Алан По је једна од најпостојанијих референци у Винаверовој есејистици, а ниска текстова у којима упућује на америчког аутора тематизује различите аспекте његовог стваралаштва, увек са истом напоменом – По је претходница модерничког стваралачког искуства. Он је Винаверу један од најблискијих сатурнских песника и на њега ће се позивати у есејима о Вијону, немачким романтичарима, Нервалу, Рембоу.

Едгару Поу двадесетих година није само у Винаверовим програмским текстовима додељена улога антиципатора, односно зачетника и поетичког ослонаца – он је референца у програмским, књижевно-критичким и поетским текстовима. „По, Витман и Чаплин су највиши духовни, покретачи, почеци, свечовечански изрази. [...] Они спадају у ред оних ретких који дају дефинитвне облике модерном класицизму“, писао је Бошко Токин, прецизирајући да су Поова дела „откривање неких тајанствених веза, можда језовитих, због своје финоће и истанчаности, између ствари и нас. [...] Тако је он постао претходник експресионизма, претходник нас данашњих. Он је први стваралац оног модерног смисла за надреалност која нас води с оне стране граматика, формула, правила и свих могућих укочених логика“⁵⁰⁶. Лиризам који управља мелодију Поове реченице уједињен са духом „заstraшене ломљаве мисли и догађаја“ евоцирао је Милан Дединац, излажући свој естетски доживљај *Дневника о Чарнојевићу*⁵⁰⁷. Паратекстуалним сигналом *Покушај најслободнијег превода*, усмеравајући рецепцију поетског фрагмента *Ивицом Поовог Гаврана*, последњег дела лирског

⁵⁰⁵ Станислав Винавер, „Манифест експресионистичке школе“, нав. дело, стр. 12.

⁵⁰⁶ Бошко Токин, „U.S.A. Poe, Whitman, Chaplin“, *Авангардни писци као критичари*, прир. Гојко Тешић, Матица српска-ИКУМ, Нови Сад-Београд, 1994, стр. 78.

⁵⁰⁷ Милан Дединац, „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског“, нав. дело, стр. 220.

спева *Пролетња елегија*, Растко Петровић је сугерисао и свој прототекст и комуникативни модел са претечом⁵⁰⁸. Превод Поових приповедака има за циљ, дакле, увођење новине, проширивања литерарног репертоара српске приповедачке уметности.

О пресудном утицају Поа на модернистичку/авангардну књижевност Винавер ће писати и педесетих година, присећајући се својих младалачких дана. Анализирајући Толстојеву приповедачку технику, тачније „силне и моћне контрасте“ путем којих је схватао човечанство и појединца, који се у његовом делу неизменично допуњавају и осветљавају, тек у међусобном суодносу откривајући се јер је „васиона саздана по законима најприсније саобразности“. Винавер истиче да је овај принцип опевао Едгар Алан По у *Еуреци*, „делу које је пробудило француску и модерну светску књижевност“⁵⁰⁹. По није био само узор Бодлеру и француским симболистима, већ и Винаверовој генерацији „космичара“ који су прихватили Поов наук да песник мора да нађе увид у скровито струјање у васиони, да језички оствари космичку визију света, да у бићима и стварности постоји нешто прапоетско и да је песникова дужност да препозна и изрази тај екстракт.

Након вишедеценијског ишчитавања и понирања у музику Поових стихова, Винавер је дао препев осам Поових антологијских песама (*Ел-дорадо, У сну сан, Израфел, Сновидија, Град у мору, Јулалума, Анабел Ли и Гавран*). Као што је двадесетих година Поа сматрао поетичким светиоником, тако и педесетих година, у време узбуркивања новог таласа модернизма, Винавер Поа ставља на позицију претходнице, а његово трагање за звучношћу васионског одсјаја и даље осећа неугаслим немиром песничког бића – и задатком новог песничког нараштаја. Отуда није случајно што су се Винаверови преводи Поових песама појавили 1954. године у књизи *Одабрана дела* коју је приредио Зоран Мишић, а коју, и то је важно истаћи, отвара есеј Исидоре Секулић *Едгар По, један од песника понора*, есеј у којем ауторка интерпретира поетичке и духовне вертикале (Винаверових) сатурнских песника.

Анализа Винаверових превода показује да је преводилац саобразио оригинал сопственим поетичким назорима и потребама, истичући у први план

⁵⁰⁸ Упор. Rastko Petrović, *Poezija*, нав. дело, стр. 97.

⁵⁰⁹ Станислав Винавер, „Тријумф Лава Толстоја“, *Београдско огледало*, стр. 209.

музикалност, богатство ритмова, неукалупљену версификацију, вербални лудизам и неологизме. Борис Хлебџ је истако да је Винавер Поову поезију изразито модернизовао: „по знатно отежаној разумљивости и по стварању самосталног света речима, по недореченостима и елипсама, преводи више истичу надреалистичке и футуристичке особине карактеристичне за француске песнике попут Рембоа, Аполинера и Малармеа, као и експресионистичке – по веома интензивном истицању доживљаја“⁵¹⁰. Ауторова анализа сугерише да и Винаверови преводи „садрже у себи огроман интерпретативни потенцијал“, те да су нацрт за један есеј (насловимо га *Едгар Алан По и авангардне поетике*), као што је то Марија Домбровска Партика закључила о ауторовим пародијама.

Хлебџ је, такође, прецизно издвојио Винаверову мотивацију за превођење. Преносећи „суштинске функције језика у Поовој поезији“, Винаверу је превод повод да „незадовољан домаћим приликама у песништву, сачини добру поезију са предлошком у другом језику и да уз помоћ великог имена аутора промовише сопствене идеје о добром стихотворству и плођењу језика“⁵¹¹. Оглед о Винаверовом преводу Поових песама Хлебџ завршава напоменом да након Другог светског рата Винаверов граматички експеримент, који апострофира искуство Лазе Костића и Момчила Настасијевића, није актуелан јер се тадашње поетско иновирање кретало у правцу песничких слика, односно њиховом онеобиченом повезивању. Хлебџов став је прихватљив уколико имамо у виду период непосредно након Другог светског рата, и у том случају Винаверове преводе (и његову збирку *Европска ноћ*) можемо посматрати као копчу са поетском језичко-експериментаторском линијом која ће успон доживети у предстојећим деценијама.⁵¹²

Винавер раних двадесетих година није био посвећен само уредничком задатку објављивања превода других аутора, већ је дао и сопствене преводе који су, такође, били на линији превредновања књижевне традиције и отварања ка

⁵¹⁰ Boris Hlebec, „Vinaverovi prevodi Poovih pesama“, *Prevodilac*, br. 3/4, 2005, стр. 44.

⁵¹¹ Исто, стр. 45.

⁵¹² У Винаверову преводилчку језичку ковачницу заронио један од најразвијенијих језичких експериментатора друге половине 20. века, прилажући Винаверов раблезијански речник уз панораму југословенске концептуалне, визуелне и *typoeziје*. Вид. Војислав Деспотов, „Уметнички изграђене речи Станислава Винавера у преводу Раблеовог Гаргантуе и Пантагруела, са коментаром“, *Улазница*, бр. 5, 1971, стр. 63-66. Винаверово преводилачки текст у који је уткивао језички образац сопственог песништва није изгубио на виталности након Другог светског рата и бивао је, експлицитно или имплицитно, актуелизован и у неоавангардним тенденцијама.

иновативним песничким обрасцима. Његов превод поеме *Дванаесторица* Александра Блока (1920, *Критика*) је у том светлу изузетно илустративан. Винаверов дијалог са руском књижевношћу и културом у послератном периоду представља један од стожера његовог авангардног поетичког идентитета о чему је било више речи у оквиру анализе *Громобрана свемира* у претходном поглављу. Такође, Винавер је домаћој читалачкој публици кроз серију есејистичких, критичких и путописних чланака представљао савремену руску књижевну и културну сцену. Ти есеји и чланци потврђују став Гојка Тешића да „нема у српској модерној литератури ствараоца који је руском поетском, па чак и идеолошком, експерименту пришао са више острашћености и уживљености“⁵¹³.

Винаверов ангажман у часопису *Мусао* као књижевни и музички критичар раних двадесетих година је, такође, релевантан за осветљавање његове рецепције руске савремене уметности. Часопис *Мусао* је посебно за време уредниковања Ранка Младеновића (1922-1923) био моделатор српских авангардних тенденција, уступајући простор младим уметницима и систематски објављујући текстове у којима се представљају различите (ван)европске књижевности и културе. Испитујући присуство европских авангарди у часопису *Мусао*, Станислава Бараћ је, напомињући да часописна позиција и дужина текста сведоче о опредељењима уредника и сарадника за одређени вид авангарде, истакла да су се „на почетним позицијама налазили [...], више од других, текстови који су описивали збивања у руској књижевности“. Тај увид ју је водио ка закључку да „значајно присуство руских аутора и тема из руске књижевности јасно сведочи о новом моделу књижевности коме се српска књижевност окренула као узорном у периоду авангарде“⁵¹⁴.

Један од најзаслужнијих за праћење нових појава у руској књижевности и култури био је Станислав Винавер. Његове поетичке и идеолошке симпатије су одредиле и начин представљања руске (авангардне) уметности у часопису *Мусао*. Бараћ истиче да је Винаверова приврженост руском симболизму и његов отклон од марксистичке идеологије разлог занемаривања радикално футуристичких

⁵¹³ Гојко Тешић, „Станислав Винавер и руски поетски експеримент“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, стр. 272.

⁵¹⁴ Станислава Бараћ, нав. дело, стр. 70.

поетских линија⁵¹⁵. Но, ауторка напомиње да је Винаверова одушевљеност Октобром и његов утицај на уредничку политику разлог давању ширег простора руској авангарди у часопису. У тексту *Нове песме Фјодора Сологубова* Винавер „промовише поезију руске авангарде, али истичући у први план ону њену линију која се јасно надовезује на симболизам“⁵¹⁶. Винавер је пошао од става да Русија данас има неколико песника

„Блока, немирног и смиреног, мистичног и усамљеног; Андреја Бјелога, усамљеног и недпзваног; Брјусова, строгога и звучнога, али студеног; Вјачеслава Иванова, модерног архаисту; Баљмонта, коме је све подстрек за звучне сликове и златне слике – све, од крљушти рибе до глечера на Алпима: све се сија“⁵¹⁷,

закључујући да су „сви ови песници решили на свој начин, готово до краја, проблем форме и језика“, проблем који је трајно актуелан у Винаверовој стваралачкој радионици. Винаверова пажња је усмерена ка Сологубовој песничкој књизи *Плаво небо*. Од свих песника најдаље је у форми, у пластичности, у гипкости отишао Сологуб. „Он је сломио коштану стварност руског језика, као циркуски акробата кичму.“⁵¹⁸ Издвајајући необуздану музикалност која је смождала материју до краја, губитак осећања мере, као и невероватну антиномију која обликује Сологубов песнички свет, Винавер исписује похвалу авангардним (анти)естетичким категоријама.

У приказу књиге *Кремљ иза решетака* Винавер је указао, речима Станиславе Бараћ, „у свега неколико реченица [...] на основне идеје једног тока руске авангарде тј. њене идеологије“⁵¹⁹. Винавер у том тексту пише:

„Издање ‘Скити’ до сада је пуштало у свет мистично-социјалне књиге *левих есера*. Леви есери (соц. – револуционари) извршили су заједно са бољшевицима преврат, прве књиге ‘Скита’ јесу покушај мистичног правдања револуције. Пре свега ту су Блок и Иван-Разумњик, па плејада песника и мислилаца, блиских бољшевичкој револуцији, али по менталитету далеки од бољшевичког строгог марксизма. Леви есери од увек (као и десни)

⁵¹⁵ Исто, стр. 80.

⁵¹⁶ Исто, стр. 81.

⁵¹⁷ Станислав Винавер, „Плаво небо над утопијом“, *Душа, звер, свест*, стр. 346.

⁵¹⁸ Исто, стр. 347.

⁵¹⁹ Станислава Бараћ, нав. дело, стр. 116.

радили су у народу, у сељаштву, и помогнувши партији градског пролетаријата да изврши преврат, они су у большевичке видике светске револуције унели народњачки мистицизам о месијанизму, о изабраности рускога народа да спасе и препороди свет.⁵²⁰

Октобарска револуција је, иначе, велика тема Станислава Винавера. О њој је оставио документарне, есејистичке и поетске записе. У часопису *Мисао* извештавао је о књигама у вези са Октобром (на пример, К. Д. Набоков *Искушење једнога дипломате*, А. Ветлугин *Хероји и замишљени ликови*, Б. В. Станкјевич *Успомена 1914-1919*, Пјотр Струве *Размишљања о Руској Револуцији*, В. Зелезимов *Државни преврат Адмирала Колчака*, Роман Гуљ *Ледени поход* итд.). Уопште, идеја револуције један је од најзначајнијих подстицајних импулса југословенске авангарде двадесетих година. Промишљајући однос југословенских авангардиста према Октобарској револуцији, Јан Вјежбицки истиче да се на револуцију гледало као на суштинску промену друштвеног живота са уверењем у њену апсолутну нужност. Идеја побуне је профилисала песничко стваралаштво без обзира на евентуални политички ангажман аутора, односно, револуција је била првенствено идејни импулс за побуњеничке и нонконформистичке ставове, као и за футуристичка расположења, а не за конкретну политичку акцију⁵²¹.

Револуција и музика су два кључна појма преко којих Винавер приступа и/ли урања у Блокове стихове. Чланак приложен уз превод *Дванаесторице* започиње исказом да „Блок осећа револуцију као музику“⁵²², асоцијативно проширујући проблем музике на традицијску линију од Пушкина, Гоља, Достојевског до Мусоргског, Скрјабина, Римскога-Корсакова и Александра Блока, видећи у њему један од централних проблема руског песничког стварања, а револуционисање песничког језика путем музике Винаверова је трајна опсесија. Руски ствараоци су били привржени музици која је „асимптотична циљу Васељене“⁵²³.

⁵²⁰ Станислав Винавер, „Кремљ иза решетака“, *Мисао*, бр. 1, 1922, стр. 1307.

⁵²¹ Јан Вјежбицки, „Југословенска књижевна авангарда (1917-1924) према Октобарској револуцији“. *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма*, бр. 1, 1997, стр. 80-81.

⁵²² Станислав Винавер, „Александар Блок: 'Дванаесторица' (Светиславу Стефановићу – Преводилац), *Душа, звер, свест*, стр. 356.

⁵²³ Исто.

Занимљив је и Винаверов увид о Достојевском у истом чланку: „И Достојевски је имао визију страшне музике будућности: у једном тону, у једној боји, једном ритму. Против тога *претећега музичкога јединства* боре се Достојевски јунаци стварно и симболчно“ (курзив Ж.С.)⁵²⁴. Наслућујући начело полифоније, као и напетост између монолошке и двогласне речи, које ће доцније бити разматрано као кључно за поетику Достојевског, Винавер изражава и сопствено стваралачко начело уздизања многозвучности стварности до песничке речи, а не њене елитистичке једнотоналности, што је препознао и у Блоковој поеми: „За Блока-лиричара: све данашње неравнине, рапавости, псовке, покољи, крв, глад и помор - све је то део Велике Музике.“⁵²⁵.

Блоков култ музике, односно нову многогласну музику коју је Револуција омогућила, Винавер објашњава ослањањем на знамење Октобарске револуције, „мир и братство међу народима“, чиме се границе протезности музике укидају и она допире до *свих* људи. „Руска буржоазија није ни сањала о другој музици, осим о музици клавијесној. Задатак руске интелигенције, а пре свега руских писаца, био би – наставља Блок – да чује и дочује велику музику будућности која испуњава читав ваздух данашњице“⁵²⁶. Разбуктали „светски пожар“ подразумева уједињење у велику *разнотону* целину која одјекује Блоковом поемом.

Слика *асимптотичности* музике васељени подлога је Винаверовог разумевања Блокове музике. Тежећи да музиком обухвати и испољи свеукупност стварности, посебно нове стварности коју омогућава револуција и која се путем музичке оспољености може појмити, Блок је, са једне стране, стваралачки посвећен култу свемирске музике у чему следи музички пантеизам Римског-Корсакова, а са друге стране, задржава одређену дозу скепсе по питању могућности досезања крајњег смисла – не зато што музика није „добар путовођа“, већ зато што је крајњи смисао ипак недокучив⁵²⁷.

Блокова основна тема, онако како је Винавер види, била му је блиска јер „основна песничка тема Александра Блока, која га је мучила целог живота, јесте однос између ‘музичког начела’ садржаном у појму Русије и руског народа – и

⁵²⁴ Исто.

⁵²⁵ Исто.

⁵²⁶ Исто.

⁵²⁷ Исто, стр. 357.

‘немузичког начела’ оличеног у просвети, култури и интелигенцији, која треба да схвати свој народ и помогне му.⁵²⁸ У овој опозицији можемо препознати и Винаверов сукоб са представницима филолошке критике, односно његов апел вуковске провинијенције да се језички стандард треба градити на *жуборима* и *матицама* говорног језика.

У литератури је наглашавана Винаверова блискост са Блоком на линији симболизма. Међутим, да Винаверово превођење *Дванаесторице* није мотивисано искључиво приврженошћу симболизму показао је Миодраг Сибиновић у анализи превода. Сибиновић је у Винаверовом преводу Блокове поеме уочио пишчеву потрагу за новим, модерним схватањима уметности и жељу да артикулише и представи сопствена естетичка искуства⁵²⁹, дакле, исти приступ и поступак који је уочен и у Винаверовом преводу Поа. Винаверова блискост са филозофијом уметности руског песника се двоплански манифестује, „како по значају који даје ритму и значењу поезије, тако и по новим експресионистичким захватима окренутим ратној и поратној стварности са претензијама на дубље филозофско проницање у суштину као динамику покрета и развоја“⁵³⁰.

Сибиновић је издвојио низ експресионистичких елемената у Винаверовом преводу *Дванаесторице*: поистовећивање са ритмом и динамиком у циљу продирања у суштину живота; неиндивидуалност ликова мотивисана бергсоновском идејом о нужности апстраховања свега појавног као дисконтинуираног; варирање и динамично смењивање слика чиме се досеже „музика којом се интуитивно продире до погонских клипова неухватљиве динамике живота“. Сибиновић је закључио да је у питању песничка еквиваленција, а не формална кореспонденција⁵³¹, лапидарно исказавши суштинско обележје Винаверовог превода Блокове поеме.

Винаверов стваралачки дијалог са Едгаром Аланом Поом и Александром Блоком, транспонован у његовим преводима, био је откривалачки усмерен. Винавер своје преводе није саображавао актуелним поетичким моделима, већ су они представљали „оптималне пројекције“, дакле, били су уперени против

⁵²⁸ Станислав Винавер, „Напомена преводиоца“, нав. дело, стр. 385.

⁵²⁹ Миодраг Сибиновић, „Винавер и Блок“, *Словенски импулси у српској књижевности и култури*, Књижевна заједница Звездара, Београд, 1995, 168.

⁵³⁰ Исто, стр. 172.

⁵³¹ Исто, стр. 222.

актуелног канона, усмерени ка разградњи овешталих стваралачких узуса. Његови преводи су вид критичког говора који је доследно био посвећен продубљивању, осавремењивању, модернизацији књижевног стваралаштва и након Првог и Другог светског рата. Преводи европске књижевности у Винаверовој оптици су представљали изазов домаћој књижевности, позив да себе константно преиспитује, калема и развија како би досезала више и другачије естетске просторе домете.

У том кључу треба сагледати и разумети Винаверове преводне *сатурнских песника*, Франсоа Вијона, Жерара Нервала, Рембоа, Пола Валерија које објављује педесетих година. Реч је о *бираној књижевној традицији*, како ју је назвала Нада Винавер, појашњавајући да „pojam tradicije, stalno prisutan u estetičkom diskursu, sa različitim obrazlaganjem starine, oblička, uzora, nasleđa, od početka povezan sa iskustvom umetnosti, u analizi Vinaverovih prevoda postaje izazovan i omogućuje da se otvore problemi koje istorija i kultura postavljaju, a razumevanje i iskustvo interpretatora-prevodioca razrešavaju“⁵³². Винаверов преводачки увиди у сагласју су са његовим интерпретативним закључцима изложеним у есејима.

Винаверов одговор на анкету *Која би дела савремене светске књижевности требало превести* коју је 1952. године покренуо *НИИ* још једна је потврда његових преводачких прегнућа усмерених ка проширивању репертоара домаћег полисистема, и потврда да је реч о „ствараоцу истанчаних чула и осећања за свако време и разнолике вредности“⁵³³, како је то закључио Гојко Тешић разматрајући текст *Стил и машта*, Винаверов прилог *НИИ*-овој анкети.

Пошавши од става да модерно доба захтева неговање стила и маште да би се савладало мноштво грађе која израња из свакодневних доживљаја и спознаја, Винавер констатује да

„дела стила и маште данас има више него икад. Ми их морамо превести и преводити. Али преводити стваралачки, то јест са стилем и маштом. Преводац мора да се уживи у туђу реченицу, стваралачком маштом. Иначе, остаје такозвани пуки садржај. А прави садржај и није у овлашном ређању чињеница, он је у њиховој сржи, у њиховој структури.“⁵³⁴.

⁵³² Nada Vinaver, „Birana tradicija“, *Reč*, br. 13, 1995, стр. 88.

⁵³³ Гојко Тешић, „Између старине и свежине“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, стр. 254.

⁵³⁴ Станислав Винавер, „Стил и машта (Анкета *НИИ*-а)“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 359.

Преводна књижевност треба да оличавати дух *модерног*, односно, она је вид укорачивања домаће књижевности са модерном светском књижевношћу. Преводац је драгоцен аген(т)с промене, али преводац који стваралачки приступа процесу превођења што подразумева напуштање имитативног концепта, односно *уживљавање* у туђу реченицу. Превод је вид путовања, најпре измештање из сопственог језичко-културолошког кода ради његовог осветљавања из перспективе Другог, а потом повратак обележен „новим освојењима“, како би Винавер рекао.

Преводац предлаже и конкретна дела која би требало преводити, а његови предлози, који се данас могу чинити саморазумљивим, у тренутку када их је исписао били су посве изненађујући и провокативни, што је потврдио и критички одзив на њих.⁵³⁵ Најпре, преводац истиче да треба превести Марсела Пруста, целог, јер „он је најдубље и са највише неимарске маште зашао у структуру живота и у треперење нерава“, потом истиче да треба преводити „све научне фантазије и утопије, које по неки пут и нису стилски на висини, али нам дају грч космичке радозналости“, посебно препоручујући преводачкој пажњи Орвелову *1984*.⁵³⁶

Избор актуелних књижевних дела и жанровских оквира који немају дуговеку и богату традицију у српској књижевности Винавер објашњава потребом да „осетимо наше време и кроз најпроблематичније модерне податке, а не само кроз прокушана и устаљена ремек-дела, далеко од грозница сазнања и слутње“, чак и ако су они погрешни јер „тима ћемо развити своју опајачку моћ, која се, понеки пут, извитоперује када машту хранимо само непогрешним и утврђеним, стандардизованим обиљем сварених загонетака“⁵³⁷. Преводна књижевност, осим што надомештава стилско-жанровске и тематске пукотине у литерарном репертоару циљне културе, она и провоцира и подстиче књижевност да понуди сопствене одговоре, да активно учествује у „грозницама сазнања и слутње“.

Винаверов „радикализам, новина и храброст упливавања у непознато и још увек непотврђено у вредносном смислу“⁵³⁸ имао је критички одзив, полемички

⁵³⁵ Поред Винавера, „свежину, динамичност и склоност ка ризику“ испољили су Зоран Мишић и Миодраг Павловић. Више о анкети вид. Гојко Тешић, нав. дело, стр. 253-255.

⁵³⁶ Станислав Винавер, нав. дело.

⁵³⁷ Исто, стр. 360.

⁵³⁸ Гојко Тешић, нав. дело, стр. 255.

интониран прилог Војислава Ђурића. „Дуел“ Винавер-Ђурић сугерише да је једна од битних одлика *НИИ*-ове анкете „сукоб авангарде са духом класичне, овештале старине“⁵³⁹. Иако је Винавер реаговао на Ђурићеву критику, „наравно, та фасцинантна опчињеност модерном литературом, а нарочито полемичка бриткост били су основни разлог што тај Винаверов утук није објављен.“⁵⁴⁰.

„ЈЕЗИК НАШ НАСУШНИ“

Превођење Винаверу није било само поље за кушање иновативних поетичких модела, већ и за истраживања у језику (уколико је то уопште и могуће раздвојити). Језички експерименти којима су засићени његови преводи бивали су мета најоштрије критике од прве полемичке реакције на његов превод Гогољевог *Вија* до последњих преводачких иступа. Винаверови језички експерименти неодвојиви су од његових напора да прошири или иновира литерарни репертоар. Такође, они су нарочито подобни за свестрано осветљавање полемичких дијалога вођених око Винаверових превода, односно око друштвено-културних образаца које одражавају и подржавају.

Каталог критичких оцена које су биле изречене са циљем да се дисквалификују Винаверове лингвистичке компетенције обухвата преобилно ковање речи, калемљење књижевног језика дијалектизмима, жаргонизмима и вулгаризмима, значењске недоследности и вијугавости. Међутим, у позитивним оценама превода управо су наведена обележја Винаверове преводачке праксе истицана као његови тешко достижни квалитети.

Полемика око Винаверове лингвистичке компетенције рефлектује сучељавање два дијаметрално супротна концепта језика у чијем подтексту су идеолошке реперкусије које су и режирале полемике. Случај превода Раблеа је репрезентативан у том светлу. Винаверов превод *Граргантје и Пантагруела* је објављен 1949. године. Есеји посвећени стваралаштву Франсоа Раблеа и искуству превођења могу бити занимљиви и историчару књижевности и раблезисти и

⁵³⁹ Исто, стр. 253.

⁵⁴⁰ Исто, стр. 255.

културологу и лингвисти и теоретичару превођења. Есеји о Раблеу осведочавају Винавера као изузетног znalца поетике француског ренесансног писца, znalца богате ерудиције, острашћеног читаоца и тумача. Есеји, такође, нуде и обиље натукница и смерница за разумевање Винаверове поетике превођења.

Раблеов језички геније је Винавера фасцинирао. Пишући о Раблеовом језику, индиректно је упућивао и на сопствену филозофију језика. Новици Милићу је управо Винаверов превод Раблеа послужио као предложак за промишљање *превинавероводилаштва* – „инвенцијске концепције језика“, како ју је назвао, концепције која напушта инструменталистичко поимање језика, урањајући у игру са самом игром у игри речи⁵⁴¹. Винавера привлачи исијавање архаичног у Раблеовом језику, архаичног које баштини повезаност језика, смеха и секса. То је језик у којем се човек онтолошки утемељује и, не случајно, Винавер запажа како би Хајдегер, да је проучавао Раблеа, нашао још аргумента за своју „опстаничку тврдњу“. У језичком благу Раблеа преводилац је нашао оно што је насушна, опстаничка потреба српског језика.

У огледу о Бергсону из двадесетих година Винавер је изложио своје базичне поставке о култури. Културу је превасходно разматрао у сфери израза и могућности изражајности. Највећа коб за једну културу не лежи у сиромаштву, већ у изобиљу које потенцијално може остати неисказано. Ми смо култура заробљена у епском изразу у неепско време, те нам прети опасност да останемо неиспољени. Да бисмо се као култура остварили и потврдили, неопходно је да се изнађе нови језички модус. То је у основи Винаверове посвећености проблему апстракције као нужности савременог (језичког) света и његове идеје да је пут апстракције пут којим мора поћи и српски језик. Тема неопходности окретања апстракцији твори лук у Винаверовом делу, а тачке које га сапињу су *Проблеми нове естетике* и *Наши везови*. Превођење Раблеа послужило му је као искушавање могућности досезања апстракције:

„...а главна је Раблеова слутња и тајна која обавезује и српског преводиоца: да стихија језика буде узаврела, да буде у резонантном односу целом својом клавијатуром, са оним што се извија и отима у израз. Запрепастило ме је код Џојса (нарочито у *Finnegan's Wake*) једно: како му се речи круне, преиначавају, извитоперују, под поплавом мисаоном или

⁵⁴¹ Novica Milić, „Dve-tri reči za Vinavera“, *Reč*, br. 13, 1995, стр. 105-106.

осећајном, под напоном надахнућа. Зар то није пут свих модерних језика: раздрузгали су старе часне и гломазне форме, без икакве милости. [...] Како то да изразим у нашем говору, који заостаје пред грехом противу успомена језичне исправности?⁵⁴².

Преводаца Раблеа је ставио себи у задатак да српски језик укључи у матицу којом струје модерни језици, да га лиши окова епског говора оптерећеног застојима и падовима. Отварање за музику која носи ритам, који је у Винаверовој визури моћно средство крчења пута ка апстракцији, разобручавање је појединачне речи и њене хармонизације у реченичну целину. Преводачки подухват и покушај комплементаран је Винаверовим исказима у критичком и есејистичком дискурсу.

Да је Винаверова пажња током превођења Раблеа била превасходно откривалачки усмерена ка српском језику сведоче и његови аутопоетички искази који су, иако не потврђују меру његове усешности, смерница за разумевање преводачких хтења. „Ја сам у своме преводу Раблеа подвлачио средствима нашег језика то победничко играње са опасношћу, ту сталну победу која се рађа из власти над језиком“; „Преводити Раблеа била ми је страст, јер сам доживљавао не само Раблеа, него и наш језик“; са свешћу да се Раблеова генијалност огледа у његовим језичким вратоломијама, да његов смех потиче „од оне слободе у игри речима, у игри граматиком и синтаксом“ Винавер записује: „Рабле је непреводљив, просто зато што тражи од преводиоца исту ту игру са језиком – а та је игра мало коме дата.“⁵⁴³. Непреводивост Раблеа није обесхрабрење за преводиоца, већ могућност за стваралачки приступ сопственом језичком наслеђу.

„Својим преводом Раблеа хтео сам да се одужим свом родном језику, који је диван, крепак и изванредно изразит – и ведро слободан. Без љубави према српскоме, не верујем да би ми превод прешао границе које се морају прећи да бисмо се приближили Раблеу.“⁵⁴⁴ Перформанс у матерњем језику који помера његове границе, у којем је језик увек *in status nascendi*, врхунско је „задовољство у тексту“ које преводиочев рад лишава пуког миметизма. Винаверов превод Раблеа је испитивање језичког наслеђа, изнедривање алтернативних језичких токова и

⁵⁴² Станислав Винавер, „Поводом критике на мој превод Раблеа“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 106.

⁵⁴³ Станислав Винавер, „Четиристо година од Раблеове смрти“, *Београдско огледало*, стр. 144.

⁵⁴⁴ Исто.

читање традиције у новом светлу. Означавање сопственог превода одредницом *покушај* оличава преводиочеву свест о променама, темпоралности која уноси мене у језичко ткиво, његов отпор према статичности и заокружености, његову верност језичкој флуидности и полифонији.

Приказ Винаверовог превода *Гаргантпе и Пантагруела* објавио је Војимир Виња годну дана након публикавања (sic!). Виња је у свом приказу Винаверу упутио једну једину похвалу: „Stanislav Vinaver [je] dobar dio teškoća, koje Rabelaisov tekst pruža, rješio na vrlo vješt, živ i inteligentan način“⁵⁴⁵. Међутим, ово похвално слово пригушено је бујицом опорих критичких замерки и дисквалификација изречених непригушеном оштрином. Приступајући преводу са филолошког становишта, постављајући лексику у први план, Виња је Винаверу замерио употребу дијалектизама, појачавање изворних израза, додавање и стварање нових слика, испуштање и прескакање, уграђивање сопствених стихова, материјалне грешке у преводу, превођење личних имена и топонима. Милица Винавер је истакла да је у основи ове „полемике“ сукоб два различита приступа књижевном преводу и да је начелни сукоб ставова појачан критичаревом злонамерошћу и неразумевањем⁵⁴⁶.

Вињин сет критичких оцена изречених на рачун Винаверовог преводилачког умећа ошта су места у приказима његових превода педесетих година. У приказу превода *Скаски* М. Салтикова-Шчедрин Петар Митропан запажа да Винавер, савлађујући пишчев „под-текст“, додаје свој „над-текст“ који се одликује гарнирањем пишчевог језика и дометањем пикантних зачина⁵⁴⁷. Митропан кулинарске метафоре не оставља вредносно неутралним, већ прецизира да би боља била „одмереност и дисциплинованост“ јер Винаверова „језичка разметљивост“ Шчедринов језик „разводањава и банализује“⁵⁴⁸. У полемичком одговору на Винаверов утук Митропан појачава оцену из првог текста,

⁵⁴⁵ Voјimir Vinja, „O Vinaverovom prevodu“, *Republika: časopis za književnost i ujetnost*, br. 2, 1950, стр. 187.

⁵⁴⁶ Милица Винавер, „Полемика о преводу Раблеа“, *Алманах Винавер*, стр. 37. Ауторка није пропустила да дода да је Винавер био у праву јер се данас његов превод сматра једним од најбољих превода дела страних књижевности и да су *Гаргантпе и Пантагруел* на српском језику „још забавнији, духовитији него у изворнику јер се Винавер усудио да на неким местима разбје сувопарност Раблеовог низања“.

⁵⁴⁷ Петар Митропан, „М. Салтиков-Шчедрин на савременом српском језику“, *Књижевност*, бр. 8, 1951, стр. 164.

⁵⁴⁸ Исто, стр. 165.

закључујући да Винаверов језик одликује „аљкавост, несолидност и неодговорност у раду“⁵⁴⁹. Други рецензент Винаверовог превода *Скаски*, Малик Мулић, делећи општу оцену Петра Митропана, закључује свој приказ у просветителско-поучителном тону да је „zaista [...] vrijeme da prestanemo kvariti svoj jezik barbarizmima u sintaksičkoj konstrukciji i pojedinim riječima, a isto tako da prestanemo lošim prijevodima vrijeđati klasike“⁵⁵⁰.

У истом стилу и тону је прошло и рецензирање Винаверовог превода Андерсенових *Бајки*. Судећи по оцени рецензента, Јосипа Табака, Винавер не зна довољно ни немачки ни српски језик (аутор додуше оставља могућност да је Винавер „неозбиљан и површан“), а ова оцена је утемељена на низу примера (наводних) преводачких грешака, „strahotama tog 'prijevoda“ – језички лудизам, кованице, жаргонизми, синтаксичке необичности, употреба позајмљеница (посебно турцизама), етнологизација језичких фраза. „Uporedimo li Vinaverov galimatijas sa lijepim, standardnim jezikom u knjigama što ih na svijet izdaje Srpska Književna Zadruga i nehotice se pitamo: Zar nema nikoga, da ustane u odbranu srpskog jezika?“⁵⁵¹. Штавише, рецензент се запитао „šta bi rekao Vuk, da kojim slučajem iz groba ustane pa vidi to čudo“, закључујући да се „ne možemo [...] dovoljno načuditi, kako se mogao štampati takav skup neukusa, podvala i površnosti“⁵⁵².

Винавер је Јосипу Табаку одговорио шта би Вук Карацић рекао када би прочитао његове преводе:

„Драстични Вук је волео сочне изразе и моћну, једру прозу. Вук је смртно мрзео старца Куцкала и лажне језичке пуританце са јеровима. Вук би рекао: Уживам у Винаверовим текстовима. Они су пуни сока, мезгре, звонкости и звука. Алал ти Шабац, Винаверу! А цепидлачење Табака и њему сличних пуне ме одвратношћу и језом. Али, каква је дупља, добро још онако челе излећу. Ето, шта би казао Вук.“⁵⁵³.

Позивање на ауторитет Вука Карацића и Александра Белића било је уобичајено место у критичким приказима Винаверових превода, који су почесто

⁵⁴⁹ Петар Митропан, „Игра речи – полемика са С. Винавером“, *Књижевност*, бр. 4, 1952, стр. 369.

⁵⁵⁰ Malik Mulić, „Pačaris stila i jezika“, *Hrvatsko kolo*, br. 3-5, 1950, стр. 341.

⁵⁵¹ Josip Tabak, „Kako Vinaver prevodi Andersena“, *Republika*, br. 5, 1951, стр. 320.

⁵⁵² Исто, стр. 321.

⁵⁵³ Станислав Винавер, „Руже цвате код Шишка Менчетића, али не и код Јосипа Табака“, *Душа, звер, свет*, стр. 476.

исклизавали у памфлетске обрачунае на које ни сам преводаца није био имун. Дискурс *напада* на Винаверове преводе крајем четрдесетих и почетком педесетих (или одбране српског језика од Винавера), вођеног у име филолошке критике, у својој бити су најтешње повезане са питањима културног идентитета у који су преводи засећали. Било да је у питању Винаверов превод Раблеа, Гета, Андерсена или Салтикова-Шчедрина приговори, утемељени на Караџићевом и Белићевом ауторитету, осцилирали су око нарушавања језичког пуризма, а у подтексту су били дириговани социокултурним тенденцијама и идеолошком струјањима након Другог светског рата.

Истраживање рецепције Винаверових превода прилог је и проучавању историје цензуре на овим просторима. Сместимо ли његове преводе у сложену мрежу књижевног полисистема, њихове релације за *институцијама* (издавачи, образовне устанве, критика, периодика), а самим тим и реципијентима, разоткривамо сложене механизме конституисања књижевно-културног идентитета у послератним годинама. Језик и језичка политика указују се као место осетљиво и подобно за инструментализацију разноликих мотивационих полазишта која се сабирају у јединственом пројекту конструисања културног идентитета у периоду након рата.

Механизми патроната деловали су на бројне начине: Винаверов превод Раблеа објављен је у скраћеном облику (постоје индиције да су делови његовог рукописа уништени), а исти је случај и са *Арабљанским приповеткама*; почесто је Винаверу бивао онемогућен критички коментар уз преводе; његови преводи су игнорисани у професионалној јавности, или су оспоравани аргументима *ad hominem*; напослетку, за поједине своје преводе, један од наших најврснијих преводаца, није успевао да нађе издавача.

Као пример манипулативне и идеолошке режиране критике може да послужи кампања вођена у *Републици* поводом Винаверовог превода Андерсенових бајки 1952. године. Након критичке реакције на Винаверов превод из пера Јосипа Табака, уследила је изјава редакције *О пријеводима и превођењу (Још једанпут о Винаверову пријеводу Андерсена: одговор и протуговор)*. Овај текст сажима активирање једне од највиталнијих митско-стереотипних представа

из области културе у колективном памћењу, представу која прожима и обједињује послератну критичку реч о Винаверовим преводима – *рат за српски језик*.

Истражујући сложене процесе формирања и механизме деловања представе борбе *крилатог Вука и аждаја гражданске мисли*, Мирослав Јовановић је указао на стратегије стереотипизације и наносе митско-легендарних садржаја у научном дискурсу који је обрађивао Вуков лингвистички рад, односно, политички притисак на колективно памћење. Садржаји давно окончане полемике о књижевном језику, као и учесници у расправи, претворени су у својеврсне политичке симболе којима се стално манипулише и који се изнова актуелизују у свакој новој кризној политичкој ситуацији⁵⁵⁴. Јовановић истиче да се у основи полемике о књижевном језику налазио сукоб два културна концепта: грађанског, одређеног општим европским и интелектуалним утицајима, и народњачког, заснованог на епској поезији, традиционалној култури и руралним митовима и легендама⁵⁵⁵. Политичка инструментализација цивилизације *гуња и опанака* као врховне културне вредности током 20. века практично се реализовала у Краљевини СХС у оквиру концепта интегралног југословенства, за време комунистичке пропаганде радног народа села и града и широких народних маса,⁵⁵⁶ и током деведесетих.

Чинећи основу стереотипа, редуциране представе, лако примењиве у свакодневном друштвеном и политичком животу, погодују општој друштвеној клими која тежи глорификацијама и митологизацијама појединих процеса, догађаја и личности⁵⁵⁷. Један од аутора који је свој научни дискурс прожео стереотипним представама о Вуковој борби је Александар Белић. Мирославу Јовановићу није промакао политички опортунизам који подупире, на пример, поднаслов у Белићевој књизи чланака *Вук и Даничић* „Революционарни карактер Вукове реформе“ или, пак, исказе попут „Има ли у целом свету много људи који су [...] револуционарно прекинули са ненародном прошлошћу у књижевности као Вук“⁵⁵⁸ и „Он смело побија нову заставу и позива под њу свој народ. То је била

⁵⁵⁴ Мирослав Јовановић, *Језик и друштвена историја*, Стубови културе, Београд, 2002, стр. 84.

⁵⁵⁵ Исто, стр. 80.

⁵⁵⁶ Исто, стр. 83-84.

⁵⁵⁷ Исто, стр. 84.

⁵⁵⁸ Александар Белић, *Вук и Даничић: чланци и огледи*, Просвета, Београд, 1947, стр. 46.

слободоумна, народна застава на пољу духовне културе против дотадашње туђинске неприродности, извештачености и класног издвајања⁵⁵⁹.

Механизми изградње стереотипа о апсолутно лошим Вуковим опонентима, односно њихова инструментализација, евидентни су у оспоравањима ваљаности Винаверових превода. За пример се узима, дакле, изјава уредништва часописа *Република*:

„У настојању да станемо на пут (дабоме, колико нам то наше снаге допуштају) неодговорном, лакомисленом и незналачком превођењу страних, особито класичних писаца на наш језик, увели смо своједобно у *Републици* сталну рубрику 'О пријеводима и превођењу', како бисмо систематски на примјерима показали сву неозбиљност и, према, томе, штетност таква рада. Данас, у вријеме особите разгранате и богате накнадничке дјелатности код нас, држимо да је баш оштра и документирана критика једини метод да се онемогући кажњиви 'преводиначки меркантилизам', који је, нажалост – због слабе будности већине издавачких подuzeћа – у нашој пракси узео приличан мах; истовремено пак бијемо битку за боље, писменије, и вјерније преводе, за њихов квалитет.

Због тога смо у последњим бројевима *Републике* објавили критичке приказе о пријеводима Исе Великановића (чак!), анонимног преводиоца Чехова у издању загребачког 'Нопока', затим Степана Крањчевића, Иве Хергешвића, Меданића, Вукадиновића, Ђорђевића и Винавера, све из пера Романа Шоварија и Јосипа Табака. Судећи по интересу што су га читаоци нашег часописа за те прилоге показали, а још више по узнемирености што је обухватила разне шарлатане, којима је једини циљ помоћу 'превођења' на јефтин начин доћи до значајних прихода, сигурни смо да је тај метод већ досад уродио корисним плодом. Зато ћемо и убудуће наставити започетим послом, штавише, уколико нам прилике буду допуштале, још опширније и одлучније.

Станислав Винавер, преводилац Андерсенових *Бајки* у издању београдског 'Нопока', нашао се понуканим да побија Табакову оцјену свога пријевода (*Република*, бр. 5). Немамо разлога сумњати, да Винавер – с обзиром на своје знање и познавање нашег језика и неких страних језика – заиста може дати и изврсних пријевода. Како, међутим, стоји ствар с пријеводима Андерсенових *Бајки*, пуштамо јавности да просуди сама на темељу његова одговора, као и на темељу Табакова коментара тог одговора.

Уједно сматрамо дискусију о томе питању завршеном.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Исто, стр. 144.

⁵⁶⁰ „О пријеводима и превођењу' (Још једанпут о Винаверову пријеводу Андерсена: одговор и протуодговор)“, *Душа, звер, свест*, стр. 470.

У уводу текста који обилује ратоборном реториком („у настојању да станемо на пут, дабоме, колико нам то наше снаге допуштају“, „оштра и документирана критика једини метод да се онемогући кажњиви 'преводиначки меркантилизам' [sic!]“, „бијемо битку за боље, писменије и вјерније пријеведе“) врши се *поједностављивање* констелација на преводиначкој сцени и *поларизација* (ми/они, позитивно/негативно) која евоцира друштвену и културну представу рата за језик и правопис која је снажна у колективној свести. У већ навођним приказима Винаверових превода, аутори, такође, упозоравају на њега и питају се ко ће устати у одбрану српског језика.

Након што је сцена за обрачун постављена, следећи корак је дисквалификација противника. Преводиоци се, најпре, посматрају *скупа* (разни шарлатани, Иса Великановић, анонимни преводац Чехова и издању загребачког 'Нопока', Стјепана Крањчевић, Иво Хергешић, Меданић, Вукадиновић, Ђорђевић и Винавер), дакле, без индивидуалних разлика и посебности, чиме се *обезличавају*. Њихов (такозвани) непрофесионализам, неодговорно, лакомислено и незналачко превођење страних, особито класичних писаца на наш језик, није толико плод језичких компетенција или одсуства истих, већ њихових карактерних особености („једини циљ помоћу 'превођења' на јефтин начин доћи до значајних прихода“) чиме опасност од њих поприма шире размере, те се кандидују за непријатеље по друштвени ред и мир (у датом идеолошком контексту синтагма „преводиначки меркантилизам“ садржи и додатан негативан набој и призив осуде). Самим тим и оштрина борбе добија на важности и оправдавају се сва средства.

Винавер се само делимично издваја из групе и то да би се његова лична неподобност додатно појача *професионалном/образовном маргинализацијом и обезвређивањем*,⁵⁶¹ истицањем да Винавер познаје неке стране језике (Винавер је знао седам светских језика). Опште место у критичком дискурсу јесте његово недовољно познавање језика, његова површност и неодговорност. Напослетку, уз изјаву редакције је штампан и Винаверов одговор на Табакову критику и, истовремено, Табаков противодговор. Завршни коментар уредништва („Уједно

⁵⁶¹ Сви појмови истакнути курзивом представљају елементе стереотипизације Вукових опонената које је издвојио и темељно анализирао Мирослав Јовановић. Упор. Мирослав Јовановић, нав. дело, стр. 148-178.

сматрамо дискусију о томе питању завршеном.“) абдицира Винаверов противодговор и недвосмислено указује на третман који је преводилац Андерсенових *Бајки* имао и сву претенциозност у приказу његовог преводилачког рада.

Неадекватно штампање Винаверових превода, прећуткивање у критичкој јавности или пак оштри обрачуни са преводиоцем на личном плану иду у прилог тези њихове субверзивности. Одговор на питање чиме је то Винавер упорно *провоцирао* филолошку критику (чак и зашто његов рад у области лингвистике и данас није предмет темељних и аргументованих научних истраживања, те није завредео признање струке) чини се да није тешко дати. Винаверови ставови о развоју језичких образаца, од *Језичних могућности* (1923) до *Језика нашег насушног* (1952), оспоравали су стваралачки потенцијал епске структуре језика као основице артикулације модерног егзистенцијалног искуства.⁵⁶² Епски језик је рационалан, конкретан, језгровит, лишен контрадикторности, недоумица и семантичких нијанси, увијен у догматска правила и чврста етичка уверења која, у складу са историјским тренутком и искуством, нису дозвољавала иступе. Међутим, у новонасталој епохалној ситуацији, језик епске песме не може да врши мисију коју је до краја оставрио у епохи патријархалног друштва, те трохејски ритам десетерца не може да одговори на бергсоновске језичке изазове модерности.

Разматрајући однос Лазе Костића према Бранку Радичевићу, Винавер је истакао једну важну ствар која се може поновити и пригодом његовог сукоба са представницима филолошке критике. Настојећи да протумачи зашто је филолошки Београд оштро осудио Костићев „напад“ на Бранка Радичевића, Винавер запажа да је „раздрагани песник Српства, лаких и приступачних кола и поскочица“ био идол „филолошке аристократије“ јер су у њему видели песника „који се приволео

⁵⁶² „У почетку одлучно окренут против свега и привидно и суштаствено и затвореног, против сваке сигурности и сведености на чврсто једнообразно, он одлучно насупрот ставља трохејски пад и дух новог доба, епску синтезу-љуштуру насупрот струјањима модерних језика. Он свуда проналази рационално језгро, које треба рашчланити да би дошли нови ритмови и неразмрсиви тајни лавиринти пробили оков непокретном племенско-етичком свету.“ Новица Петковић, „Винаверово схватање језика“, *Језик наш насушни. Граматика и надграматика*, стр. 410.

Вуку, напретку и Београду, у исти мах. Иако Војвођанин, Бранко није био немачкар⁵⁶³. Аутор закључује

„Свлачећи Бранка са постоља врховног песника српског, Лаза Костић је учинио – у очима просечног Београђанина – не један, него сто грехова: грех према поезији, грех према Српству, грех према Вуку Караџићу, грех према народним песмама, грех према српској проливној крви за ослобођење. Ко ће набројати све грехе Лазине?⁵⁶⁴”

Међу Винаверове грехе, такође, спада грех према Српству, народној песми и Вуку Караџићу са становишта суженог филолошког ракурса. Степен критичке свести и продорности, бескомпромисно деконструисање презрелих језичких образаца, привилеговање језичког експеримента насупрот норми (која је метонимија идентитетског стандарда), засецање у културно-национални програм успостављања и повратка аутентичним (аутохтоним) коренима који није изгубио на виталности у 20. веку (напротив) кандидовали су га за професионалне и идеолошке дисквалификације. Његови лингвистички радови су прећуткивани, а преводи, практична реализација језичких концепата, бивали су предмет жучних оспоравања.

Језик који оличава епску свест и епски ритам, дакле, не може да буде основа модерном језичком искуству. Чиме се све Винавер супротставио епско-рационалној језичкој структури и светонатору који баштини, усмервајаћи пажњу ка алтернативним изворима плодноне мелодијске линије српског језика који ће га повести путем апстракције (кључног појма Винавероог лингвистичког глосара)? Сам је понудио одговор:

„у преводу моме, искоришћени су: и наш фолклор, и наши леонински сликови у ткиву стиха, и наши лагани и торжествени црквенославјанизми, и наш пословички мелодички застој, и лака флуидност нашег епског казивања, и спори роман древних вапаја, и наше мађије и басме [...] и Качић Миошић, кад се труди да надмаши народско у народском; и властелинска моћна свирепост Душановог законика, и тупа муклост језичког поступка при дивљењу и згранућу, и топла присност задруге, и легенде Јанка Веселиновића и Илије

⁵⁶³ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 577.

⁵⁶⁴ Исто, стр. 578.

Вукићевића; и кочоперни Дубровник, и смркнути, бајати турцизми; и шта све не: златовези, шаре, лепрши, омаме.⁵⁶⁵

Ту можемо тражити додатне аргументе за Винаверово жустро и нимало пријатно оспоравање. Преводилац је трагао за другојачијим језичким обрасцима. Проширивање и продубљивање језичког трезора подразумевало је и израњање традиција које су биле потиснуте „Вуковом победом“, као и културних образаца које су биле у њиховој основи. Успостављајући мостове ка многообличним традицијским линијама, Винавер се истовремено супротстављао идеји хомогеног културног идентитета:

„Ја сам говорио да треба тражити технику српског стиха можда у старим текстовима. У таквим моментима био ми је мрзак Вук Карацић и његова реформа. Читао сам Светог Саву, Доментијана, тражио сам од Новаковића како су изгледале крмчије и закони. Апокрифи и Матија Властар вукли су ме у златну таму. Мислио сам да постоји и неки мистични поредак, тако нека мистична средњовековна парада речи, када је надахнуће истинско (а истинско је морало бити у доба црквене сигурности и апокалиптичне унезверености). Онда сам однекуд натрпао на јапанску поезију и расправе о њиховом поретку речи. [...] Моји експерименти ишли су једнако на то да се нађе наш поредак речи, изван и поред десетерца.⁵⁶⁶

Укрштање српскословенског језичког наслеђа са могућношћу дијалога са јапанском синтаксом само је један од показатеља да је Винавер културним традицијама приступао растерећен њиховог ужег (националног) идеолошког кодирања, те да је тежио да различита искуства неопходно ујединити, бар иницијално, у песничком експерименту. Отуда, када он говори о недостатку традиција религиозног песништва, то не треба тумачити у теолошком, већ изражајном смислу.

Винавер је прецизно уочио идеолошку основу *рата за српски језик* и њену опречност са моденим струјањима у европским културама. Такође, он је јасно разграничио рад Вука Карацића од вуковаца, упућујући на инструментализације различитог кова под окриљем доминације концепта језичког пуризма:

⁵⁶⁵ Станислав Винавер, „Раблеова жетва“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 80.

⁵⁶⁶ Станислав Винавер, „Скерлић и Бојић“, нав. дело, стр. 108.

„народни језик, како га је увео Вук, донео је и извесне тешкоће, застоје и устукe. Лишио је Српство, на махове, језчке непрекидности са старом и благочестивом прошлошћу, са нечим високодржавним. [...] Сем тога (а ту Вук није толико грешио као вуковци), стари црквени имао је извесну смелост и израђеност у апстракцијама, у психологији греха и опроштаја – и то не само у погледу лексичког блага, већ и именичких форми. Даничић [...] је сматрао: да су многе именичке конструкције ствар чисто апстрактна, германска, туђе – иш, туђа! – малтене и демонска; да су противне чистоме духу чистог српског језика; [...] Тако је Даничић, у име Српства, хтео да спречи умни напредак Српства. Ни мање ни више. Конзервативна наука, филологија, ступила је у сукоб са модерним менталитетом, који тражи савременији језик.“⁵⁶⁷

У монографији о Костићу Винавер је брижљиво осветлио различите аспекте полемике која се и у његово доба разумевала као формативно искуство српског језика и књижевности, а Винаверов интерес засигурно да је био подстакнут и сопственим учешћем у њеној реактуелизацији крајем четрдесетих и почетком педесетих година. Приговори упућени најранијим вуковцима могу се читати, имамо ли у виду критичке топосе који су заденути за његове преводе, и као приговори упућени његовим савременицима, ауторитетима филолошке критике:

„Све се боје од германизама, који су, у ствари, галицизми, латинизми, хеленизми – и, једном речи, нешто до чега се морало доћи, током и ходом културе. У томе погледу Вук је био много реалији. Он је чак употребљавао и без да, а већ да не говорим о свакојаким безличним глаголима које је преобраћао у личне форме и обратно – што је чинио још Ксенофон, кад би му то затребало! Педантерија је, дакле, код нас нагло, као покренуто клатно, ударила обратним правцем. Појавио се пуританизам сировости. У нашим часописима одбачен је безброј израза као германски, мада је био свеевропски; одбачено је све што је мирисало на апстрактни строј и уређај мисли. Захтевала се, у опреци са духом и потребама времена, извесна храпава сликовитост, пресна сировост, шкргутава спора глаголска наругушеност – покушали су, у име примитивног и српског, да нас одстране од сваке теоријске мисли, од згодног, али бледог и тобоже туђинског склопа појмова.“⁵⁶⁸

Језик је поље не само дијалога културних традиција унутар једне заједнице, већ је и поље дијалог различитих култура, огледало припадности европској култури. Степен отворености језика, односно нормативне политике, мера је еманципације

⁵⁶⁷ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 96.

⁵⁶⁸ Исто, стр. 100.

друштва и културе и самосвести културне припадности и укључености у шире цивилизацијске кругове. Подстицајни потенцијал језичких калема Винавер је посебно истицао у оквиру својих преводачких размишљања.

У тексту *Без алата нема заната* (1954) Винаве је превођење означио као „свесна будућност језична“ и „моћан надзор над преливеним градивом израза, од којег сздајемо свет и биће“⁵⁶⁹. Преводац гради језик, отвара нове перспективе и *преводи* га преко сопствених граница:

„Превђење тражи: да савладамо трептаје и титраје изворника, е да бисмо пренели у наша ткива оно што изворник неминовно наговештава, кад жуборније, кад кидљивије, кад више, кад мање видовито. Такве предаје, таквог преноса, нема без метричких, мелодичких и акценатских игара. Оне нас доводе до беса, до заноса, до смалаксалости и до необуздане снаге. Оне су кључеви наше свести и нашег свесног и исконског блаженства. Блаженство је у погођеном, а пре свега у *погођеном-догођеном језику*. Блаженство је у *поклапању*, у коначном *утапању у више обухвате*.“ (курзив Ж.С.)⁵⁷⁰.

Погођени-догођени језик је плод епифанијског искуства на хоризонтну „преводаштва као трансцендентног хоризонта услова могућности постојања превода“⁵⁷¹. Језик који се изједначава, сведочећи о утапању у више обухвате, Винаверов је „преко-језик“ који залази с оне стране језика превода, језика оригинала, продирући у *дух језика*.

Након теоријског оквира о *погођеном-догођеном језику* Винавер пажњу усмерава ка једној о својих опсесивних тема – трохејском усуду српског језика и јампским отпорима: „Природно је и да се код нас појавила потреба за јамбом, за оним што јамб собом носи и доноси: за жубором, за неосвртом, за слашћу живота (а не за вапајем живота, који се не може отети од удеса). Јамб хоће и мора да се отме од судбине. Бар за нека своја магновења. Јамб, или оно што је кадро да замени јамб“⁵⁷². Костићев *Ричард III*, преводи Лукреција Анице Савић Ребац, Ђурићеви преводи јамбова грчке трагедије, Пешићеви пушкински јамбови за

⁵⁶⁹ Станислав Винавер, „Без алата нема заната“, *Језик наш насупроти. Граматика и надграматика*, стр. 397.

⁵⁷⁰ Исто, стр. 397.

⁵⁷¹ Новица Милић, „Превинаверово преводаштво“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, стр. 361.

⁵⁷² Станислав Винавер, нав. дело, стр. 390.

Винавера су потврда да је превод простор трансгресије језичких и културних калуца.

Не само да је попут Хајдегера изједначавао тумачење и превођење, већ преводиоца изједначава са песником, подсећајући на изворно значење песничког *умећа* – *poiesis* које је и Хајдегер тумачио. На примеру Винаверове интерпретације Поове мелодијске линије видели смо да се она може *разоткрити* можда тек у другом језику, а у тексту *Без алата нема задатка* преводилац-песник промишља и могућност да се (једно) језичко биће помаља у *нескривености* тек на подстицај другог језика.

„ИКАРОВ ЛЕТ“

У тексту *Култура на раскршћу* Винавер поставља питање културних перспектива српског/југословенског друштва, привилегујући значај књижевности у формирању колективног идентитета која, ипак, по његовом мишљењу у том тренутку (текст је објављен 1929. године) још увек није извршила своју мисију досезања висова „великих“ култура. Полазећи од става да велике културе нема без интуиције и стваралачког прегнућа, Винавер истиче да савремени писци треба да надоместе оно што су њихови претходници пропустили да учине: „да оваплоте страст интуиције, жељу духовног продубљења, смисао унутрашњег живота. Тиме ће бити корисни за целу нацију, којој треба дати начина да изрази своје дубине и докучи – а не да их избегне или да о њима само муца“⁵⁷³. Којим путем култура треба да се упути да би њена књижевност продубљеније и истанчаније исказала духовне преокупације појединца и колектива за Винавера није била непознаница. Једина непознаница била је да ли је његова култура спремна да се упути правцем који је подразумевао учешће у ширим оквирима, пренебрегавање анксиозности и комплекса „малог народа“, самеравање сопствених културних тековина аршинима европских култура.

⁵⁷³ Станислав Винавер, „Култура на раскршћу“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 41.

Једна од могућности интензивне комуникације остварује се путем рецепције преводне књижевности. Стога је Винавер интензивно пратио преводачку делатност у својој земљи, али и интензивно преводио, свестан сложености преводачког рада, односно, да пренос текста из изворне у циљну културу истовремено подразумева не само безинтересни пренос жанровских или језичких образаца, већ и вредности којима су кодиране поетичке особености одређених писаца или стваралачких епоха. Управо тиме превод и провоцира реакцију унутар циљне културне специфичне друштвене и политичке конфигурације.

Полемишући тридесетих година са утилитарним концептом уметности који постаје све доминантнији глас на линији књижевне левице, односно, полемишући са њеним популаризаторима, у првом реду са Марком Ристићем, Велибором Глигорићем и Миланом Богдановићем, Винавер је у фокус пажње ставио српско-руске књижевне везе, прецизније речено природу и смисао транспозиције, *превођења* руских естетичких идеја на овдашњу књижевно-културну сцену. Винавер упућује на идеолошке механизме који су управљали процесима алтернације изворног текста у српској/југословенској средини, те на мрежу патроната која је превасходно политичким разлозима мотивисала пре-обликовање изворног текста, не заобилазећи ни културне чиниоце утолико што они подупиру првонаведене, политичке.

У тексту *Опет у одбрану књижевности* аутор издваја два таласа „руске мржње на естетику“ који су узбуркали и овдашњу средину. Најпре, руска парола о „уништењу естетике“ плодотворно се примила под налетом идеологије Светозара Марковића. „Шта ће нама естетика, – кобасица је претежнија од Шекспирове трагедије. То кажу Руси. А ти су Руси, рекосмо, имали Пушкина и Гогоља. Њима се могло и смело радикалствовати и на пољу књижевности“⁵⁷⁴, истиче Винавер, указујући на некомплементарност у развоју две књижевности, али и на културолошку различитост, закључујући јетко да је тај талас Русе једва мало и дохватио, а „за нас он је био потоп божји“⁵⁷⁵.

Други талас руске мржње на естетику прихваћен је у тренутку када је опет требало изграђивати књижевну културу. Наместо да се чита, да се премеравају

⁵⁷⁴ Станислав Винавер, „Опет у одбрану књижевности“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 436.

⁵⁷⁵ Исто, стр. 437.

прозрења и мисли и да се духовно уживљава, „опет се узвикнуло, урликнуло пуним грудима, у заносу отете слободе: Шта ће нам то, - то је буржујско!“⁵⁷⁶. Винавер инсистира да је овдашња транспозиција социјалистичких идеја, наново актуелна у тренутку када исписује своју *одбрану књижевности*, само упрошћени вид руског таласа, његова банализација и тривијализација у чијем подтексту је анимозитет и противречан став према Западу.

У намери да поткрепи своју тезу, он осветљава савремену руску културну климу и књижевну продукцију. Винавер, најпре, указује на живо присуство Пушкина у књижевном животу, а посебно ставља акценат на преводну књижевност и чињеницу да је руска књижевна јавност примила најзначајније представнике ондашњег „трулог Запада“:

„крајњег норвешког демоничног десничара, Кнута Хамсуна [...], великог Пирандела који себе проглашује фашистом; Пруста, који је оличење грађанске данашњице и најдоследнији сноб, - Цојса, који је начело распада спровео у књижевности [...]; Жида, који је сав у многоструким паралелизмима поделе и искрзаја [...] Па су примили најтипичнијег представника грађанског „ропства“ – Томаса Мана [...] Пре свега Киплинга, најжаркијег империјалисту енглеског барда касарне и колонијалног потхвата“⁵⁷⁷.

У Винаверовом приказу руских књижевних струја у корелацији са праксом функционализације уметности двадесетих и тридесетих година није реч искључиво о оштрој критици социјалистичке мисли Совјетске Русије која је настојала прагматизовати сваку форму стваралачке праксе као што је то сугерисао Гојко Тешић⁵⁷⁸. Напротив, текст *Опет у добрану књижевности* је и похвала њеној отворености, конструктивном дијалогу са западном литературом, прихватању модернистичких/авангардних струја и филозофије уметности. Прецизно казано, Винавер ју је на тај начин представио у свом тексту. Оно што је примарни предмет његове критике јесте својеврсно затварање или, бар, сужавање видокруга културе коју оличава претенциозна и селективна преводачка политика вођена искључивим интересима једног књижевног круга. „Руси примише тако у

⁵⁷⁶ Исто.

⁵⁷⁷ Исто, стр. 439-440.

⁵⁷⁸ Гојко Тешић, „Радикална одбрана песничког модернизма“, нав. дело, стр. 57.

литератури, писце буржоазије: једне, јер су из доба здравља и цветања, друге, јер су тајни и јавни симпатизери, најзад треће – јер су мајстори.⁵⁷⁹

Према Винаверовом мишљењу, за разлику од тадашње совјетске, у српској култури и књижевности преовладавају ксенофобичност, племенска свест, прадигматичан концепт уметности ослоњен на, са једне стране, „разводњени француски фељтон ситног пионирског морала, а са друге стране, тенденцију друштвене поуке која има циљ да одржава политичку идеологију“⁵⁸⁰. Свестан обликотворних моћи књижевности на плану личног и колективног идентитета, Винавер тематизује репресивне ефекте завичајног језика и културе, настојећи да побије идеју финализације како би се дух ослободио од културних стереотипа и изнашао алтернативе идеолошки програмираном свету. Сажето казано, Винаверова полемика са доминантном културном парадигмом представља супротстављање дијалогске свести монолошкој, *опет* се позивајући на *Gay Scienza* „како би рекао Ниче, после Буркхарта, изузевши тај појам из плодног ренесанса. Ренесанс се бацио свим силама нерава у културни напор обнове, у светле па и опскурне класичне писце. Нова наука – како се код нас прокламује – ослобађа се сваког напора, сваког стваралачког патоса, сваког дрхтања и подрхтавања“⁵⁸¹.

Истордне ставове Винавер је изложио у тексту *Коме припадају велики људи* (1932) којим се огласио у полемици коју су водили Милош Црњански и Милан Богдановић, а чији је инципијални подстрекач била преводна књижевност. Чак и текстови објављени три године касније, *У одбрану наше књижевности* и *Опет у одбрану књижевности*, могу се читати на фону спора вођеног између Црњанског и Богдановића. Иако је ова жучна полемика коју је испровоцирао Црњансков текст *Ми постајемо колонија стране књиге* убрзо након отпочињања променила курс и прерасла у идеолошки диригован обрачун у којем су Црњански опоненти његову почетну тезу интерпретативно „искривили“, саобразивши је реакционарном дискурсу, она у многоструко осветљава преводилачке прилике које су обележиле четврту деценију у српској/југословенској култури.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Станислав Винавер, нав. дело.

⁵⁸⁰ Исто, стр. 442.

⁵⁸¹ Исто, стр. 441.

⁵⁸² Сви текстови објављени у оквиру ове полемике сабрани су у књизи *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti : 1917-1943. Knj. 2, 1930-1933, Slovo ljubve-Matica srpska, Beograd-Novi Sad, 1983, стр. 458-515.*

Црњански је поднасловом текста усмерио пажњу на делокруг свог интересовања – *проблем наше културе*. У тексту је проблематизовао преводилачку политику, односно избор књига које се преводе, посебно бивајући осетљив на институције посредовања које управљају тржиштем:

„Postajemo polako kolonija za prođu strane knjige, da i ne spominjemo njene prevode; strani kapital uz pripomoć naših knjižara, iskorišćuje naše izdavačke prilike i radi punom parom, većinom sa lažnom reklamom, sistematski organizovanim nametanjem strane knjige i njenih prevoda po zemlji bez ikakve kontrole od strane naše štampe, i baš najmanje književnih časopisa i književnih krugova.“⁵⁸³.

Доминација преводне књижевности за Црњанског повлачи за собом урушавање домаће књижевности и немогућност домаћих аутора да се пробију на тржиште и привуку читалачку пажњу публике. Иако су Црњански опоненти његов иступ обојили ксенофобичношћу и искључивостима у националистичком регистру, Црњански је био недвосмислен по питању потребе једне културе за преводном књижевношћу: „Knjige na stranom jeziku, kao i žurnali, prevodi stranih dela, internacionalna reč velikih kultura prelazi, i treba da pređe, svaku granicu. Ali prljava konjuktura za svaku stranu knjigu“⁵⁸⁴, односно издавачко-критичко фаворизовање једне поетичко-идеолошке струје, а Црњански алудира на репертоар издавачког предузећа Нолит, за аутора је неприхватљиво.

Тачка додир између Црњанских и Винаверових полемичких реакција јесте критика рецепције страних књижевности у овдашњој културној средини:

„Naša književnost, to je poznato, oduvek je pokorno primala talase stranih književnosti. Nemačka, ruska i, pred rad, francuska književnost, razume se uvek površno, ali uz himne horova svojih vernih koji su domaće pisce dočekivali, iz budžaka, budakom, vršile su u nas svoje zbrkanje, za kojom je našoj književnosti ostajao samo niz tuđinskih, demodiranih modela.“⁵⁸⁵.

Црњански подсећа да је након рата била поздрављена појава Џојсовог *Уликса* или Жидове и Барбисове књиге, те да је његова актуелна критичка реакција плод

⁵⁸³ Miloš Crnjanski, „Mi postajemo kolonija strane knjige“, *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti: 1917-1943. Knj. 2, 1930-1933*, стр. 459.

⁵⁸⁴ Исто, стр. 460.

⁵⁸⁵ Исто.

увиђања превласти тржишне над стваралачком логиком. Засецајући у суоднос патроната (професионалне јавности, издаваштва и књижевних часописа) и литерарног полисистема и указујући на стратегије моћи, у фукоовском значењу те речи, Црњански, у ствари, отвара тему инструментализације преводне књижевности за потребе изградње новог књижевног репертоара који треба да буде ослонац социјално-идеолошким пројектима.

На смену поетичких парадигми која је наступила и Црњански и Винавер су са подједнаким револтом реаговали. Црњански је посебно нагласио економски фактор проблематизујући не, дакле, превођење стране литературе као такво, већ селекцију аутора чија дела се преводе, а Винавер је своју критичку оштрицу упериио ка естетичком, односно политичком које потискује естетичко о чему је посебно писао у есеју *Икаров лет. Судбина данашње књижевности* (1939). У *Икаровом лету*, упозоравајући на подједнаку опасност од приближавања било „сунцу“ метафизике или „сунцу“ догматике, Винавер усмерава пажњу ка проблему аутоцензуре писаца, а текст *Кома припадају велики људи* упозорење је на исходе преводилачких ограђивања читалачке публике по уским идеолошко-политичким основама.

Винавер је, такође, попут Црњанског, тридесетих година и експлицитно критиковао институционалну мрежу патроната над преводилачком и, шире, књижевном продукцијом. У текстовима попут *Савременост и Српска књижевна задруга* (1935), *Шта каже г. Павле Поповић о Српској књижевној задрузи* (1935), *Кривица нашег универзитета* (1936), *Кривице нашег универзитета* (1936) аутор је инсистирао да је знање поље конструкције моћи на којем се сударају откривалачко и школско рутинизирано филтрирање, опет показујући своју интерпретативу далекосежност. Јер, за Винавер, као и за Пјера Бурдијеа, школе и универзитети су посредници „монопола легитимне дефиниције уметности и уметника, *potiosa*, принципа визије и легитимне поделе која дозвољава да се успостави разлика између уметности и не-уметности, између правих уметника, достојних да јавно и официјелно буду приказани, и осталих, које комисија не прихвата и шаље у ништавило.“⁵⁸⁶.

⁵⁸⁶ Пјер Бурдије, *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*, Светови, Нови Сад, 2002, стр. 324-325.

Да су универзитети и институције са њима повезане (издавачи, периодика) „филтери и преграде“ који „увек прете да прекину или помуте разумевање научне анализе књига и читања“⁵⁸⁷ осведочава и рецепција Винаверових превода. О цензури се пригодно његових превода може говорити на различитим нивоима. Филолошке расправе подстакнуте његовим преводилачким текстовима отварају два велика проблемска места која рефлектују и сидришне тачке Винаверове компаратистичке праксе и његових спорова са *официјелном* критиком: питање присуства страних култура и различитих традиција у српском/југословенском културном идентитету и питање мрсности/осочињења класика као вида контракултурне стратегије.

„ПУСТО ТУРСКО“

Готово да нема ниједног критичког текста из педесетих година прошлог века у којем Винаверу није замерена употреба турцизама. Филолошки приговори у случају турцизама додатно су оптерећени културолошко-идеолошким импликацијама имамо ли у виду статус који османски (прецизније казано оријентални и левантски) цивилизацијски комплекс има унутар идентитетских матрица српског (балканског) колективног живота. Превод *Арабљанских приповедака из 1001 ноћи* (1950) може се разумети као преводиочев одговор на драму саморазумевања и самоодређења *homo balcanicus*.

Иако Винаверова метафора „култура на раскршћу“ изворно није имала геополитичке и геокултуролошке ознаке, његов превод се може сместити унутар проблематике којом је обременењено самодефинисање балканских култура, а у чијој основи је географска граничност која надраста гео-административни ниво, продирући у обликовање антрополошке/онтолошке парадигме. Граничност дубоко продире у драму идентитета балканских народа и суштински је обележава или, боље речено, детерминише. Граничност узнемирава, претећа је, изневерава очекивања, тло је субверзивних потенцијала чији учинци не могу до краја бити

⁵⁸⁷ Исто, стр. 8.

сагледани. Јер, граничност урушава концепт хомогеног, телеолошки заокруженог (националног, конфесионалног итд) идентитета, и представља изазов бинарној логици и есенцијализму.⁵⁸⁸ Поред западњачког дискурса који дискредитује „међуположај“ Балкана због присуства Оријента, присуства које константно подсећа на неуспех колонијалних претензија јер је колонизовани продро на тло колонизатора, амбивалентност спрема граничности испољавају и балканске културе.

Страност је балкански човек настојао превладати односећи се увек спрема сопствене граничности. Или је ту граничност негирао, сврставајући се, односно, изграђујући свој идентитет истичући вредности западноевропске цивилизације, или је, чак, глорификовао граничност, истичући своју улогу браника европске цивилизације, натојећи да на тај начин потре сопствену периферност. У оба случаја балканска друштва су конституисала сопствену „унутрашњу другост“. У контексту балканске културне антропологије и националних програма парадигматична Другост/страност је отоманско наслеђе. У обрачуна са отоманским посвојени су западњачки механизми (и реторика) конструисања оријенталне Другости који су резултирали произвођењем „балканских оријентализама“ (појам Милице Бакић Hayden). Настојећи да деконструишу западњачке стереотипе о Балкану, балкански народи су продуковали сопствене стереотипне Другости које, како је истакао Клаус Рот, у свом средишту имају отомански комплекс:

„U jugoistočnoj Evropi, na primer, Vizantija, Kosovo, turski jaram, borba protiv Turaka, tourkokratia, megali idea, oslobodilački rat, hajduci, nacionalni preporod, ilirizam, zlatno doba ili evropeizacija predstavljaju one stereotipne slike pomoću kojih se konstruišu nacionalni identiteti, koje pobuđuju emocije i neprekidno se reprodukuju. Granica između istoriografije,

⁵⁸⁸ О томе је инструктивно писала историчарка Марија Тодорова, испитујући самоодређења балканских народа: „Predstava o prelaznom stanju, o složenosti, mešavini i dvosmislenosti kao anomaliji jeste simptomatična, ali, priznaćemo, može i da zabrinjava. Ne samo da zapadni posmatrači taj među-položaj vide kao nepoželjan i njime žigošu Balkan, nego ga i većina posmatranih zemalja smatra neizdrživim oblikom postojanja [...] Metafora mosta ili raskrsnice poprimila je mantričke osobine, jer nju veliki broj ljudi koji se bavi ovim regionom voli da priziva kao njegove glavne atribute [...] Ta metafora očigledno polazi od dihotomije Istok-Zapad, od esencijalizovane opozicije, od prihvaćene fundamentalne razlike između Oriјenta i Okcidenta [...] Međutim, sa svim neodređenostima prelaznog položaja, glavni patos svih pojedinačnih balkanskih diskursa (sa jednim izuzetkom turskog) sastoji se u tome što oni ne samo da nesumnjivo jesu Evroplјani, već su se i žrtvovali da bi spasli Evropu od upada iz Azije“. Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, prev. Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov-Vučen, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006, стр. 139-140.

istorijskih stereotipa i nacionalnih mitova u većini slučajeva jedva da [još] može da se povuče.⁵⁸⁹

Хетерогеност идентитета се идентификовала као проблематична, неприхватљива категорија. Бити одређене националности подразумева сет особина које су антиподне сету других националности, а у случају српског националног идентитета, који се корени у епској баштини, парадигматични странац је Турчин. Отоманско-исламски комплекс у ткиву националне историје стигматизован је и негативан (деструктиван) однос према њему представља један од кључних репера у потврђивању националних врлина и вредности. Да би се формирала прихватљива аутослика и узорни национални идентитет неопходно је било у процесу конституисања (и одржавања) национални идентитет „очистити“ од наслага отоманског. Стога је историја била предмет дубинских прекрајања, идеологизујућих и селективних интерпретација.

У предговору свом преводу, који Матица српска штампа у знатно скраћеном обиму, Винавер тумачи различите аспекте *Хиљаду и једне ноћи*: приповедачку технику (оквирну причу, конвенцију завршетка итд.), варијанте текстова, стилске сусрете и размимоилажења са европском књижевношћу од Грка преко Шекспира до Балзака и Дикенса, интертекстуалне везе са древним блискоисточним књижевностима, феномен смеха, идејну многообличност (на пример, концепцију судбине и будућности). Посебну пажњу Винавер посвећује искуству превођења, упућујући на језичко-културолошку средност између изворне и циљне културе: „Идеја лавиринта често ми је лебдела пред очима, а то је и идеја никад неодгонетнуте арабеске, коју даје и наш вез, а који се привиђа (како вели Де Квинси) у хашишу. Ту арабеску, тај расплет-нерасплет, тај лавиринт, можемо ми, у нашем језичком подручју, да остварујемо помоћу напете граматичке игре“⁵⁹⁰.

Разматрајући поједина преводилачка решења, Винавер истиче да је у преводу било неопходно и присуство *медијатора* између оријенталне и српске културе, отоманског наслеђа:

⁵⁸⁹ Klaus Rot, *Sluke u glavama*, prevela Aleksandra Bajazetov-Vučenov, Biblioteka XX, Beograd, 2000, стр. 262.

⁵⁹⁰ Станислав Винавер, „Хиљаду и једна ноћ“, *Душа, звер, свест*, стр. 527.

„Остаје још један проблем: такозвани ‘турцизми’. Наравно да су они неизбежни у нашој, српској верзији *Хиљаду и једне ноћи*. Уопште пак чистунци који би хтели из нашег језика да избаце све турске речи личе ми на тако неке занесењаке који би из људског организма, на први позив каквога Хакслија или Велса, избацили јетру, жуч и бубреге, па их позамењивали другим вештачким творевинама: надјетром, пожучјем и прекобубрезима.“⁵⁹¹.

Метафорику виталних органа којом обухватају лексички корпус преузет из турског језика, насупрот дистопијском језичком инжињерингу у сврхе колективне идеолошке амнезије, Винавер ће продубити истицањем синкретичности српског језика: „има и ритма источњачког у нама и нашем језику, мелодије, свакојаких ситних распона, граматике, синтаксе, метафоре, елипси, па чак и апстракција (сасвим друге врсте но оне што их добијамо са Запада“⁵⁹². Да је реч о *укршатјима* (Винавер употребљава Костићеву миљеницу у овом контексту) различитих традиција потврђују и знаци навода којима уоквирује термин турцизми, очито свестан да је реч о неадекватном терминолошком решењу.⁵⁹³

Раскриљујући културолошке слојеве језичког памћења, преводилац иде у сусрет полотворним импулсима добијеним у сусрету са Истоком:

„По моме дубокоме убеђењу, извесна чулна изразитост [...] дошла нам је са Истока, на највеће песничко добро нашега баснсловнога језика. Колико ми млитави изгледају неки словенски језици који нису у оноликој мери као ми доживели плодно укрштање са источњачком стихијом севдаха, екстазе, мерака, севапа, и наглих чулних обасјања! Уопште, та наглост, те муњевите одлуке које извиру из крајње душевне тескобе кад им се нико није надао!“⁵⁹⁴.

Иако су у Винаверовој предстви присутни извесни натруни „оријентализама“ (Едвард Саид) попут ирационалности и чулности као иманентним Истоку, они

⁵⁹¹ Исто, стр. 529.

⁵⁹² Исто.

⁵⁹³ О културолошкој важности терминолошког разграничавања термина турцизми, османизми и оријентализми у новије време је писао Дарко Танасковић. Вид. Дарко Танасковић, „Исламско у књижевности и култури балканских народа“, *Летопис Матице српске*, св. 4, 2008, стр. 681-684.

⁵⁹⁴ Исто.

нису у вредносном смислу негативно одређени, нити су скопчани са идеологемом егзотизма. Јер, преводиочевим речима, западноевропски језици су

„Они окупани у јалове воде са седам грозничавих извора схоластике, која је у бићу, у сржи европске културе. Та је схоластика величанствена када стане да напреже, оштри и мучи умове, али она је и тортуре којој нема равне у историји људске мисли и људскога израза. Велики је спас од ње, од те мучитељке света: у 'Хиљаду и једној ноћи', у древној бајци, и у свему песничкоме што она собом носи за све векове и за све културе.“⁵⁹⁵.

Једно од ушћа „песничке безграничности, исконске лирике“ која извире насупрот „епској схоластици“ наше културе, еквивалентној западноевропској језичкој схоластици, за Винавера је стваралаштво Борисава Станковића. Културолошки (етнопсихолошки) контекст истакнут је већ у наслову есеја објављеног у истом периоду када и изабрани преводи *Хиљаду и једне ноћи – Бора Станковић и пусто турско* (1952). Преузимајући Станковићеву синтагму „пусто турско“ Винавер развија њен поетички и културолошко-антрополошки значењски потенцијал. Са Станковићем за Винавера отпочиње у српској књижевности линија „немушних и скровитих“, чија су тежишта Растко Петровић, Момчило Настасијевић и Милош Црњански.

„Пусто турско“ је језичка област ван домашаја десетерца који је „победио све зазоре и духовне сметње“, то је област „страснијих грцања, тешких несклада, горких пребола“⁵⁹⁶, језик који се одупире уравнотежености, благоглагољивости, семантичкој јасности, прецизности и заокружености. То је језик којим се продире у егзистенцијално искуство другачијег кова од оног опеваног у епици и прикованог за историчност и епохалне усуде. У Станковићевом делу „осећамо: да сваки тренутак и потез живота има своју коб, може да је има, мора да је има, и да се над сваким, ма како скроман био, ма како историјски незнатан, над човеком-појединцем отварају (у часове баснословне) небеса и благослова и проклетства, понори и дубине живог, истинског, слатког живота“⁵⁹⁷. Ако је Нушићева комедиографија „одмор од епопеје“, Станковићева проза и драма су *одступница од епопеје*.

⁵⁹⁵ Исто, стр. 530.

⁵⁹⁶ Станислав Винавер, „Бора Станковић и пусто турско“, *Одбрана песништва*, стр. 265.

⁵⁹⁷ Исто, стр. 265.

Станковићев човек, човек на ивици, маргини, се „усредсређује око своје крваве ране“, то су људи промашених живота и „извитоперених смерница“, али људи чија је окосница управо бол и без тога бола себе не могу ни да замисле. „Имали су: тешки зрачни бол, без иједног празног претрга, имали су непрегорели живот, који је жедно тињао, у њима и у таквим као што су они“⁵⁹⁸. Станковић је одбацио Аристотелову катарзу (и реторичност западне мисли) јер је „мрзео“ спас, „мрзео је Бора свакога који би чувству да сагледа међе, крајеве, синоре. Чувства треба да су – безгранична.“⁵⁹⁹. Сваки од Станковићевих „трагичних опстаника“, Винавер истиче, попут ликова из *Хиљаду и једне ноћи*, је „имао своју причу, своју узречицу, свој мерак, свој дерт, свој жал и своју песму!“⁶⁰⁰.

Антрополошки обриси и егзистенцијални отисци „пустог турског“ се супротстављају тековинама европске цивилизације, „филистрима и рачунским угломерима, справа у срцу и мозгу“. Винавер истиче Станковићев презир према Европејцу као бићу лишеног осећаја, човека који је „изгубио смисао за доживљај, смисао света, смисао за пролеће, небо, жубор врела и плавет небеса“⁶⁰¹. „Волео је поноран, суров и сиров живот, без сурогата“⁶⁰², а напослетку је, Винавер посебно наглашава, презрео и Турке и „пусто турско“ јер су „исувише волели шећерлеме“ – „Људи који лижу своје непце, који драгају и мазе своја чула, људи који би да своје чувство коначно иживе, да га истерају докраја у руже и рузмарине, били су му одвратни: шкољка мора вечито да пати од свог зрна песка, од кога расте њен тајни бисер“⁶⁰³.

Напомињући да је Бора Станковић преузео од Ђуре Јакшића представу о „трулој Еврпи“, Винавер уноси корективе у Станковићеву антрополошко-културолошку визију, напуштајући есенцијализоване представе о Западу и Истоку. Преводећи пишчеве слутње речником који подрива хомогеност европског културног идентитета, преводилац издваја аполонијско које је се огледа у Станковићевој слици западне Европе чија је парадигма Рафаело и дионизијско које се дотиче са „пустим турским“. Присуство „пустог турског“, „истинске,

⁵⁹⁸ Исто, стр. 267.

⁵⁹⁹ Исто, стр. 270.

⁶⁰⁰ Исто, стр. 266-267.

⁶⁰¹ Исто, стр. 267.

⁶⁰² Исто, стр. 268.

⁶⁰³ Исто, стр. 269.

исконске лирике“ Винавер мапира у литератури Запада, од Бајрона и Бодлера до Пруста и Фокнера⁶⁰⁴, лирике која корени у свету *Хиљаду и једне ноћи*. Тиме преводац упућује на диверзитет модерног европског културног идентитета и на оријенталну компоненту у палимпсестним слојевима европске традиције.

При томе, Винавер не осећа анксиозност према чињеници да је оријентално-исламска компонента у култури балканских народа историјски посредована у виду османског цивилизацијског комплекса, уписујући се тиме у ред ретких аутора који су оријентално-исламску компоненту видели не само као „objektivno postojeće nasleđe“, већ као „pozitivnu kulturnu tradiciju koju treba negovati“⁶⁰⁵, интервенишући тиме у наратив о пореклу националне културе у чијој основи је амбивалентан однос према страном и нетрпељив однос према турском, наратив који почетком педесетих година није изгубио на снази конститутивне Другости.

Винаверов превод *Арабљанских приповедака из 1001 ноћи* стога можемо посматрати као реактуелизацију цивилизацијских основа не само европске, већ и српске културе, посебно поетичке матрице која је деценијама заокупљала Винаверову пажњу. Елементи *сатурнске поетике* расути су у Винаверовој интерпретацији приповедачког ткања *Хиљаду и једне ноћи*, од „баснословног сладострашћа“ услед неконвенционалног расплета преко „безброј нерасплетених суштина“ до синкопирања попут сновног јер као и у сновима „просто нам се не да оно што вијамо, за чим смо пошли“⁶⁰⁶. И коначно, *дерт*, који прожима нарацију верних пријатеља багдадског берберина и Станковићеве „потонуле у клонуло сладострашће“, води нас етимолошки преко свог синонима севдах ка Сатурновом знамену – постоји мишљење да реч севдах потиче од арапске речи *sawda* која означава црну жуч која је и према арапској медицини узрочник меланхолије⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ Исто.

⁶⁰⁵ Darko Tanasković, „Orientalno-islamska komponenta u srpskoj kulturi (Ka metodologiji ugovnoteženog pristupa)“, *Светска културна баштина и позиција мањих културних простора у њој*, зборник радова, ур. Александра Вранеш, Љиљана Марковић, Филолошки факултет, Београд, 2014, стр. 32.

⁶⁰⁶ Станислав Винавер, „Хиљаду и једна ноћ“, стр. 526, 527.

⁶⁰⁷ Miljenko Jergović, *Antologija bosanskog sevdaha*, текст доступан www.sevdalinke.info/about.html (приступљено 28.8.2015.).

При превођењу искуства дерта преводаца се трудио, како сам истиче, да буде „веран нашој силовитој савременој устрепалој говорној мелодији“⁶⁰⁸, говорној мелодији, о чему је Винавер писао у *Нашим везовима*, која се попут савремених европских језика упутила правцем апстракције, ослањајући се на подстрек наше везилске традиције која је подружница традиције минојске лавиринтске културе чији је темељ блискоисточна култура „никад неодгонетнуте арабеске“.

Предговор преводиоца *Хиљаду и једна ноћ* и есеј *Бора Станковић и пусто турско* Винаверов су допринос разумевању оријенталне компоненте у српској, као делу балкаских култура, а представа Истока у овим текстовима кореспондира „интегралном типу оријентализама“ у српској књижевности, сходно класификацији Ивана Шопа. Издвојивши искуствени (објективно-историјски), литерарни и интегрални тип, Шоп је последњи у низу одредио на следећи начин:

„Однос према Оријенту успоставља се на различитим равнима дела [...] у типологији или елементима књижевне слике, у карактерологији лика, у оствареној, мање или више аутентичној атмосфери средине, у топографском или топонимском одређењу дела, или пак у мисаоној структури која кореспондира са схватањем и осећањем света карактеристичним за оријентални филозофски круг, али преко којег сеже до универзалних истина. *Тежња ка универзалним открићењима одређује у овом случају функцију оријентализама: улога оријенталних елемената стога постаје шира и значајнија, као подлога за универзалне исказе и комплекснију уметничку истину.*“ (курзив Ж. С.)⁶⁰⁹.

„Универзална открићења“ у Винаверовом преводу *Арабљанских приповедака* била су, не без субверзивних претензија, посвећена укидању монистичке концепције културе која рачуна на хомоген и униформни идентитет. Такође, овај превод можемо посматрати и као прилог алтернативној визији српске књижевности јер он сугерише како би она могла да изгледа „када би се Лазина поставка о успелом укрштају на нашем историјском подручју добро проучила“ и потврђује став да би тиме свакако добила једну нову димензију.

⁶⁰⁸ Исто, стр. 528.

⁶⁰⁹ Иван Шоп, *Исток у српској књижевности*, Институт за књижевност, Београд, 1982, стр. 28-29.

КЛАСИЦИ СУ МРСНИ

Згражавање над вулгарностима и ласцивностима у Винаверовим преводима Раблеа, Гетеа, Салтикова-Шчедрина међу критичким су топосима који су најгласније одјекивали. Питање *мрсности* и језичког раслојавања у Винаверовим преводима директно нас уводи у још једну раван комплекса превођења, посебно његовог културолошког аспекта. Полемике око Винаверових превода сажимају сукоб опозитних културних концепата и оно што је вероватно узнемиравало духове јесте Винаверово разумевање сопствене културе које се рефлектовало у његовом преводачком раду. Његови преводи нису усмерени на одржавање *staus quo*, стога се врло промишљено одлучивао за поједине ауторе, нити су изворни текстови прилагођавани регресивним друштвеним тенденцијама или прилагођавани доминантој културној парадигми транспонованој у књижевност.

У есеју *Да ли класичари треба да буду досадни* који се може читати као одбрана сопствених преводачких стратегија, али и есејистичког проседеа, Винавер настоји да обори уврежено изједначавање класичне литературе и озбиљности:

„Код нас постоји старо предање, освештано гимназијском праксом, да класичари треба да буду досадни; што су досаднији, то су класичнији. Преводи најчувенијих дела светске књижевности, а нарочито Грка, спадали су у област тешке море и паклене гимназијске досаде. Још Паскал, говорећи о старим великим писцима, изрекао је близу памети мисао да су све то били људи потпуно налик на нас, а не нека намрштена и мрзоволна ругла, накрај срца, у огромним власуљама. Велики писци прошлости користили су докраја сочност живог језика, чак и кад су је стилизовали.“⁶¹⁰

Наводећи низ примери из европских књижевности који потврђују смену преводачких парадигми у правцу „животне интонације“ (Корнеј Чуковски у Русији, Т. С. Елиот у Енглеској, Виламовиц у Немачкој, Мазон у Француској) Винавер истиче да се српски језик развио, отворивши се за „ведру фамилијарност између речи и појмова“, те да „наш београдски говор допушта брзу сливеност и у

⁶¹⁰ Станислав Винавер, „Да ли класичари треба да буду досадни“, *Одбрана песништва*, стр. 62.

ситуацијама које су некад изгледале несавладљиво апстрактне. Ми се тим апстракцијама данас просто играмо⁶¹¹. Стога, Винавер инсистира

„И, кад преводимо велике стране писце, ми смо данас у стању да изразимо боље него икада, њихове живе акценте и крепке стилизоване обрте. Једно не иде без другога. Наш се нови слатки и умни језик прелива од живота и од нијанси. Зато ми класичаре не само што морамо, него, данас, и можемо да преводимо живо и гипко. Они никад нису били досадни, а код нас то и по коју цену не смеју бити.“⁶¹².

Превођење класика на савремени, живи језички израз чини дело комуникативним, посебно „према нашој сјајној, свежој и младој читалачкој публици, гладној и жедној високих достигнућа културе“⁶¹³. Доступни превди подр(а)жавају представу да је „култура нешто досадно и убитачно“, а превођење класика лишавањем језичке сочности која им је својствена може само, према Винаверовом мишљењу, да одбије (младу) читалачку публику због досаде и да убије високу културу⁶¹⁴.

Винаверов захтев за „освежавањем“ лингвистичке парадигме у преводилачком процесу рефлектује још једну нијансу његовог концепта културе која се посебно артикулисала у полемичком контексту његовог преводилачког рада. У приказу лингвистичког „саветовања у Новом Саду“ аутор се осврће на замерке које су том приликом упућене на адресу његових превода и на рад преводилаца истородног кова. Први разматрани случај је превод *Ромеа и Јулије* професора Боре Недића, односно критичка реакција Људевита Јонкеа који је на скупу продужио полемику заподенуту пригодом извођења Шекспировог комада у Недићевом преводу, вођену поводом „извесних сочних, мрсних и драстичних израза у њему“.

Истичући да професор Јонке држи да превод тог дела треба да буде „у најфинијем ступњу књижевног језика“, те да негодује због уношења речи из предграђа („Замислите: из предграђа, па можда чак и из београдског предграђа!“), Винавер запажа да се професор Јонке вара „мислећи да је Шекспир писао за неку

⁶¹¹ Исто, стр. 63.

⁶¹² Исто, стр. 65.

⁶¹³ Исто.

⁶¹⁴ Исто.

идеалну публику града Вероне, а не за сочну и мрсну публику свог театра⁶¹⁵. Подозревајући да би се зенице професора Јонкеа разрогачиле када би погледао енглески оригинал, Винавер се позива на чињенично стање: „Шекспиров текст обилује драстичним изразима, од којих се, откако је света и века, свим чистунцима и суботарима коса диже на глави. Додуше, Шекспир није имао исте појмове о љубави као доцнији пуританци [...] свакако што им је вређао њихову преподобност“⁶¹⁶. Суштину преводиличког (и културолошког) неспоразума Винавер лапидарно исказује: „Професор Бора Недић, као човек озбиљан и савестан, трудио се да нађе прикладне речи, и нашао их. Професору Јонкеу, као присталици строгога *центра*, не допада се Шекспирова *периферичност*“ (курзив Ж. С.)⁶¹⁷.

У другом делу текста Винавер најпре излаже приговоре које је Ћуза Радовић упутио његовим преводима:

„Он се љути [...] и како се људи: што су моји преводи, вели – вулгарни. Он би хтео да Раблеа, Швалџе, Дикенс, Хашек, Вијон буду превођени финије и суптилније. Наравно, у духу строгога центра. Он би хтео да им покријем голотињу смоквиним листом, и да им поткрешем све што неугодно штрчи. Збиља су ти велики људи вулгарни!“⁶¹⁸.

Позивајући се на друштвени контекст са којим су писци ступали у дијалог и биографске податке који осведочавају њихове склоности (Дикенсово уживање у лондонском кокнију, Твен лађар са Мисисипија, Вијонова скаредност, Швејк вулгаран попут Аристофана, Хашекова љубав према алкохолу), а који се сабирају у поетичкој парадигми њиховог стваралаштва од које Винавер неће да одустане у превођењу јер, како истиче, он није преводац који би кривотворио оригинал, нити публика „живи у језуитској Парагвајској републици из XVIII века, где се све збивало уз јеку звона и по црквеној химни“. Текст заокружује песничком апотеозом мрсности, стиховима који сажимају поетичке особености мрсних генија упућујући на њихову карневалску провинијенцију (доњи-телесни план, улични

⁶¹⁵ Станислав Винавер, „Беспослен поп и јариће крсти“, *Београдско огледало*, стр. 409.

⁶¹⁶ Исто.

⁶¹⁷ Исто, стр. 410.

⁶¹⁸ Исто, стр. 411.

језик и псовке, друштвена маргина, инверзија хришћанских микроинституција) на којима је Винавер инсистирао у својим преводима:

„Ах, тај Рабле, вели Ђуза,/ Тај не вреди ни тантуза,/ Скаредна му много муза,/ Згужвана јој сукња, блуза!/ Ах, так Дикенс из буцака, / Личности му: шљам сокака, / Ко да пате од стомака:/ Вулгарност им црта јака./ Ах тај Хашек, гејак прости/ Изрази му, Бог да прости!/ Ко да никад пост не пости, / (као сваки пас од кости!) / Па тај Шекспир, мудрац врсни,/ Море: дрипац сваковрсни,/ Прсни јадно срце, прсни:/ Све генији – а све мрсни!“⁶¹⁹.

Кључни појмови у текстовима *Да ли класичари треба да буду досадни и Беспослен поп и јариће крсти* су говорни језик насупротив „најфинијем ступњу књижевног језика“, досада насупротив забави, задовољству, центар насупротив периферичности, класици и висока култура. Констелација у којој су ови концепти распоређени евоцира механизме борбе популарне културе против хегемонистичких културних сила. О томе је већ било речи у овој студији поводом Винаверовог концепта смеха, односно карневалског осећања света и културног комплекса. Његови преводи се могу читати као „популарни текстови“, дакле, као вид „герилске борбе“ (појам Мишела де Серта) културе маргинализованих против сила доминације. Јер, речима теоретичара популарне културе Џона Фиска,

„Popularan tekst je tekst o borbi između sila zatvaranja i sila otvorenosti, između čitalačkog i proizvođačkog, između homogenosti favorizovanih značenja i heterogenosti njegovih mogućih čitanja. On reprodukuje i iznova stvara borbu između disciplinujuće moći društvenog poretka i mnogostrukih otpora toj moći, mnogostrukih sila odozdo, koje se na različite načine suprotstavljaju jedinstvenoj sili odozdo“⁶²⁰.

Једно од оруђа отпора је смех. Винавер је у смеху видео једно од кључних антрополошких обележја и врхунско критичко оруђе. Такође, смех је за Винавера и мерило отворености и дијалогичности једне културе. Винаверов концепт смеха предложак је и за разумевање његових превода као вида критичког говора.

Ако се погледају Винаверове преводилачке референце, лако се може приметити да доминирају дела из европске комичке традиције: *Гаргантуа и*

⁶¹⁹ Исто, стр. 412.

⁶²⁰ Džon Fisk, *Popularna kultura*, preveo Zoran Paunović, Clio, Beograd, 2001, стр. 147.

Пантагруел, Скаске Салтикова-Шчедрина, Доживљаји доброг војника Швејка Јарослава Хашека, *Тристрам Шенди* Лоренса Стерна, *Јенки на двору краља Артура* Марка Твена, *Будаласта властелинка* Лопе де Веге, *Ђавољев ученик* Бернарда Шоа, *Дикенсова Мала Дорит* и *Шеваљеов Клошмерл*. У предговорима/поговорима својим преводима Винавер је тематизовао оно што је Џон Фиск означио као суштину „популарног текста“ то јест његових претензија и ефеката.

Такође, за разумевање Винаверових преводачких избора важан је и временски период у којем их објављује јер је реч о периоду након Другог светског рата. Овај податак је значајан ако имамо у виду чињеници да је у то време Винавер на јавној сцени био *persona non grata* због идеолошких размимоилажења са културним арбитрима, те да му је тек почетком педесетих било отворен иступ у јавну сферу.⁶²¹ Дакле, Винаверу је било сужено (или пажљиво дозирао) поље критичког деловања, те је преводачки рад присвојио као поље слободне артикулације критике културе утемељене на догматској мисли, једностраности и затворености за критички говор, културе у служби дневно-политичких интереса и рапидног пада естетских претензија у књижевном стваралаштву.

Превођење Хашека, Раблеа, Шчедрина имало је циљ да у Винаверовој култури подстакне критички говор, негацију једноумља, подјармљивање човека/уметника под изговором било које идеологије. Но, Винавер је, консеквентно својим преводачким изборима, добио и одговор своје културне средине. Преводачки рад је управо на равни сусрета изворне и циљне културе, односно могућности продирања другачијег светоназора и начина мишљења кроз превод у циљну културу и сагледаван у својим субверзивним потенцијалима. Отуда је преводачки рад бивао доживљаван као опасна работа, која је у екстремним случајевима бивала преоштро санкционисана.

Једна од преводачких стратегија којом је превод текста учињен *популарним* јесте доследно превођење вулгарности и игре речима које увек „скандализују систем“ јер „igre рећима позивају на произвођачко читање, постоји задовољство у уочавању и разрешавању смисла игре рећима, које sazрева у веће

⁶²¹ Више о Винаверовом положају на јавној сцени педесетих година вид. Николај Тимченко, „Винавер педесетих година“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, стр. 151-170.

zadovoljstvo stvaranja vlastitog bitnog značenja iz sukoba različitih diskursa⁶²². Игре речима су асоцијативне, оне измичу узрочно-последичном следу, успостављајући много слободније везе, растварајући „linearan tok misli kojim se čitalac vodi za ruku od jedne do druge ideje“⁶²³. Одбијање подвргавања лингвистичкој дисциплини отвара простор за креативно присвајање наметнутих значења, њихово друштвено-културно раслојавање. Продор *периферичности* (жаргонизми, вулгаризми, синтаксичка онеобичавања и каламбури) у лингвистички *центар* омогућава и читалачко искуство дрштвено-културолошке различитости.

Упутна је на овом месту разлика између *читања* и *дешифровања* коју Фиск преузима од Де Серта и разрађује је. Дешифровање је учење како да језик читамо по његовим правилима, захтева образовање и подчињава читаоца ауторитету текста или аутора-критичара, оно истиче текст као пример *langue*, отеловљење универзалног система који користи свог корисника; читање подразумева наметање сопствене говорне, усмене културе која се супротставља „званичном“ језику и његовој дисциплини, оно истиче *parole*, праксу изнад структуре наглашавајући контекст⁶²⁴.

Винавер је своје преводе отварао за *читања*, бивајући при томе свестан у чему корене механизми отпора. Полемишући са Маликом Марулићем око превода Шчедрина у тексту *У одбрану Савамале, Палилуле, Жежа и Керемпуха*, чији би алтернативни наслов могао бити *У одбрану популарне културе*, аутор истиче да рецензент тражи „досадну тобожњу чистоту“ без крепких и сочних израза, сличавајући превод са дискурсом *Жежа и Керемпуха*:

„То је та надмена, тобоже књижевна, по злу позната професорска бојазан од живог живота. Шчедрин је уживао у 'крвавим' народским, па и уличним изразима. Има у томе нешто *високо интелектуално*, и нешто *демократско*, што рецензент није кадар да схвати. Он тражи отмене речи и водњикаву бљутавост. Ми те чистунце знамо. Њих су описали још Молијер и Рабле“ (курзив Ж. С.)⁶²⁵.

⁶²² Исто, стр. 125.

⁶²³ Исто, стр. 127.

⁶²⁴ Исто, стр. 126.

⁶²⁵ Станислав Винавер, „У одбрану Савамале, Палилуле, *Жежа и Керемпуха*“, *Душа, звер, свест*, стр. 477.

Чини се посебно провокативним Винаверово истицање да има нешто „високо интелектуално“ у такозваној ниској култури, култури периферије, популарној култури, за коју се устаљено везују епитети површно и ефемерно. То „високо интелектуално“ вероватно треба тражити у контексту ауторског кодирања и читалачког *дешифровања* текстуалних индикатива који представљају тактике отпора. Винаверово истицање принципа демократичности истовремено је одбацивање елитистичке концепције уметности која подразумева класну дистинкцију, не подразумевајући при томе естетичко раслојавње.⁶²⁶

⁶²⁶ Винавер је још 1921. године у календару *Ново доба* и загребачком часопису *Критика* објавио две студије посвећене културним променама у постоктобарској Русији које иду у прилог овој тези. Његово тумачење културних кретања и промена у Русији, као и њихово вредновање, пружају увид у генезу његовог концепта културе који је, дакле, изграђивао у дијалогу са различитим културама. Самим насловом *Борбени задаци бољшевичког рада на култури* аутор истиче да је доминантна одлика бољшевичког рада на култури борбеност и отвореност. „Један од највећих задатака нове просвете, науке, нове уметности, као и свега: бити борбен. Дакле, не: бити само огледало живота, већ бити борац за циљ: револуционисање, освешћивање маса, побеђивање робовске психологије која се мири са постојећим стањем експлоатације и неправде.“ Парадигма свеопште револуције упориште је и Винаверове концепције уметности и културе коју је афирмисао годину дана раније у *Манифесту експресионистичке школе*. Такође, једно од кључних обележја нове експресионистичке поезике јесте и антимиметизам који је чворно место и бољшевичких револуционарних захвата на плану културе. Винавер афирмативно издваја и бољшевички однос према различитим традицијама (рецимо, национализму Индуса или религиозности расколника) којима се ови служе у јединственој сврху: „Они све бунтовне енергије, расејане по планети (и чак, по неосвећеној прошлости ближе и даље) спроводе у један велики општи акумулатор динамике социалног преображаја.“ Културна отвореност, комуникативност и плурализам које Винавер нарочито хвали, чине основу авангардне уметности и културе коју он настоји да пренесе и на домаћу уметничку сцену. Међутим, Винавер не посматра једнострано уметничку праксу постоктобарске Русије, и критички се осврће на „основну погрешку неких идеолога [...] што су хтели стварати вечне вредности аега *perennius*“. Револуционарна култура не може да одговори на потребе пролетерског друштва, њена мисија траје док траје сама револуција, и стога стратегије револуционарне културе не треба посматрати као готове калупе који ће се транспоновати у друго и другачије време. Винавер истиче да се „мора имати револуционарна уметност итд. уколико се жели да та уметност, та књижевност итд. подстиче на револуционарност. Дакле, нама данас не требају сутрашњи плодови.“ И даље, устајући против унапред зацртаног идеала у име „оптималне пројекције“, наводи да „револуција мора бити револуционарна, револуција у својим културним задацима мора имати пре свега за циљ афирмисање саме себе а не оне будућности коју она омогућује“. У наведеном сегменту Винаверовог полемичког осврта на поједине идеолошке тенденције унутар друштвено-уметничких кретања у Русији читава се његова одбојност према свему што је довршено, статично, окоштавајуће, односно, читава се његова идејна оријентација грађена на темељима бергсонизма. Вид. Станислав Винавер, „Борбени задаци бољшевичког рада на култури“, *Укротитељи хаоса*, стр. 127-131.

У првом делу студије *Правци културних промена код бољшевика*, након осврта на рад појединих културних и просветних институција, Винавер пажњу усмерава ка уметности, конкретније, уметности за народ, теми коју ће у потпуности развити у другом делу студије. Најпре, Винавер истиче да је неопходно стварати за народ, а не фабриковати за народ, што је био принцип буржоазије. Бољшевици покушавају да се стварају за народ и Винавер поздравља развијање потребе за новином. Међутим, на истом месту, Винавер упућује и оштре критике на рачун Пролеткулта, односно његових популаризатора. „Основна погрешка (по нама) пролетерских песника ова је: Избор тема није од искључиве важности за психологију. Ти песници држе да треба своју класну психолошку обојеност истаћи преко теме, која мора имати у себи индустријских

ЕПИЛОГ КАО ПРОЛОГ: ПРЕВОДИЛАЧКА ПРЕТХОДНИЦА

„Превођење може бити проучавано као стратегија културе којом се носи са оним што лежи ван њених граница, задржавајући сопствени карактер – стратегија која припада подручју промене и преживљавања, а не речника и граматике“, записао је Андре Лефеве⁶²⁷. Управо је то перспектива из које је Винавер сагледао преводачки рад Лазе Костића у *Заносима и пркосима*. Аутор је отворио низ проблемских питања, оних техничке и друштвено-културолошке природе, нагнут/наднет над Костићевим преводима. Костић је за Винавера парадигматична преводачка фигура, преводачки образац и узор. Његов преводачки чин означавао је као „упевавање“ и прожимање српског језика *заносом*. Винаверови редови о Костићу преводиоцу похвала су стваралачкој слободи, експерименту, радозналости, трагалаштву и поетичкој самосвести.

Винавер је осветлио различите аспекте Костићевих превода, показујући у којим све видовима су они комуницирали са сопственом културом. Анализа превода епизоде са Терзитом из *Илијаде* Винаверу је послужила да покаже да је

наговештаја“. Винаверова критика рефлектује његову одбојност према поетичким калупима и његов анимозитет према свођењу књижевних дела на „поруку“ на уштрб „форме“. Стога и стаје у одбрану „апстрактне стилизоване уметности“ која, на изненађење популаризатора, привлачи народ. Други део студије *Правци културних промена код большевика* Винаверова је апотеоза стваралачком принципу, сазнању (које је осведочено у Русији) да је култура репродуктивни феномен, а не само рецептивни. „Стварање за народ“ је неплодна пракса уколико и сам народ не ствара. Винавер у прилог овом ставу износи своје искуство у Камерном театру, „најнеприступачнијем“ позоришту у Русији у којем је најпростија публика религиозно гледала представе. Опис реакције публике у Камерном театру програмски је интониран и садржи начела авангардне критике. Антирационалистички став детерминише Винаверово фаворизовање одклона од „Њивтинског ачења снобовских мозгова“ и његов увид да је „на крају крајева „логичко“ разумевање уметности само [...] једна филистарска илузија [...] Право је објашњење интуитивно“. „Неразумевање“ публике Винавер претпоставља „наочарском рашчлањивању“, јер публици „стваралачка интуиција“ омогућава достизање „уметничке сугестије и магије“, „трептаја, узвученост украса“, „смер и правце узбудљивости, равнотежу мрља“. Описивањем, односно објашњавањем естетског доживљаја темељним бергсоновским категоријама – интуицијом, хипнозом и сугестијом – Винавер сучељава различите тенденције на руској уметничкој сцени, профилишући и сопствене естетичке вредности. „Стварање је у свему новоме основни моменат. Без стварања нема новог. Слат и занос стварања опет су поклоњени човечанству. То је највећи дар руске револуције“. Руски стваралачки замаха руши „мрачне и луде стене, које су биле затвориле видике у аветињску илузију свеопште анализе. И у готовост разумевања свега: све детаљ по детаљ, све ред по ред [...]“. У критици „страшних грехова професора“ читава се Винаверова доследност креативној књижевној критици. Давање предности критичаревој (реципијентовој) интуицији, одклон од нормативних концепција и стваралачки дијалог са уметничким делом, особености су критичког модела који су практиковали српски међуратни авангардни критичари. Вид. Станислав Винавер, „Правци културних промена код большевика“, *Укротитељи хаоса*, стр. 119-126.

⁶²⁷ Andre Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, Routledge, London-New York, 1992, стр. 10.

песник превођење схватао и као вид стваралачке критке (попут самог Винавера), у конкретном случају критику патријархалног културног миљеа. На примеру Костићевих превода Шекспира аутор је показао на који начин је песник покушао да мења и иновира литерарни систем, придајући његовом увођењу јамба „судбинске размере“, видећи у томе стратегију којом се носи са оним што лежи ван граница културе:

„У доба када је Лаза Костић увео јамб у српску трагедију, у српску песничку стварност, то није било само питање технике. Наша је епска поезија, Вукова поезија, трохејска. Сâм живот у Српству носио је донекле трохејско обележје, нечега тешко и чврсто убеђенога, догматичнога, без зебње, сумње и колебања. Ако јамб схватимо не уско метрички, већ шире и психолошки [...] – он, јамб, хита реченицу увис, у велике слутње и полете. [...] Лаза Костић је нашао теоријског начина да потребу за јамбом протумачи захтевима трагедије, захтевима театра у наслону на Шекспира, па чак и на хеленске позоришне узоре.“⁶²⁸.

Путоказе и ослонце у обезручавању Костић је пронашао успостављајући дијалог са европским књижевностима, а у својим преводима је изазивао и кушао границе српског књижевног израза, желећи да га оплоди.

Против „повратка барока“ у Костићевим преводима (Винавер највише пажње посвећује по-етици каламбура), а ту преводачку линији следиће и преводац Раблеа, Хашека, Вијона, успротивио се Богдан Поповић „у име доброг укуса“ или „испегланог француског академизма“. Винавер напад на Костића, „који је био под утицајем и Марлоа и Шекспира, и немачких теоретичара, и ученик шекспиролога-романтичара“, сагледава у ширем друштвено-културном контексту, увиђајући да је реч о сукобу два менталитета, два културна обрасца, два схватања књижевности, закључујући да Костић није имао никаквих могућности да се пробије кроз институционалну мрежу патроната на чијим утицајним позицијама је био Богдан Поповић.

Заноси и пркоси Лазе Костића су истовремено значајан прилог осветљавању Костићевог преводачког опуса, али и методолошким усмерењима традуктолошких истраживања. Такође, као што је случај са Винаверовим

⁶²⁸ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 64, 66.

допрносом компаратистици и у његовим другим сегментима, монографија је значајан, још увек недовољно препознат, допринос српској књижевној истриографији у методолошком смислу. Јер, Винавер је своја књижевноисториографска истраживања и перспективе проширио и обогатио укључивањем Костићевих превода у разматрање што ретко срећемо у овдашњим парцијалним или интегралним књижевним историјама.

Полазећи управо од полемике Лазе Костића и Богдана Поповић, упућујући на њену вишесмисленост на коју је и Винавер упутио, Александра Манчић скреће пажњу да

„треба бити свестан тачног места – места превођења – на којем се тај сукоб одвија. Место превођења је место жаришта: кроз превод се воде расправе о традицији и модерности, кроз превод се воде расправе о разумевању и тумачењу целих корпуса и опуса, преводи дају облике и одређују токове у књижевностима које их примају... све то говори о херменеутичкој улози књижевног превођења [...] и потврђује *да не сме бити изостављен из критичког прегледа историје књижевне критике*“⁶²⁹.

Наведени редови Александре Манчић могли би да буду и увод у читање и разумевање Винаверовог преводачког опуса. Међутим, преводи би своје место, поред прегледа историје књижевне критике, требали да нађу и у прегледима српске књижевности. Винавер је писао да је „историја наше литературе неверно представљана од стране такозваних стручњака јер они нису осетили важност и значај појединих појава у пуном опсегу, него су углавном тражили паралеле страним књижевницима. Целокупна историја књижевности наше има да се напише поново.“⁶³⁰. Оно што је промакло „такозваним стручњацима“, додала бих, је стваралачка рецепција, а један од њених парадигматичних видова су преводи. Када се буде писала једна нова историја српске књижевности *Заноси и пркоси Лазе Костића* би требало да буду консултовани и на плану истраживачких увида и њених методолошких и концепцијских поставки.

⁶²⁹ Александра Манчић, *Превод и критика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 44-45.

⁶³⁰ Станислав Винавер, „Кривица нашег универзитета“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 212.

ВИНАВЕРОВА КЊИЖЕВНА РЕПУБЛИКА

„КУЛТУРА НА РАСКРШЋУ“

„Од почетка наше новије књижевности решава се, хтели ми или не, један основни проблем: како да и наше књижевно подручје постане Европа, у пуном, дубоком смислу те речи. Став према модерној западној култури код наших репрезентативних писаца различан је: једни је одбијају у име старих, патријархалних вредности; једни је усвајају, али тешка срца, уз много колебања и застоја; једни је примају докраја, до ропске и празне имитације.“⁶³¹

Однос према западноевропској култури и промишљање рецепције западноевропске културе Винаверов је есејистички топос у светлу којег и његов прилог компаратистици добија своју пуну меру и значај. У јеку дебата око односа западноевропске и националне културне матрице које представљају један од фундаменталних рефлексивних тренутака модернизацијских процеса на размеђи векова и доцније, након светских ратова, Винавер није остао неми посматрач. Извод из текста којим је започето ово поглавље објављен је 1939. године и представља ауторов ретроспективан поглед, бивајући у том тренутку осећен не само упитаношћу над идентитетом српске/југословенске, већ и европске културе. Једна од централних тема Винаверове монографије о Лази Костићу је песников однос према европској књижевности и његова позиција унутар ње, а монографија је ауторова ре-актуелизација и резимирање сопствених ставова о дискурсу о Европи српске културе које је изграђивао, преиспитивао и одређивао у претходним деценијама.

Почетком 20. века друштвени дискурс је обележен напетим односом између етноцентричних и западноцентричних идеологема, који неће јењавати безмало читавог века. Тај дискурс искрсава у Винаверовој полемичкој дискусији са Божидаром Пурићем која је испровоцирана његовим текстом *Тријалог о народној уметност*. Тај пародијски текст рефлектује, дакле, мрежу културних

⁶³¹ Станислав Винавер, „Песнички модернизам“, *Одбрана песништва*, стр. 13.

политика које су моделовале формирање матрице модерне/модернистичке књижевности.

Питање, које један од учесника *Тријалога* поставља на почетку расправе, „Је ли истина да уметност треба да буде национална? Ко се поевропи, он је отпадник?“⁶³², Винавер се полемички устремљује ка идеологеми етноцентризма која је умногоме обележавала динамику формирања културног и књижевног идентитета, а његови ставови кулминирају у идеји о неопходности контаката: „Зар тако саможиви, тако варвари, тако уострвљени да будемо, да од других не узимамо, да другима не дајемо. [...] Увек једнима требају други. И будућа поколења узимаће – а од Француза, а од других.“⁶³³.

Један од Винаверових трајних анимозитета био је анимозитет спрам *уострвљености* једне културе коју обележава, присетимо се метафора из *Завичаја океана*, „острвска напукла истина“ и „смешне лажи устајалог копна“. Да би се култура и књижевност развијале и богатиле неопходно је да буду упућене на стране, да сопствене плодове укрштају са тековинама и искуствима других култура. Културе нису монолитни и хомогени ентитети, већ поља интеракције, прожимање и размена. Самој Винаверовој концепцији културе коју излаже у *Тријалогу*, једном од својих првих есејистичких текстова, иманентно је релационо мишљење које ће усмеравати и методолошке путање његовог писања о књижевности, односно оријентацију ка поредбеним анализама које ће постати његова методолошка константа.

Дискусија *Тријалога* призива у своје окружје тада актуелнио проблемско питање које је Исидора Секулић лапидарно формулисала синтагмом „културни национализам“⁶³⁴. Винаверове и Исидорине поставке, иако изречене у различитим, чак антиподним есејистичким проседеима, у потпуном су сагласју по питању културног идентитета који, по њиховом мишљењу, треба да представља стваралачки спој националног и европског уз свест да европско уједно јесте и национално. Тежња ка превазилажењу својеврсног провинцијализма и редукције националног на уско локално и партикуларно идеја је водиља Винавера и Исидоре

⁶³² Станислав Винавер, „Тријалог о народној уметности“, *Рани радови 1908-1918*, стр. 322.

⁶³³ Исто, стр. 328.

⁶³⁴ Реч је о Исидорином есеју *Културни национализам* објављеном 1912. године.

Секулић, као и отварање сопствене културе за дијалог за Другим путем којег се култура стваралачки развија.

Зоран Милутиновић је Скерлићев и Исидорин дискурс о Европи означио као репрезентативан за српску културу почетком 20. века. Дискурс о Европи српски интелектуалци су почетком века конструисали као репозиторијум вредности потребних за процесе модернизације и као канон интелектуалних и уметничких достигнућа. Указујући на блискост Скерлићевог и Исидориног космополитизма, Милутиновић истиче да су његове особености „опозиција аутохтонизму и изолационизму; настојање да српска култура буде надахнута истим вредностима као друге европске културе, да буде у могућности да комуницира са њима и да издржи поређење са њима; амбицију да се српско друштво модернизује пратећи модел успешне модернизације у Европи”⁶³⁵.

Аутор додаје да су Исидора Секулић и Скерлић били сложни и по питању начина остваривања тог циља – не пуким имитирањем, већ фундаменталном трансформацијом друштва и културе, тако да оно буде у могућности да формира вредности које ће истовремено бити српске и европске⁶³⁶. Реч је о „космополитском национализму“, како га Милутиновић означава, који тражи веће напоре од националне културе да би она могла бити препозната у интернационалном контексту, као и препознавање те културе у имагинарном сагласју са „Европском“ културом.⁶³⁷

Међутим, на самом почетку огледа о Скерлићевим и Исидориним ставовима у вези са „Истоком“ и „Западом“, аутор опомиње да су ове две категорије биле и још увек јесу изузетно нестабилне дискурзивне конструкције, те да су категорије и *про-* и *анти-* корисне једино ако је садржај „Запада“ јасно одређен, ако немамо дилеме против чега или за шта је неко био.⁶³⁸ Другим речима, Винавер је попут Скерлића био прозападноевропски оријентисан, међутим категорија „Европе“ за двојицу аутора није била испуњена истим садржајима, бар не она у којој су огледали и ка којој су усмеравали сопствену

⁶³⁵ Zoran Milutinović, *What is the "West"?: nationalism, cosmopolitanism, and the "West" in early twentieth-century Serbian culture*, University Center for International Studies, The Center for Russian & East European Studies, Pittsburgh, 2010, стр. 39.

⁶³⁶ Исто.

⁶³⁷ Исто.

⁶³⁸ Исто, стр. 3.

културу. Поред тога, аутори су се размимоилазили и у разумевању парадигме националне културе, односно њених животворних традицијских линија.

Искуство Првог светског рата и стварање Краљевине СХС поново је отворило, у заостренијем виду питање дефинисања културног идентитета. Урушена духовна вертикала европске цивилизације, са једне стране, и конгломерат културних модела и утицаја у новоствореној држави (оријентални, медитерански, средњоевропски итд.), са друге стране, интензивирали су дијалог самоодређења културних основа друштва „у настајању“. „Разапет између навале идеја о чистој и личној уметности“, писао је Милан Кашанин 1929. године, „о друштвеном преображају, о расном изразу и кризи западне културе, послератни нараштај је, несумњиво, подељен и збуњен, ни близу онако компактан и прост као што су биле раније генерације. Он се не може окупити око јединствених погледа и рада још и зато што су његови представници различити по васпитању, по културним и социјалним срединама“⁶³⁹.

Па, ипак, мноштво идеја које су колале након Првог светског рата, трагајући за *новим* цивилизацијским упориштима и антрополошким моделима, можемо, бар грубо и у начелу, поново груписати у прозападне и антизападне, било да се ради о дискурсу словенског месијанизма (социјалног или моралног), „култури светосавског Богочовека“, синтези Истока и Запада или универзализма западноевропске филозофско-духвне матрице. Питање које ће се разматрати у наставку јесте Винаверова позиција у овој идејној мрежи, а његова компаратистика се наново указала као подстицајан интерпретативан корпус. Смернице је и сам оставио, исказујући и педесетих година веру у могућност културне обнове Европе из сопствених стваралачких потенцијала, сећајући се међуратних полета својих генерацијских сабораца:

„ми смо под *Европом* подразумевали *Пијану галију* Артура Рембоа, који се ужаснуо сићушних рачуна и плитких бара. Сава Шумановић и Растко Петровић покушали су и да је опипљиво сликарски и слоговски дочарају. Бора и Ћипико, у најдоследнијој традицији смркнутог Стерије, меланхоличног Лазе Лазаревића и подругљивог Сремца, веровали су: да је Европа одавно рекла своју последњу реч и да се одавно поћивтила, умудрила, глајхшахтовала, да су се њени духовни вулкани давно и давно угасили. Ми пак,

⁶³⁹ Милан Кашанин, „Три књижевна нараштаја“, *Летопис Матице српске*, 321/2, 1929, стр. 165.

‘модернисти’, знали смо да то није тако, да вулкани чувства и слутњи букте и у Европи, само да су они испод конвенционалне глазури академизма.⁶⁴⁰

„ВИДЕЛО СВЕТА“

Хронотоп *Тријалога о народној уметности*, Париз уочи Првог светског рата, има специфично културно-историјски значај и набој. Француска и Париз били су главно извориште друштвено-политичких, образовних, културних и уметничких образаца Србији тог периода. Стога је питање акултурације европских уметничких тенденција превасходно било питање рецепције француске културе. Галоцентричност српске књижевнокритичке мисли прве деценије 20. века истакао је још Антон Густав Матош, запазивши, у полемички заоштреном виду у којем је сагледавао *Српски књижевни гласник*, да „у Beogradu već odavna, naročito u krugovima univerzitetske i profesorske kritike, bjesni prava galomanija, ne videći u Evropi ništa osim Pariza“⁶⁴¹. Међутим, и крајем двадесетих година прошлог века могле су се прочитати изјаве попут М. М. Пешића, „И заиста, Балкан данас у лицу своје интелигенције мисли, осећа и пише француски. Он је предграђе Париза“⁶⁴².

Светозар Матић је одмеренијим тоном, подузимајући се синтетичког приказивања „историје француског утицаја“, констатовао да су интелектуалци у првој деценији „врло често говорили: Европа, али у већини су мислили Француска. Наш сусрет за западом од краја прошлог века био је најчешће сусрет са Француском, а говорећи о Француској, мислило се на Париз“⁶⁴³. С обзиром да је Матић истакао да је са француским утицајем, чији је посредник био *СКГ*, у српској књижевности завладао „укус, ред, здраво расуђивање“, те да је управо посредством француске културе српска доживела ренесансу, не изненађује што је аутор, Поповићев и Скерлићев ученик, разматрајући експлицитне изјаве о

⁶⁴⁰ Станислав Винавер, „Три шешира између два рата. Два нараштаја“, нав. дело, стр. 447.

⁶⁴¹ Antun Gustav Matoš, *Naši ljudi i krajevi*, J. Sokol, Zagreb, 1910, стр. 341.

⁶⁴² М. М. Пешић, „Наши најновији путописи“, *Живот и рад*, књ. IV, св. 31, 1930, стр. 507.

⁶⁴³ Светозар Матић, „У сусрету за западом (III)“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, св. 1, 1975, стр. 6.

упућености српске на француску књижевност у прериоду између два рата, прокоментарисао да је „последња [...] ваљда Винаверова у чланку Непретргнута Француска (у *Гласнику* 1938. године), уколико је то изјава“⁶⁴⁴. Винаверов есеј *Непретргнута Француска* не само да је изјава, већ један од најпродубљенијих погледа на француску културу и њен „зрачећи утицај“. Матићево пренебрегавање овог есеја је резултат концепцијског размимоилажења са Винавером у погледу на француску културу и књижевност.

Винаверови есеји о француској култури обједињени су у шестом тому његових сабраних дела, *Видело света. Књига о Француској* (2012) коју је њен приређивач, Гојко Тешић, означио као „један од најсветлијих и најлепших споменика француској модерној традицији у најширем значењу те речи, књига дубоке оданости француском духу и духовности“, додајући да је Француска „Винаверова духовна матица из које израста, титански уписујући себе у српску модерност на један изузетан начин“⁶⁴⁵. На другом месту у тексту, Тешић претходни став додатно нијансира:

„Пажљивије читање Винаверовог стваралачког система јасно нам намеће тезу о примарности француског духа у формирању онога што чини аутохтони систем његове поетско-филозофске мисли. Ако бисмо, с правом, ишли даље – Винавер би могао бити инкорпориран у француску модерну традицију – уз напомену да би се Књига о Француској *Видело света* могла читати као српски, винаверовски поглед у врхове француске уметности и културе.“⁶⁴⁶

Аспекти француске културе и уметности који чине ослонце Винаверове поетско-филозофске мисли тежишта су његове *представе* Француске коју је путем својих текстова настојао да афирмише у српској/југословенској средини и спрам којих је самеравао и вредновао домаће писце и уметнике. Реч је, као што се у претходним поглављима ове студије показало, о галској култури смеха, о поетичкој традицији сатурнских песника, о естетским ставовима и решењима проистеклим из Бергсонове филозофије итд. Каталог имена француских аутора чије дело је Винавер анализирао, преводио, на које се позивао, које је спомињао

⁶⁴⁴ Исто, стр. 7.

⁶⁴⁵ Гојко Тешић, „О *Виделу света*, укратко“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 457.

⁶⁴⁶ Исто, стр. 426.

(почесто их, у ствари, и уводећи у орбиту српске књижевности и културе) чини од њега, нешто слободније речено, праву институцију посредништва француске културе и овдашњој средини.

Винаверова рецепција и актуелизација тековина француске културе истовремено је двостуко кодирана – у његовом погледу на Француску одражава се поглед на сопствену културу. Свест о важности рецепцијског хоризонта није само имплицитно уписана у Винаверовој есејистици, већ ју је аутор и експлицитно формулисао у својим поредбеним анализама. Речено речима савремених компаратиста, Винавер је у својим поредбеним анализама француске (и других књижевности) и српске књижевности, проучавајући однос српских писаца према другим текстовима, разматрао и начине на који су они мењали и усмеравали нашу културу јер се алтерацијом текстова „мењала [...] и наша књижевност и развијала наша култура, а преиначавао се и наш менталитет“⁶⁴⁷.

Афирмишући сопствену представу Француске, представу коју с делили многи његови генерацијски исписници и стваралачки сродници, Винавер је оспоравао доминантну представу Француске коју су у својим критичко-теоријским текстовима обликовали Јован Скерлић и Богдан Поповић, а одржавали њихови ученици и друга серија *Српског књижевног гласника*. Инсистирајући на анахроности тековина француске културе које је *Српски књижевни гласник* посредовао домаћој јавности, Винавер је био свестан њихове културно-просветне мисије у одређеном тренутку или цивилизацијске фазе српског друштва и културе у којој су они били пријемчиви за те тековине, истичући да је та фаза минула, те да је дијалог са француском културом потребно проширивати и продубљивати.

Бројни су примери анализе културолошких импликација усвајања француских образаца у Винаверовој есејистици, понекад и одвећ одсечно, аподиктички и негативно вредновани, у чему се, више од аналитички смиренних и објективно изваганих теза, огледају његови програмски циљеви. Тако, на пример, Винавер констатује да се београдски стил изградио на упрошћеној француској логичкој реченици чији су представници Придом, Самен, Феге, Леметр, Лансон, Франс, које је критика поставила и као песничке узоре. Иако је у супротности са „мелодијским преливима“ реченице у српском језику, француски реченични

⁶⁴⁷ Зоран Константиновић, *Интертекстуална компаратистика*, Народна књига-Алфа, Београд, 2002, стр. 218.

шаблон установљен од стране београдске учиратне критике је необично дејствовао. „Није ту само ауторитет Скерлићев. Посреди је лакоћа и упрошћеност такве реченице. Неписмени људи зачас се „описмене“, држећи се тих подела. [...] Сваки је могао да постане писмен, без веће муке, чак да постане „Паризлија“⁶⁴⁸. Пропуштајући да истакне стилске предности београдског стила и његову еманципаторску улогу у дијахроној равни консолидовања и модернизације критичког рукописа, Винавер акценат ставља на културолошке норме уочи Првог светског рата, усмеравајући пажњу на епигонске линије које су одувек на маргини књижевноисторијског интересовања, заинтересован пре свега да појача оштрину своје критике.

Међутим, анализа београдског стила му је прилика да поздрави „проширење видика“ до којег је дошло са критичким рукописом млађе генерације француских ђака, на чијем прочељу су били Душан Матић и Марко Ристић, односно да афирмише француску линију са којом је и сам интертекстуално комуницирао:

„Они су начисто са уметничком савременом реченицом француском, са њеним данашњим продубљеним задацима. Матић и Ристић усвојили су тековине француске реченице од Лотреамона до Жида, Пруста и Жироуда. Они верују у неисцрпно богатство нове обновљене француске реченице, и покушавају у својим прозним и критичким радовима да преседе у наш књижевни стил ту и такву узвитлану и подмлађену француску нову замршеност. Понеки пут имају и успеха.“⁶⁴⁹

Пресађивање и *укрицај* су основне категорије унутар којих је Винавер промишљао алтерацију тековина француске уметности у српској култури. Пресађивање подразумева механичко опонашање анахроних и неделатних поетичких тенденција које не могу да буду одговор на изазов постављен пред српску књижевност у њеним модернизацијским (савременим) токовима. Парадигматична фигура *пресађивања* за Винавера је Јован Дучић. Међутим, како је то запазио Гојко Тешић, „*Dučić* је, у *kritičkim radikalnim obračunima*, најчеће био

⁶⁴⁸ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, стр. 201.

⁶⁴⁹ Исто, стр. 202, фуснота 1. Винавер је ипак скептичан да ли и подмлађена француска реченица може да буде путоказ бржем описмењавању српске културе.

samo metonimijska skrivalica za ključnu paradigmu srpske moderne⁶⁵⁰, Богдана Поповића.

Дучићева Француска је Француска континуитета историјског живота, грчко-римског наслеђа и „аристократски жамор александријске дегенерације“ која је без „мистичног преображења у нашу љуту стихију“ деловала неубедљиво⁶⁵¹ и почесто исклижавала у маниризам. Оно што је мета Винаверове најоштрије критике јесте Дучићев „замор од културе“ који није наш замор јер није било ни нашег напора: „Ето ту је несклад. Имитује се господски замор од тобожње дуге културе (коју нисмо окушали) и непамтљивост памтивека у земљи усмене литературе, у земљи легендарној која се жустро сећа и вечито памти“⁶⁵². Стога је аутентичнији и изворнији замор Диса, Пандуровића и Ујевића јер нам се култура тешко даје и појављује се замор „не што смо много постигли, већ што због краткоће времена, прежурно морамо да прекужимо – ужурбано пијанство жестоког концентрисаног напитка, а не оно лагано од племенитих вина“⁶⁵³.

Репрезентативна фигура *укриптаја* за Винавера је Милан Ракић, а синтагмом у наслову огледа из 1940. године, „Србин и западњак“ усмерава читалачку пажњу у срж сопствене истраживачке заинтересованости. Писан на концу једне епохе, оглед *Милан Ракић, човек, песник, Србин и западњак* рекапитулира Винаверове погледе на рецепцију и позицију француске културе унутар српске и дomete стваралачких дијалога вођених са њом. Стога своју анализу отвара Ракићевим стиховима *На Газиместану* који подвлаче „проблем који је мучио све наше образоване генерације“, усвајање тековина западне цивилизацијске матрице и однос према националној култури.

Ракићеве стихове Винавер ишчитава као песников програмски интониран став о уједињењу националних и западноевропских тековина у савременом уметничком изразу:

„песник остаје и јесте дете свог модерног доба, и *западњак*, али да је веран старој непоколебљивој традицији и, штавише, да уме да је изрази свесним језиком. [...] Ми смо западњаци, али и традиционалисти. Традиција се не одбацује: она подлеже анализи, не да

⁶⁵⁰ Gojko Tešić, „Avangardisti protiv Dučića“, *Otkrovenje srpske avangarde*, стр. 219.

⁶⁵¹ Станислав Винавер, „Песнички модернизам“, нав. дело, стр. 15.

⁶⁵² Исто.

⁶⁵³ Исто, стр. 16.

би са њом свршило, него да би постала чвршћа, издржљивија за модерно доба, да би добила савремену свесну подлогу.⁶⁵⁴

Ракићево решење проблема је само једно од конкуретних у јавној сфери српског друштва. Идеја о непревладивом сукобу и јазу између српске и западноевропске културе резултирала је или одбацивањем домаћих културних вредности или негирањем западноевропских у чему Винавер пре свега види страх од културе. Његов став „ми смо западњаци, али и традиционалисти“, односно издвајање стваралачких подстицаја добијених/преузетих из страних књижевности, али и сопствене традиције, што је посебно наглашавао у анализи стваралаштва послератних „модерниста“, значајан је и у теоријском контексту поредбених анализа, представљајући својеврсну антиципацију ставова савремене компаратистике.

Наиме, у компаратистички анализама развој или смена поетичких парадигми у периферним или „малим“ књижевностима, каква је српска књижевност унутар „мега-полисистема“ европске књижевности, дуги низ деценија је разматран у кључу подражавалачког односа спрам „великих“ (западноевропских) књижевности. Међутим, савремена компаратистичка истраживања су показала да су периферне књижевности интерферирале не само са међународним литерарним системом, већ и са унутрашњим, аутопоетички и аутореференцијално искоришћавајући сопствене традиције⁶⁵⁵. Винаверов однос према традицији, који је био предмет опсежније пажње у трећем поглављу ове студије, добија и свој теоријски значај у контексту његовог доприноса компаратистици.

Истицање могућности и важности стваралачког дијалога са националним традицијама (увек, дакле, у множини код Винавера), те афирмисање подстицајних примера, имало је за циљ да покаже и поетичку сродност српске књижевности са другим европским књижевностима у широј историјској перспективи, као и

⁶⁵⁴ Станислав Винавер, „Милан Ракић, човек, песник, Србин и западњак“, *Одбрана песништва*, стр. 234.

⁶⁵⁵ Вид. Tötösy de Zepetnek, „From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies“, *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, ed. Tötösy de Zepetnek, Purdue University Press, West Lafayette, 2003, стр. 235–267. Итамар-Евен Зохар је у оквиру своје теорије полисистема скренуо пажњу да категорије *центар* и *периферија* нису статичне и непромењиве у дијахронијској перспективи, те да су и, на пример, „велике“ западноевропске књижевности биле у позицији пријемника у односу на античку књижевност.

културну припадност европском цивилизацијском кругу – то је уједно и једно од тежишта Винаверове компаратистике. У томе корени и његова острашћена критика принципа „за наше прилике“ који је подразумевао рецепцијско прилагођавање у „нижем“ културно-естетском регистру. Колико је Винавер вредновао српску књижевност посредно говори и оно што је Зденко Шкроб назвао „култ суперлатива“ код Винавера, запажајући да је „у својој рецепцији свјетске књижевности узимао у обзир само врхове; дјела мањег, ограниченијег или само националнога значења за њега нису постојала“⁶⁵⁶.

Иако би се Шкробов суд унеколико могао кориговати примерима Винаверове заинтересованости за дела мањег значаја, у поредбеним анализама у игри заиста јесу само врхови светске, прецизније казано, европске књижевности. Винаверови поредбени чланови осведочавају превасходно превазилажење комплекса инфериорности периферних књижевности, те његово уверење да српска књижевност може да издржи поређење са врховима европске књижевности. Ову мисао је најлапидарније исказао, рекавши да се у стварима поезије увек држао Малармеа, Елиота и Костића – без додатног коментара, без потребе да појасни и „оправда“ стављање Лазе Костића раме уз раме са француским и енглеским песником. Предочавајући стање компаратистке и књижевне историографије у „малим“ књижевностима, Марко Јуван је истакао да су оне почесто биле руковођене стрепњом да ће поредбена анализа довести у питање методологију и вредности националне књижевности⁶⁵⁷. Винавер је био растерећен тих бојазни.

Суштина Винаверовог доприноса компаратистици лежи у подстицању и развијању самосвести о позицији сопствене културе унутар европске, о важности свести о *културној интегралности*. Лаза Костић се није либио да пореди себе са Шекспиром и Винавер у томе није видео јерес, попут Костићевих савременика, већ превазилажење комплекса инфериорности и непристајање на културну маргинализацију, поготово не самонаметнуту. У својим компаратистички конципираним чланцима и есејима понудио је слику српске књижевности и

⁶⁵⁶ Зденко Шкроб, „Њемачка књижевност унутар Европске по Винаверову суду“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, стр. 326.

⁶⁵⁷ Marko Juvan, „Ideologije primerjalne književnosti“, *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*, ur. Darko Dolinar, Marko Juvan, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Ljubljana, 2008, стр. 82.

културе на коју није пројектована геокултурна ободност, већ је она једна од ката унутар мапе европске књижевне републике.

Привилегвање анализе аналошких сродности, а не контактено-генетских веза, може се разумети и као Винаверова тежња да покаже да „велике“ књижевности или књижевности центра нису повлашћени простор иновативности, те да и периферне књижевности, попут српске, независно од центра формирају сродно поетичко искуство. Отуда је и могао да види Бору Станковића као претечу језичког експеримента Марсела Пруста, Вилијема Фокнера и Гертруде Стајн. Тиме је Винавер у својим анализама наговестио оно што ће у савременој компаратистици бити и експлицитно формулисано – средишта немају монопол над инвенцијама које потенцијално имају светски значај јер се оне рађају и у рубним књижевностима, с тим што, наравно, књижевности центра имају више извора и материјалних средстава, пре свега располажући развијенијим, моћнијим и утицајнијим каналима за њихово међународно предствалање⁶⁵⁸.

У есеју о Ракићу Винавер инсистира и на аутопоетичкој комуникацији са сопственим наслеђем коју посматра на позадини дијалога са општим и универзалним:

„Наша литература тешко покушава да пређе преко окружног, средског, па чак и атарског, општинског, и да дође, ако не до космичког и универзалног, а оно бар до општијег и ширег. Али они који су хтели да избаце и одбаце рођено, уско и присно, те да ми пређемо одмах, и обичним декретом и сувопарном доктрином, у велико и пространо и опште, ти су обично починили највећа недела и најкобније погрешке. Ништа не можемо постати ако одбацимо себе, ако пригрлимо без одлучног урастања нешто што има дубљи трептај, али испада уистини празно и апстрактно, јер није заиста добачено целим бићем. Можемо постати само слаби и површни имитатори.“⁶⁵⁹

Винавер је у својим огледима компаратистичке провинијенције тежио да мапира *догађаје* у српској књижевности који оличавају „прелазак у велико и пространо и опште“. Један од тих догађаја су и стихови Милана Ракића који у ауторовој визури има повлашћено место јер је понудио не „обични декрет и сувопарну

⁶⁵⁸ Вид. Franco Moretti, „More Conjectures“, *New Left Review*, No. 20, 2003, стр. 73-81.

⁶⁵⁹ Исто, стр. 238.

доктрину“, већ „песничко решење“ овог проблема у чијој основи је стваралачки укрштај западног (француског) песничког искуства и српских поетских традиција.

Ракић је својим личним примером, „својом интуицијом“, дао увид у разумевање Запада и „остварење нас самих у склопу и вези са Западом“. Тиме је он превазишао крајности о којима је Винавер писао у *Тријалогу о народној уметности* – нити је следио извесне галске принципе јер га је мрзело да се мучи и изналази српске, нити је решио да буде Србин јер није умео да разуме и прими страну.⁶⁶⁰ Разрешење ових крајности писац *Тријалога* је видео у сталном експериментисању и пробама, уз напомену да би „било боље да имамо помоћ меродавних који би нам дали неки упут како се тражи. Јер у самом тражењу треба да има начина, а не збрда-здола да се покуша“⁶⁶¹. Милан Ракић је за Винавера један од меродавних.

Ракић је Европи пришао са љубављу, а категорија љубави у Винаверовој есејистици је увек конотирана бергсоновском симпатијом и сатрепетом, и, не случајно, аутор подвлачи да је Ракић интуицијом *разумео* Европу. „Бергсон учи: да је интуиција (то јест дубоко разумевање свачије суштине) само огромна симпатија: треба се пренети у другога. Морамо се пренети целим бићем у другога да бисмо га разумели“ и тиме градили и сопствена, аутентична уметничка искуства јер, као што је више пута наглашавано у овој студији, за Винавера је проналажење Сопства једино могуће у дијалогу са Другим.

Пришавши Европи са љубављу Ракић је „могао да буде песник и код нас и за нас, троструко веран и прожет идеалима који су за њега важили и у Француској и у Европи и у свету“:

„Он је допринео освајању нашега језика, за наше свесне ритмове, за нашу синтезу између српске јуначке традиције, балканске честите патријархалности, великог видовитог мерака, који је моћнији и од интуиције, дубоко човечне Русије бескрајних писаца који не могу да се задовоље ничим недовољним и неоставреним, који би све велико да остваре жељом и срцем, распеване романтике немачке музике када је открила песничку визују Европе и своју дужност наспрам судбине свих људи, и најзад умне и благородне Француске, са

⁶⁶⁰ Вид. Станислав Винавер, „Тријалог о народној уметности“, нав. дело, стр. 324.

⁶⁶¹ Исто, стр. 325.

највишим племенитим заносима човечанства, са најславнијим и најопојнијим полетима⁶⁶².

Ракиће је највише волео велику епоху Француске „која почиње свешћу и заносом револуције“ а у Наполеону налази генија јер у то доба „јавља се прва светска лирика, то јест француска лирика, то је Вињи, Ламартин, Иго, кога је обожавао и од кога је знао *хиљаде стихова* напамет, то су затим сви, Бодлер и Верлен, Парнас, симболизам, сви до Самена, с којим Ракић завршава ово доба јединствено у историји људског израза, доба које је исказало све немуште заносе планета⁶⁶³. Ракић, дакле, воли Француску јер је она дала врхунску лирику која је за њега „највеће добро које је икада у свету досегнуто“⁶⁶⁴.

Ракићев одзив на француски дух је песнички, стваралачки, у изворном значењу те речи – *poesis* – откривање нескривености, језичко оспољење бића, хајдегеријански казано. Он је српско песничко биће довео у резонанцију са француском/светском лириком што је за Винавера празнични тренутак у српској књижевности којем је уприличавао почаст у својим компаративним анализама, трагајући за њима у разгранатој и многообличној српској песничкој речи, од Симе Милутиновића Сарајлије и Бранка Радичевића до Миодрага Павловића и Васка Попе.

Међутим, Винавер не пропушта да истакне поводом Ракићевог песничког успона да је „толики обухват подрхтавао поносним личним зрачењем, које је ипак било опомена: да је оволики звон ритмова и уплет у наш језик био лично остварење, наша кртакотрајна и привремена срећа преко Ракића, а никако унапред одређени и одавно оцртани пут“⁶⁶⁵. Јер, „установан у време, у сталност, у непреломљено и непробољено, у непреображено трајање он је доживљавао, оживљавао, сањао: једну господску лирику, са утиснутим жигом времена, сталности, душевне непрекидности“⁶⁶⁶, односно, „Ракић верује у француски утврђени стих са сликом, у нашу суврст једанаестерца и дванаестерца, које проглашује као предуслов, као једино саобразне и самој могућности поезије у

⁶⁶² Станислав Винавер, „Милан Ракић, човек, песник, Србин и западњак“, стр. 244.

⁶⁶³ Исто, стр. 235.

⁶⁶⁴ Исто.

⁶⁶⁵ Исто.

⁶⁶⁶ Исто, стр. 242.

нашем језику. [...] У уметности, он тражи дела остварена до краја“. Међутим, после Бергсонових лекција и експеримената Марсела Пруста и Пола Валерија Ракићевски француски образац постаје непродуктиван. Ипак, он остаје трајно сведочанство о могућности успеха, а његов „стих обасјан светлошћу која се не гаси“⁶⁶⁷, проистичући из стваралачких прегнућа, *духовног напора*.

Као првостепени проблем наше културе Винавер и у једном тексту објављеном 1923. године поставља „француски утицај“, односно монопол *Српског књижевног гласника* над посредовањем француске уметности у овдашњој средини. Истичући да је тај утицај формирао наш стил (чланци Скерлића и Грола, поезија Ракића и Дучића) Винавер напомиње да је он учинио „све културне експресије јаловим“. Но, Винавер не прокламује напуштање француског обрасца, већ окретање другачијем француском обрасцу, избор нове *музе*, избор који учинио Растко Петровић, показавши и доказавши да француски утицај може да буде плодан и нашој средини.

Описујући Петровићеве француске источнике, Винавер исписује и сопствене стваралачке корене и духовне хоризонте:

„Васпитан у најмодернијим традицијама суптилног и недостижног француског струјања, оног струјања које иде од Вилима до Аполинера, оног струјања које је једино у ствари битно за *француску светску душу* и које није апсолутно ни у каквој вези са *провинцијалном Француском Мориса Бареса*, који испитује француску провинцију звану: традиција, и разних Анатола Франса и *tutti quanti* који испитују провинцију звану: еротична жена (испред или иза коитуса). Растко Петровић је из те *светске, из те наше свеопште, васељенске Француске* донео широко и проникнуто осећање за неодољиве духовне проблеме, и за необуздане императиве решавања, и тим осећањима прожео је, схватио је [...] преовлаптоио је стару балканску и словенску садржину коју је, у његовим балканским венама, и у крви његових балканских и словенских предака, вапијала и кукала за изразом“ (курзив Ж.С.)⁶⁶⁸.

Опијен и оплођен „васељенском културом Француске“ „праве, духовне“ Француске Реми де Гурмона, Бодлера, „бога Бергсона“, Стендала, Пруста и великог Рембоа, Растко Петровић је за Винавера парадигма стваралачких сусрета са страним књижевностима и културама јер је реч о сусрету који песника не

⁶⁶⁷ Исто, стр. 245.

⁶⁶⁸ Станислав Винавер, „Муза Растко Петровића“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 303.

одвраћа од сопствених традиција, већ их отвара за њихово истраживање, реч је о сусрету који је подразумевао *повратак*. Француска је била Растков расковник који га је отворио за проширивање поставки Боре Станковића „у свеопштој плотској и духовној жудњи живих створова“⁶⁶⁹, отворио га је за балкански фолклор и фрескосликарство, за црначку пластику и антрополошке моделе који измичу искуству савременог европског човека.

У анализи рецепције француске књижевности Винавер је отворио низ компаратистичких тема, а оне, такође, отварају и упућују на ауторову компаратистичку географију, односно геокултурне међе за шта је посебно заинтересована компаратистика као дисциплина о чему сведочимо и данас када концепт *светске књижевности* поново доживљава рехабилитацију и превредновања. На више места у својим есејима, као и у навођеним местима из њих, Винавер је изједначаво француску културу са *општом, васељенском*. Да ли у случају Станислава Винавера можемо говорити о галоцентризму, посвојењу француског етноцентризма као доминантног погледа на европску/сопствену културу?

Есеји посвећени француској култури и књижевности осведочавају Винавера као франкофила, а његова франкофилија се не може без остатка изједначити са галоцентризмом. Реч је о једном космополитском погледу на француску културу и универзалну димензију вредности које посредује.⁶⁷⁰ У широком распону европских култура које је Винавер обједињавао у свом (компаратистичком) погледу француској је упућена похвала за поједине вредности које су препознате и у другим културама, као њиховом иницијатору или средини у којој су досегнути изузетни домети. При томе је увек био свестан неопходности сталног преиспитивања, не проглашавајући Француску априорно супериорном. Стога, говорћи о многоликој Француској у „одбрани“ Растка Петровића, није пропустио да критички пацне национализам и регионализам Мориса Бареса. Винаверов

⁶⁶⁹ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске“, нав. дело, стр. 323.

⁶⁷⁰ Тај концепт Француске подвукао је и Марко Ристић приказујући кретања у новијој српској књижевности 1929, имајући у виду Растка, Винавера, Манојловића (итд.): „Нова литература [...] обраћајући се Паризу [...] тражи тамо само оно што је најмање локално, најмање везано за француски дух, за француску традицију, за бајатост те традиције; тражи оно што је интернационално и савремено”. Марко Ристић, „Кроз новију српску књижевност“, *Епохе и стилови у српској књижевности*, Филолошки факултет-Нова Светлост, Београд-Крагујевац, 2002, стр. 383.

дискурс о Француској јесте дискурс припадности и ослоњености на „универзалну“ осу духовне историје (и савремености) Европе, оне Европе којој су Ниче и Бергсон дали наново полета и која може да пружи темељ изградњи савременог културног идентитета. Управо то је *искусио и спознао* Ратско Петровић и донео свом завичају. О сагласју са Петровићевим искуством илустративно сведочи и Винаверов доживљај Париза.

Винавер је вероватно са наклоношћу читао запис Исидоре Секулић о Паризу – „Зна се да кроз Париз иде један меридијан који спада у лекцију из географије. Али иде и други. Онај који оштро пресеца духовни живот и значај свих народа, на свим светским дужинама и ширинма.“⁶⁷¹. Међутим, није делио ауторкин став да „сва немирна духовна бића свега света траже у Паризу своја довршења“⁶⁷². Винавер Париз јесте назвао „завичај књижевности“, „центром светске критике и центром земаљског укуса“, међутим, Париз за сорбонског студента није „испуњен, домишљен, доврхуњен“ и стога не може пружити ни уточиште довршења:

„Над свима, изнад свега: стваран и сабластан, тежи од стварности, тананији и хитрији од привиђења, безумнији од сна, неурачунљив, неодређен и горостасан, као камен светлости, и као магла од камена, као немоћ свемоћи и свемоћ ништавила, и као облак сазнања који лети. У њему смо одувек и ми, поред толиких других. [...] Наше је присуство било унапред одређено. Али и наш први спас – јер ми смо се отргли, када су магнети векова постали за наше прекаљено Ја – обична дечја гвожђурија. Слобода прекратка! Јер дође свакоме ко је иједанпут окусио од Париза пак, завршно и последње ропство, после свих тих ослобођења. И као у народној песми стигне нас, на последњем конаку, када је изгледало да смо избегли, и када смо мислили само на дом и на неко тихо пристаниште, стигне нас она трећа, последња потеря... И ми више не припадамо себи, него неком нејасном збивању, чија је одгонетка, само у Паризу, у неком Паризу, који је наш, засвагда...“⁶⁷³.

Дужина цитираног одломка није искључиво мотивисана изузетним естетским изразом контемплативног доживљаја Париза, мада је и он довољан да подстакне опширно навођење, већ се наведени одломак Винаверовог односа према француској престоници, односно „огромним покретачем духовног пословања у

⁶⁷¹ Исидора Секулић, „Париз“, *Писма из Норвешке и други путописи*, Stylos, стр. 259.

⁶⁷² Исто, стр. 261.

⁶⁷³ Станислав Винавер, „Париска изложба, 1937.“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 438.

свету“, може посматрати као својеврсна парабола његовог контакта са француском културом. Винаверов доживљај Париза потврђује став да град, као простор репрезентације и имагинације, није ни реалност нити чиста имагинарна утопија, већ сложена ментална мапа⁶⁷⁴ унутар које се конструише субјективност и омогућава да се артикулише одређени тип сопства.

Поред егзистенцијалних наноса, у Винавровој метафорици могу се назрети фантазмагорије модерности које је производио сусрет са метрополем, те амбивалентности које су обликовале модернистички троп урбаног искуства. Међутим, Винавер није настојао Париз ни отргнути из хаоса модерности и вратити га „класичном духу“, нити га потпуно свести на негативне аспекте модерног урбаног живота⁶⁷⁵. Он га је својим погледом обухватио у пуној мери његове амбивалентности, истичући, као на више места у својој есејистици, његов космополитски дух који подразумева психолошки и духовни раст у сусрету са Другим.

Париз (француска култура) је репозиторијум различитих егзистенцијалних и/ли уметничких образаца, али она нису довршења за којим трагају духовна бића. Јер, како Винавер сугерише, Ја (индивидуално, колективно) се ослобађа за сопствена тражења и налажења независно од Париза. Париз је након тога присутан као „унутрашња истина“ која је стална опомена – да нема дома и тихог пристаништа, али Париз који је фантазам, дакле, плод личних и индивидуалних пројекција. У тој отворености, монголикости, могозначности Винавер је видео „завичај књижевности“ и томе, а не нормативном и проскриптивном обрасцу француско-српских културних контаката је Винавер посветио своју надахнуту есејистичку реч.

Нормативност и проскриптивност је и видео као једну од кључних мана скерлићевско-поповићевског посредвања француске културе и уметности, бивајући свестан идеолошког чијим притисцима је подлегао њихов књижевнокритички и књижевноисторијски дискурс. Винаверова „одбрана модерне књижевности“ која је подразумевала негирање утилитаризма и

⁶⁷⁴ Вид. Gary Bridge, Sophie Watson, “City Imaginaries”, *A Companion to the City*, ed. Gary Bridge, Sophie Watson, Wiley-Blackwell, 2002, стр. 7-17.

⁶⁷⁵ Попут, рецимо, Дучића и Црњанског. Вид. Slobodan Vladušić, Dučićev i Crnjanskov Pariz, *Kultura*, knj. 122/123, 2009, стр. 237-253.

прагматизма може се, такође, посматрати и у контексту његових компаратистичких стратегија. Лишавање књижевности инструменталистичких циљева, дакле, њено измештање из политичко-идеолошких или културних пракси одређене (једне) заједнице усмерава је ка естетски независним чиниоцима, а само ти чиниоци могу да буду у кореспонденцији са идејама универзализма и космополитизма. То нас уједно враћа и самим коренима компаратистике као дисциплине која је у проучавању естетског односа према књижевности видела могућност за комуникацију различитих народа и култура.

Партикуларност, краткорочност, једностраност су на страни државника, војника, банкара, не и уметника, како је Винавер истакао у есеју *Острво* којим је затворио путопис *Немачка у врењу*. Напуштајући Немачку, путописац је медитирао и о граници – „чекају друге границе! Откад! Све границе зло чекају. Оне нас стижу, стигну“⁶⁷⁶, алудирајући да границе поставља политичко-економска елита заједнице. Асоцијативно се надовезујући на категорију границе, путописац тематизује питање разумевања: „Можда се, обратно Гетеовој речи, ниједно разумевање не да постићи на тлу на коме је загонетка поникла. Можда биљку треба пресадити, да се огледа на туђем земљишту, да издржи укрштање туђих сокова и узбуди и искуси туђег поднебља ћуд?“⁶⁷⁷.

Препознатљив је Винаверов модел дијалога у овим редовима, дијалектичка игра сопства и другости у процесу разумевања. Уметнике је видео као носиоце принципа дијалогичности: „Наше су стваралачке душе тако порођајно уморне од крвављења и хаоса. Али само ми, само ми, остадосмо, да упијемо, да да унесемо, да примимо сав хаос у себе, и да од њега, из њега, понова отргнемо, ишчупамо свтове [...] наша острва победног уметничког смисла.“⁶⁷⁸. Дубоко верујући у епистемолошки потенцијал књижевности и њену смислотворну моћ, Винавер је и у својим компаратистичким путовањима трагао за „острвима победног уметничког смисла“ – у Француској и *другде*, како је већ у *Тријалогу о народној уметности* натукнуо.⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ Станислав Винавер, „Острво“, *Земље које су изгубиле равнотежу. Европске путописне теме*, стр. 241.

⁶⁷⁷ Исто.

⁶⁷⁸ Исто, стр. 242.

⁶⁷⁹ Гојко Тешић је сугерисао да Винаверово дело можемо да посматрамо и као део модерне француске традиције. И доиста, неопходни минимум дистанце према француској култури,

„ЕВРОПА У ВРЕЊУ“

У есеју *Непретргнута Француска* (1937) Винавер је разматрао питање „улоге Француске“ имајући у виду јењавање њеног примата у политичкој и културно-уметничкој сфери датог тренутка, предочавајући и политичко-културни дискурс који се развио у самој Француској тим поводом. Есеј је вишеструко значајан за разумевање Винаверовог односа према европској култури и његових компаратистичких видика. Са једне стране, аутор излаже репертоар француске културе који је интегрални део европске-светске културе и, што је значајније, оцртава нову мапу геопоетичких токова и *раз-средштење* европске културе као доминантан структурни принцип глобалних кретања, са друге стране.

Полазећи од музичке метафоре којом је предочио империјалистичке и хегемонистичке тенденције које су кројиле културну мапу Европе, указујући на нужност превазилажења соло наступа, Винавер бележи мали програм космополитске концепције културе која је у основама, бар начелно, компаратистике као дисциплине:

„Сама идеја да један вечито треба да води, а други вечито треба да остану секундарни, постала је не само неиздржљива за оне друге, него неинтересантна чак и за онога првога. Ми живимо данас у доба хармоније и вишега склада, и полифонских многогласних компликација. Ми живимо, најзад, данас у једно доба мање наивно, у једно доба када смо успели да чујемо и да постанемо свесни многих гласова, шума и звукова које раније нисмо примећивали. Не само да смо се ми променили, него се променио и начин на који ми сматрамо да треба осећати свет у његовој многоликости, вишеструкости и у његовоме чудесном току.“⁶⁸⁰

Сазнајни образац који је експлицирао у есеју *Непретргнута Француска* присутан је у Винаверовој критичко-есејистичкој пракси већ у првим годинама

подношљив за књижевноисторијске и културолошке концепције ослоњене на искривљавању универзалистичких поставки у правцу националистичке идеологије, Винавер није имао. Измештање из сопствене у француску, а потом из француске у сопствену културу омогућило му је привилегован поглед на обе културе. Но, можемо се запитати није ли то Винавера лишило повлашћеног положаја у сопственој култури и њеним доцнијим књижевноисториографским репрезентацијама. Није ли његов укрштени културни идентитет, по много чему специфичан у културној јавности у којој је деловао, био неприхватљив у дискурзивном простору у којем су се чули универзалистички захтеви, ипак, пропуштени кроз етноцентрични растер?

⁶⁸⁰ Станислав Винавер, „Непретргнута Француска“, *Видело света. Књига о Француској*, стр. 386.

након рата. Мапирајући поетичко-идеолошке струје које прожимају београдску часописну сцену након Првог светског рата (*Српски Књижевни гласник*, *Мисао*, *Нова Европа*) Винавер истиче њихову ретроградност која се огледа у опстојавању на предратном дискурсу Европе и њеним духовним вертикалама:

„Код нас се јавља Нова Европа, а најконсервативнији часопис у Француској већ није Европа, но *Два света* (Америка и Европа). Европске проблеме требало је решавати европски док смо ми још били Европа. Данас смо ми: свет. И још више: васељена. Решавати данас уско европске духовне проблеме јесте спорт историчара прошлости. Данас ти проблеми имају ону драж једног таласа у нашем мору, али не представљају нашу целокупност.“⁶⁸¹

У наставку текста Винавер оцртава нову културну географију: „Ми смо већ добили нови глас, а то је: не постоје данас повлашћени центри, Паризи, Пекинзи, Меке и Медине, одакле се шаље искључива мудрост. Одасвуда долазе гласови, за оне који имају уши да чују, тако је било увек, у време свих важних гласова: треба имати уши. Треба разумети време у коме живимо“⁶⁸². У низу текстова писаних двадесетих година међу повлашћеним темама у Винаверовом тематском каталогу јесте проширивање геокултурних и геопоетичких полазишта.

Представљајући нове тенденције у југословенској књижевности после Првог светског рата, Винавер текст *Модерна југословенска књижевност* (1921) започиње констатацијом да је уочиратна књижевност носила уско локално обележје. „Прежвакани европеизам, примењен за наше специјалне прилике“ оличавао је рад Јована Скерлића који је за потребе свог националистичко-етичког програма уприличавао „пургаторијум настрано схваћеног рационалистичког и рационализованог родољубља“, истиче Винавер, подсећајући на случајеве Владислава Петковића Диса и Исидоре Секулић. Нова књижевност је реакција и то не само реакција на поетичку стандардизацију минуле епохе, већ се кандидује и нови културни образци у чијој основи је књижевни израз изграђен на подстицајима Ничеове и Бергоснове филозофије, оличен у стваралаштву Ујевића, Манојловића, Петровића, Црњанског, Крлеже, Цесареца. У основи тог програма је другачије позиционирање сопствене културе и књижевности у односу на Европу:

⁶⁸¹ Станислав Винавер, „Гласник“, *Одбрана песничтва*, стр. 422.

⁶⁸² Исто, стр. 423.

„Нова литература не жели да уноси, у малим дозама, Европу у Југославију, као што је раније било. Нова литература не увози Европу, већ од наше отаџбине *чини* Европу. Све оно што узбуђује Европејце узбуђује и наше модерне писце. Оно чиме живи, од чега стрепи и шта тражи Европа – то тражимо и ми. Тражимо дубоки општечовечански смисао у стварима. Место да постанемо у литератури *колонија* Европе, ми продужујемо Европу и на Југославију.“⁶⁸³.

Наместо да интернализује позицију Другог и из његове перспективе постамтрају и сопствену и културу Другог, као што су чинили Дучић и Ракић⁶⁸⁴, Винавер инсистира да су послератни модернисти унели нешто специфично југословенско у свеопште европско (космичко, како је уобичавао да каже) искуство, заинтересован за *разлику* и *посебност*, за чије занемаривање је традициона компаратистика била оптуживана. У програмски писаним или интонираним текстовима двадесетих година Винавер је настојао да афирмише универзални културни оквир, надилазећи тиме дискурс етноцентризма и галицентризма који је критиковао и уочи Првог светског рата. При томе није пренебрегавао, чак је инсистирао на специфичним обележјима (разлици) културе у којој је деловао, а које су део *многolikости света у његовом чудесном току*.

Идеја разредиштења, рефлекс космополитског светоназора, али и социјалног и културног утопизма, присутна је у годинама након Првог светског рата у авангардним манифестима (на пример, дискурс американизације у Токиновим текстовима), поетичким струјама (зенитизам, суматраизам, хипнизам), филозофским и естетичким интересовањима (Индија, афричка уметност), преводилачким и уредничким активностима (Црњанскове антологије кинеске и јапанске поезије), часописном простору. У програмски интонираном тексту Светислава Стефановића *Ширим хоризонтима* у још „програмскије“ концепираном часопису *Путеви* сажима се доминантна идеологема послератних „модерниста“: „И онда наједанпут нагао огроман скок из тих окова [...] улажење у сферу опште човечанских и свечовечанских хоризоната.“⁶⁸⁵.

⁶⁸³ Станислав Винавер, „Модерна југословенска књижевност“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 228.

⁶⁸⁴ О томе је Винавер писао у тексту *Југословенски Парнас*.

⁶⁸⁵ Светислав Стефановић, „Ширим хоризонтима“, *Путеви*, бр. 1, 1922, стр. 5.

Дискурс демократизације, односно космополитизма који Винавер дели са компаратистима свог времена вид је тежење ка еманципацији и репрезентацији сопствене националне културе и књижевности у ширим оквирима. Јер, Винаверови есеји о англоамеричкој, руској, француској, немачкој, пољској и иним књижевностима не само да имају циљ да домаћој књижевности представљају појаве у страним књижевностима, дакле, да проширују литерарни репертоар сопствене културе, већ и да српску/југословенску књижевност самеравају са (па и спрам) страних књижевности, да је упишу на мапу светске „књижевне републике“.

Разматрајући стратегије компаратиста из малих култура, Марко Јуван је истакао да су идеологију космополитизма програмски и практично остваривали као полемички коректив аутохтонизма који је обележавао национално историографисање књижевности и који је анализу и вредновање књижевних појава потискивао у провинцијализам⁶⁸⁶, о чему је Винавер и експлицитно писао. Међутим, и у појединим сегментима и идејним круговима Винаверове есејистике можемо мапирати идеолошке наносе културног национализма, но, никако сведеног на „методолошки национализам“. Напетост између космополитизма и културног национализма, својствен компаратистичком дискурсу и у културама центра и културама периферије, иако различито „политички“ оријентисан, у Винаверовим поредбеним анализама резултат је његове усмерености ка изграђивању идентитета сопствене књижевности, условљеној историјско-друштвеном ситуацијом културе у којој је деловао.

„Највећа противречност српске културе и књижевности на почетку XX века“, истакао је Предраг Палавестра, „била је у несагласности и раскорак између националне доктрине и независног духа епохе, у размимоилажењу прагматичног реализма и поетског сензибилитета окренутог појединцу и његовом трагању за сопственим идентитетом“, раскорак који је довео до „породичне свађе између два нараштаја модерниста⁶⁸⁷. Тај дубок јаз двојства српске културе, те криза и катарза идеја, додаје Палавестра, изражене су кроз садржину и форму

⁶⁸⁶ Марко Јуван, нав. дело, стр. 82.

⁶⁸⁷ Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892-1918*, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 27.

модерне уметности⁶⁸⁸, као и њеном теоријском утемељивању и књижевнокритичком представљању. Трагање за сопственим идентитетом који је у средиште поставила генерација послератних модерниста, као и њихови претходници уочи рата, није се одвијало у вакуму, већ у сложеној мрежи друштвених и културних пракси. „Конструкција, пројекција и дефиниција Европе у српској култури између два рата није била само у интеракцији са националним самопројекцијама, већ је била формирана са циљем да се наново дефинише, реконструише, изнађе и осмисли однос нације и дискурзивне слике Европе“⁶⁸⁹. Оно што је меандрирало дискурзивном сликом Европе међу групом интелектуалаца између два рата јесте идеја о јединству континента и равноправним местом сопствене традиције унутар ње.

Један од кључних теоријско-стваралачких пројеката у том светлу била је Библиотека „Албатрос“ уредничког пара Винавер-Манојловић. Издавачки план „Албатроса“ укључивао је и *Основе и развој модерне поезије* Тодора Манојловића, књижевнонаучни дискурс који је требао да „легитимише“ белетристичка дела која су у оквиру Библиотеке „Албатрос“ објављена или су планирана да буду објављена. Иако Манојловићева студија није објављена у оквиру ове библиотеке, аутор је 1925. године у календару *Време* објавио текст *Светска култура, светска књижевност* са напоменом да је одломак из књиге *Основе и развој модерне поезије*. У редефинисању дискурзивне слике Европе Манојловиће је, дакле, пошао од изворне и једне од најсталнијих идеологема компаративне књижевности, појма *Weltliteratur*.

Дајући преглед формација које су током европске историје настојале да створе једну заједничку културу, Манојловић констатује да је овој идеологији „синтетичку формулу и праву лозинку“ дао Гете својом концепцијом светске књижевности⁶⁹⁰. Гетеов концепт није нека објективна датост, већ једна жеља, „један културно-васпитни *постулат*, један путоказ ка ономе *што треба да буде*, на чему има да се ради“⁶⁹¹. У основи појма *Weltliteratur*, заснованом на постпросветитељском космополитизму, Манојловић је препознао жељу за

⁶⁸⁸ Исто, стр. 28.

⁶⁸⁹ Zoran Milutinović, Introduction, *Getting over Europe: the construction of Europe in serbian culture*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2011, стр. 16.

⁶⁹⁰ Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, стр. 7-9.

⁶⁹¹ Исто, стр. 9.

пацификацијом и културном сарадњом. Такође, запазио је да је идеологема пласирана са жељом да се ублаже тензије и опасности национализама и империјализма, као и економске утакмице у постнаполеоновској Европи. Стога не изненађује што је и аутор актуелизује почетком двадесетих година прошлог века. Истичући „васпитно-етички значај“ идеологеме, дакле, потпуно свестан њене вишеслојности, иако пренебрегавајући економски аспект, Манојловић у њој види и изузетан методолошки потенцијал, који, узгред речено, потврђује и реактуелизација идеологеме *светске књижевности* у савременој компаратистици⁶⁹²:

„Она (*светска књижевност* – нап. Ж.С) представља једно драгоцену упутство за историчара књижевности: упутство за проучавање ове последње као једне целине, са првенственим – ако не и искључивим – обзиром на суштину, каквоћу и развој дубљих емоционалних и идејних вредности, у којима је заједничко језгро појединих, споља и површински посматрано, мање-више различитих и диспаратних литература.“⁶⁹³.

И још прецизније, „Дубље, до њених психолошких и културно-историјских основа продируће испитивање књижевности и сажимање тако стечених сазнања у велике синтезе – то је главни, управо, једини прави задатак историчара литературе.“⁶⁹⁴. Занимљиво је и методолошки далекосежно што Манојловић компаративну перспективу европске књижевности као јединствено културно-духовног простора ставља у задатак историчару књижевности, а не посебном компаратистички профилисаном стручњаку. Тиме је настојао да и у својој студији премостити замке националних књижевних историја које, како сам истиче, нису конципиране према идејним струјама, епохама и покретима, већ према језицима и нацијама, географски или фолклорно, које подлежу „јаловим, али увек и свакако релативним, пролазним естетским начелима и доктринама“⁶⁹⁵.

⁶⁹² У том контексту, такође, ваља рећи да се српски компаратисти у разматрањима овог концепта позивају на савремене студије европских и америчких аутора (на пример, Дејвида Дамроша, Паскал Казанове, Франка Моретија), запостављајући сопствену традицију компаратистичке мисли. Тодор Манојловић завређује посебно истраживање које би показало, што се у овој студији тек овлаш истиче, његову пионирску улогу у развијању многих компаратистичких концепата, и не само пионирску улогу, већ и изузетну теоријску самосвет и драгоценост интерпретативних увида.

⁶⁹³ Тодор Манојловић, нав. дело, стр. 10.

⁶⁹⁴ Исто.

⁶⁹⁵ Исто, стр. 11.

Иако се Манојловићу може приговорити теоријско пренебрегавње *разлике* као, такође, конститутивног елемента јединственог европског културног простора, важност његових методолошких позиција огледа су у иницирању компаративне перспективе и концепције *светске књижевности* као коректива националних књижевних историографија, односно „великих прича“ нација који њен дискурс утемељује. Рад компаратисте свакако је повезан са књижевним пољем културе у којој делује, те зависи, такође, од идеолошких притисака вршених на књижевноисториографски дискурс. Међутим, Манојловићева и Винаверова компаративна перспектива преваходно је *опозициона* у односу на тада мериторно књижевноисторијско мишљење, усмерена ка редефинисању саморепрезентације које овај дискурс подразумева. Пишући *Заносе и пркосе Лазе Костића* Винавер је доследно следио Манојловићеве методолошке смернице.⁶⁹⁶

Идеологему *Weltliteratur* можемо експлицитно ишчитати у необјављеном програмском тексту алфистичке групе која је дебитовала у загребачкој *Критици*, а која је црвена нит Винаверове есејистике. Аутор истиче да „Алфа жели јасне, искрене и чисте везе са духовном Европом. Алфа проповеда ону слободоумну традицију коју је отпочео велики просветитељ Доситеј Обрадовић: традицију културне везе са Европом, традицију која нас учи да смо ми саставни део духовне Европе, сроднији са истоветним проблемима.“⁶⁹⁷. Насупрот досијетевској линији Винавер види књижевну идеологију Јована Скерлића која је ширила један „духвни провинцијализам, са једним дубоким убеђењем, да је царство Духа подређено царству Нужности, и да Српски Дух мора да служи друга, а не своја духовна божанства“⁶⁹⁸. Може да изненади Винаверова оцена Скерлића као „антидоситејевца“ ако имамо у виду да је Скерлић у *Српском књижевном гласнику*⁶⁹⁹ и у својим историографским студијама интензивно радио на

⁶⁹⁶ И не само методолошке смернице јер у Винаверовој књижевноисториографској визији Костић заузима исту позицију коју има у Манојловићевим *Основама...*, речима Гојка Тешића, „vrlo visoko mesto. Оно што је Edgar Alan Po за америчку, Vijon, Bodler, Rembo, Malarme, Valeri, Apoliner i dr. за француску, то је, како се у аналитичко/критичком дискурсу Тодора Маојловца уочава као поетичка доминанта – за српску поезију Лазе Костић.“ Гојко Тешић, „Случај Лазе Костић у авангардном контексту“, *Откровење српске авангарде*, стр. 215.

⁶⁹⁷ Станислав Винавер, „Манифест Алфа“, *Одбрана песничтва*, стр. 420.

⁶⁹⁸ Исто, стр. 421.

⁶⁹⁹ О томе вид. Весна Матовић, „Доситеј и доситејевски дух у *Српском књижевном гласнику (1901-1914)*“, *Доситеј у српској историји и српској култури*, зборник радова, ур. Душан Иванић, Задужбина Доситеј Обрадовић, Београд, 2013, стр.163178.

канонизацији Доситеја као културног јунака, наглашавајући да је он „увео у нас модерну културу и спасоносно западњаштво“⁷⁰⁰.

Међутим, „спасоносно западњаштво“ које је Скерлић имао на уму јесте рационалистичка филозофија Запада, те наглашено морализаторско-васпитна функција књижевности „на ползу народа“. Винавер истиче доситејевски принцип и перспективу која треба да буде актуелизована сходно духовно-културном хоризонту епохе. Свестан да је „историја књижевности сама идеја о књижевности“, како је Ролан Барт лапидарно формулисао, Винавер је својим програмским текстовима и поредбеним анализама засецао у саму идеју књижевности, наглашавајући примат естетске комуникације, која је у подлози њених конкретних историографских разрада, а не њене утилитарно-прагматичне (идеолошке) функције.

О томе сведочи и Винаверов иступ на VII годишњој скупштини Удружења књижевника Србије, одржане априла месеца 1953. године у Београду. У свом говору потврдио је не само своје компаратистичке компетенције, већ и своју доследност концепту светске књижевности као културног дијалога и прожимања *различитих* култура и то у политички „осетљивом“ тренутку, реагујући на осуду западног формализма Милана Богдановића:

„Другови, у једно извесно време примљена је једна формула; да је требало с Русијом или са Западом. Ви знате, другови, шта је наслеђе, шта је Хегел, шта је Маркс, све што је најлепше – то иде у ризницу опште културе и цивилизације. Русија, онда када је стварала најгенијалније ствари – мислим у књижевности – онда је Толстој рекао: Без Стендала ме не би било. Достојевски је рекао: Ја имам две отаџбине: Русију и Запад. Гогољ је живео и умро у Риму. [...]. Пушкин је Рус, и највећи Рус, али је он унео у себе и Италију и Француску, [...] бајронизам. Није ту посредни дуализам, посредни је велика културна традиција, и једини Иља Еренбург редовно по конгресима тврди да је култура једна. [...] Реч формализам није западна реч, већ руска.“⁷⁰¹

У време успона формализма у Русији на цени је био Александар Блок, додаје Винавер, који је био учитељ послератних „модерниста“ чији слом је

⁷⁰⁰ Јован Скерлић, „Стогодишњица Доситеја Обрадовића“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVI, бр. 6, стр. 422.

⁷⁰¹ Станислав Винавер, „О модернизму је реч...“, *Одбрана песничтва*, стр. 405-406.

дијагностиковао управо Милан Богдановић. Међутим, Винавер не само да негира Богдановићеву дијагнозу, већ упућује и на континуитет модернизма у светској култури, обавештавајући присутне да је у Енглеској одржана изложба „препотопске уметности пећинског човека“ названа *Четрдесет хиљада модерне уметности*⁷⁰².

Поред настојања да се слика Европе растерети од категорија рационализма, здравља, укуса и мере, потребу растеређивања од баласта етноцентричности националне књижевне историографије (и културног обрасца у њеној основи) делили су и други аутори. У споменутом алфистичком броју загребачке *Критике* Винаверу сродне циљеве изричито је формулисао и Растко Петровић. Приказујући изложбу Добровића, Миличића и Бјелића, стављајући у први план динамизам, дионизијски принцип, нову концепцију категорије реалности (какву је Винавер афирмисао у *Манифесту експресионистичке школе*) и космизам на њиховим платнима, Петровић закључује да

„danas mi imamo slikarsku falangu sa kojom se možemo pokazati pred Evropom. [...] Doba nacionalizma u našoj umetnosti putem izvoza lažnog narodnog temperamenta i tronjavanjem diplomatski filantropa, niti je stvorilo što kod nas, niti je podvalilo inostranstvu. Meštović je izjahao jedino na krkači svoga genija a ne na krkači Kraljevića Marka. Dok ne prebolimo Evropu i ne naučimo evropski govoriti, nikako nećemo uspeti ni da pronađemo što je u nama vrednosti, a kamoli to da izrazimo tako da bude od vrednosti i za ostali svet.“⁷⁰³.

У ставовима Растка Петровића, који су и инвектива Дучићевој „рекламној прошлости“ како би рекао Винавер, као и код других послератних модерниста, на пример, Црњанског у *Љубави у Тоскани*, може се препознати преплитање дискурса космополитизма и универзализма, са једне стране, и културног национализма, са друге стране. Марко Јуван је скренуо пажњу да је и Гетеов концепт светске књижевности обликован „nacionalnim kognitivnim centrizmom“, те да су „uključivanje nacionalnog u svetsko, prisustvo sveta u nacionalnom i nacionalnost kao neophodan uslov za pojavljivanje svetske književnosti simptomi preplitanja

⁷⁰² Исто, стр. 406.

⁷⁰³ Rastko Petrović, „Izložba Bijeića, Dobrovića i Miličića“, *Poezija*, izbor Zoran Mišić, grupa izdavača, Beograd, 1964, стр. 249.

ideologija prosvetiteljskog kulturnog nacionalizma, kosmopolitizma i estetičkog razumevanja umetničkih praksi⁷⁰⁴.

Културни национализам послератних „модерниста“ је плод њихове реконцептуализације српског књижевног идентитета, али и одбијања имитаторског става спрам западноевропских тековинама и покушај превазилажења осећања културне и уметничке инфериорности „мале“ књижевности и културе. За њих европска књижевна република није више ексклузивни простор интелектуалне и књижевне елите, веж простор у којем њихова књижевност и култура имају равноправно место са другим културама.

Присуство културног национализма у Винаверовим поредбеним анализама српске и европских књижевности скопчано је са „програмским циљевима“ његовог књижевнокритичког и књижевноисториографског рада. Винавер је писао на српском језику за публику у својој култури. Дакле, његови текстови нису имали за циљ да промовишу српску/југословенску књижевност и културу у европском контексту. Оно што је била његова намера и тежња јесте да интервенише у литерарном полисистему сопствене културе.

Писање о страним књижевностима, поред, наравно, циља да се оне представе овдашњој средини, подразумевало је истовремено и представљање и афирмацију тада рубних и периферних појава у српском литерарном полисистему. У томе се, такође, огледа једно од тежишта, можда и кључног, Винаверовог прилога компаратистици. Он је тежио да покаже да литерарна периферија српске културе (Лаза Котић, Дис, Растко Петровић, Настасјевић, Бора Станковић, Бранислав Нушић итд.) кореспондира са центром европског мега-полиситема. Другим речима, да би био у прилици, као што јесте био, да напише редове попут следећих:

„Данас се зна да су нам, поред других, Растко Петровић, Милош Црњански, Рака Драинац, Момчило Настасијевић (поред Тина Ујевића, Иве Андрића, Драгише Васића, Мирослава Крлеже) дали и текстове коначне, по којима и наш крепки говор, и наша крилата проза, и наш чипкаст стих могу, у пуном смислу те речи, да издрже мелодијско, смисаоно и структурно поређење са Аполинером, Елиотом, Валеријем, Жидом и Прустом. То су

⁷⁰⁴ Марко Јуван, нав. текст, стр. 76.

тековине без којих ни наш стих ни наша проза не могу напред, не могу никуда, осим да тапкају у бескрај баналности и грубој шкртости грча и муцања⁷⁰⁵ (курзив Ж.С.).

У својим компаративним анализама управо је Винавер показао да наведени писци могу да издрже поређење са европским ауторима, и не случајно свој међуратни „компаратистички дискурс“ наново активира у годинама након Другог светског рата, а деценије које су уследиле опет су дале за право Винаверу јер без тековина на које је указивао у наведеном одломку доиста се није могло даље од бескраја баналности и шкртости грча и муцања.

„УЛИЦА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА“⁷⁰⁶

Као једну од особености компаратистике малих народа Марко Јуван је истакао критички однос према западноцентричности књижевног канона. Јуван је мотивацију овој критици пронашао и у заговарању националних интереса с обзиром да компаратисти, као и књижевни историчари, делују у оквиру институција⁷⁰⁷, дакле, речником теорије полисистема, представљају *контекст* који производи норму и уређује парадигматичан *репертоар* у сагласности са доминантним идеолошки дискурсом. Међутим, у Винаверовом случају, поставиће се питање да ли се може ставити знак једнакости између компаратисте чије деловање је институционално уоквирено и компаратисте који делује ван институција, или бар, ван оних које представљају норму.

Критика западноцентричности европског канона није била Винаверова тема. Једини приговор (изричито и недвосмислено формулисан) који је упутио био је приговор Андре Марлоу. Исписујући апологетске редове у част његове књиге „која је коначно оправдала и растумачила, у име нашег раздобља и наших

⁷⁰⁵ Станислав Винавер, „Људи говоре од Растка Петровића“, *Београдско огледало*, стр. 134.

⁷⁰⁶ Назив рубрике у *Књижевној речи* коју је установио Гојко Тешић када је постао главни уредник часописа 1980. године.

⁷⁰⁷ Марко Јуван, нав. дело, стр. 85.

језичких екстаза, и модерну уметност и сваку уметност⁷⁰⁸, Винавер застаје код једне ствари: „Али једно знам: нешто јој недостаје, и то нешто големо. Недостају јој српске средњовековне фреске.“⁷⁰⁹. Јер, српске средњовековне фреске, „апокалиптички запечаћене“ до сада сведоци су и себе самих и Византије, оне су пупољци „велике Обнове“ која се разбуктала у Италији, а сам Марло је показао да су пупољци можда и претежнији, „и да је оно што се само назире и наслућује и стваралачки ограничава, можда још коначније од коначног“⁷¹⁰.

Станислав Винавер се није подухватио писања теорије компаративне књижевности, те сходно томе није у свој истраживачки видокруг укључио све проблемске комплексе које је осветљавала компаратистичка мисао његовог времена. Отуда му се не може упутити приговор о нецеловитости и некохерентности теоријских проблема које је отварао и дискутовао, иако треба указати на њих. Такође, чини се да није основано Винаверу упутити приговор за евроцентризам који би конотирао дискурс западног културног империјализма или западноцентричног универзализма. Томе у прилог иде не само непостојање опозиције Запад/Исток у Винаверовом есејистичком дискурсу, већ и чињеница да је, привилегујући, на пример, *сатурнску поетику*, Винавер првенствено привилеговао сопствену поетичку матрицу. Тиме се тежиште расправе пребацује са тла компаративних истраживања на тло Винаверових (аутопоетичких) књижевних сукоба и дијалога.

У књижевним споровима Винавер је превасходно био усмерен ка отварању сопствене културе и стицања свести, као што је Растко Петровић доследно сматрао, „да и ми значимо допринос, за тај Запад, и за било кога изван нас. Растко није мислио: да су наша искуства изветрели талог, избледели и живописни фолклор заосталих времена, коме се већ отрла боја. Растко је веровао: да је свако живо искуство, па и наше, неопходно свима, па и оним тобоже напрефињенијим“⁷¹¹. Мислим да поводом Винаверовог евроцентризма могу бити поновљене речи Цветана Тодорова изречених у прилог европске хуманистичке мисли: „Neosporno je da su humanisti renesanse ili XVIII veka živeli u uverenju da su

⁷⁰⁸ Иако не наводи наслов књиге, судећи по њеном приказу реч је о Марловој великој синтези идеја о уметности и естетици, *Гласови тишине (Les Voix du silence)* објављеној 1951. године.

⁷⁰⁹ Станислав Винавер, „Писмо Андре Марлоу“, *Београдско огледало*, стр. 330.

⁷¹⁰ Исто, стр. 331.

⁷¹¹ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске“, нав. дело, стр. 335.

univerzalisti, mada im se horizont završavao na granicama Evrope; međutim, te granice bi se mogle pomeriti a da se pri tom osnovna zamisao ne promeni.⁷¹²

У своји есејима и чланцима вешто се служио, било теоријски освешћено или интуитивно, кључним компаратистичким методама и концептима, а понеки од њих ће тек деценијама бити појмовно обележени. Винаверова осетљивост за рецепцијски хоризонт, анализа алтернатије књижевних текстова у рецептивној култури, привилеговање анализе типолошких сродности међу књижевно-културним појавама и феноменима, инсистирање на „стваралачкој рецепцији“, разумевање превода као чина сусрета култура, актуализација идеологеме светске књижевности (у распону од космополитизма до културног национализма), огољавање идеолошког устројства *контекста* који посредује стране културе, поредбене анализе као вид проширивања домаћег литерарног репертоара, виђење „периферије“ као простора иновације, ареални, а не национално-језички приступ у изучавању литерарних интерференција, чини његове текстове актуелним и релевантним у контексту савремених компаратистичких истраживања. Надасве, Винаверов прилог компаратистици потврђује да је „komparativna književnost po svojoj implicitnoj moralnoj povelji dobrodošao protuotrov uskoga bizantizma, akademske mrtvačnice, intelektualnog duha kampanilizma i šovinizma“⁷¹³. А његове компаративне стратегије имале су за циљ не само да упишу српску/југословенску књижевност на европску мапу (бар оне у коју су упрти погледи те културе), већ, можда и више, да засеку у национални књижевноисториографски дискурс и понуде другачију представу српске књижевности, нудећи истовремено другачији концепт књижевности.

Тај аспект Винаверовог прилога компаратистици ни данас није изгубио на својој актуелности. Јер, Винаверов књижевноисториографски „пројекат“ не само да се супротставио Скерлићевој концепцији историје српске књижевности, већ је у несагласју са *Историјом српске књижевности* Јована Деретића, другом интегралном књижевноисториографском визијом, а која је, и поред бројних монографских публикација које је коригују, надограђују, допуњавају и опонирају, базични средњошколски и факултетски уџбеник. За Деретићеву концепцију српске

⁷¹² Cvetan Todorov, *Mi i drugi. Francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, превели Branko Jelić, Mira Perić I Mirjana Zdravković, Biblioteka XX vek, Beograd, 1994, 77

⁷¹³ Cl. Pichois, A. M. Rousseau, нав. дело, стр. 180.

књижевности, која је утемељена на нефикционалности, привилеговању друштвено-историјског, а не културно-духовног контекста, занемаривању естетских обележја текстова, маргинализацији језичког експеримента и фантастике, изједначавању авангарде и књижевности НОБ-а у „третману“⁷¹⁴, Винавер би рекао *икаровски лет преблизу сунца догматике*. Писање алтернативне историје српске књижевности требало би да подразумева и шетњу „Улицом Станислава Винавера“ која није бременита представама дисконтинуитета и „улажења“ у Европу, већ се у њој осведочавамо да су књижевноисториографске лакуне плод различитих ауторских диспозиција.

Напоследку, данас бисмо се као култура могли подсетити естетичког и етичког који су у основи идеологеме *светске* (европске) *књижевности*, наместо да се полако исцрпљујемо у њеним економским аспектима, подлежући етноцентризму/национализму под плаштом пропагандне реторике космополитизма и/ли европеизације. Српска култура, култура која Другом толико гласно упућује позив за дијалог да га пригушује, завређује да јој поново буде упућен позив на *духовни напор* на још једном њеном раскршћу, наново ухваћеној у драму саморазумевања и идентитетских напетости и колизија, окрњеног „културног капитала“.

У новонасталој епохалној ситуацији ваља се подсетити и поновити речи новинарке Љиљане Павловић изречене пре шездесет година – „Осећам да свему овоме нешто врло важно недостаје. А то је сâм Винавер. Треба разговарати са њим“⁷¹⁵ на начин на који је он водио *дијалог* са европском и/ли српском културом и књижевношћу.

⁷¹⁴ Ове „приговоре“ је изложио још 1983. Сава Дамјанов. Вид. Сава Дамјанов, „Историја српске књижевности: пропусти и ограничења“, *Ново читање традиције: изазови историје српске књижевности*, Дневник, Нови Сад, 2002, стр. 9-25.

⁷¹⁵ Љиљана Павловић, „Највише нападани књижевних у Београду – Станислав Винавер“, *Београдско огледало*, стр. 475.

ЗАКЉУЧАК

Сада ме не признају, а кад умрем, прихватће све моје идеје.

Станислав Винавер, 1955.

Иако наведене Винаверове речи, да смо којим случајем малициозни, можемо читати и као вид егоцентризма или испољавање огорчености тада недовољно уважаваног аутора, једно је сигурно – време је показало да је био у праву. Истраживање Винаверове компаратистике је потврдило став Славка Гордића да је аутор у свом делу оставио низ „бомби темпираних за будућност“. Једна од њих је и његова концепција компаратистике и, надасве, његове поредбене анализе. Винаверов допринос компаратистици истовремено је и значајан прилог самој дисциплини и историографији српске књижевности.

Интегралност се указује као кључна реч у појмовнику Винаверове компаратистике. Најпре, распон аналитичко-интерпретативних поступака које је укрштао у својим поредбеним анализама, увек их саображаваући предметном пољу изучавања, показују да је компаратистику схватао као интегралну дисциплину. Винаверова компаратистика најближа је „велековској компаратистици“ (антипозитивистичкој, структурално-формалистичкој) која је израз хуманистичког односа према књижевности и њеним вредностима, компаратистици која је одбацила „pozitivističku ideju nacionalne književnosti kao u sebe zatvorenog sistema, a zapadnoevropsku književnost videli kao jedinstvenu celinu, odnosno kao skup dela koja su napisana na različitim jezicima, ali ipak baštine istu istorijsku, kulturnu i književnu tradiciju“, компаратистици која књижевност проучава као књижевност, стављајући у први план њене естетске и општехуманистичке вредности⁷¹⁶.

Кључни двадесетовековни компаратистички концепти расути су у Винаверовој есејистици. Његова заинтересованост за алтернацију књижевних текстова у рецептивној култури, давање предности типолошким сродностима међу књижевно-културним појавама и феноменима, афирмација „стваралачке рецепције“, разумевање превода као чина сусрета култура, промишљање

⁷¹⁶ Адријана Марчетић, нав. дело, стр. 80.

идеологеме светске књижевности, превазилажење идеје пасивне периферије чини његове текстове актуелним и релевантним у контексту савремених компаратистичких истраживања. Уписујући српску књижевност на европску мапу, Винавер је истовремено радикално интервенисао у национални књижевноисториографски дискурс.

Винаверова мисао о смеховној култури осветљава различите аспекте и стваралачке могућности смеха и феномена у његовом окружју (комика, пародија, игра). Полазећи од Аристотелове, Раблеове, Фројдове и Бергсонове теорије смеха, прецизније казано, теорије инконгруенције, комуникативне и виталистичке теорије смеха, аутор је осветљавао естетске, епистемолошке и културолошке аспекте књижевних текстова, посебно Раблеа, Хашека, Шекспира, Молијера, те српских хумориста и сатиричара, привилегујући Стерију, Лазу Костића и Нушића, контекстуализујући српску смехописну традицију у токове европских традиција. Његове анализе смеховног аспекта стваралаштва поменутих аутора блиске су ренесансном концепту смеха у интерпретацији Михаила Бахтина, а који Винавер иманентнопоетички осведочава и сопственим пародијским обрасцем. Такође, посебан рукавац Винаверове мисли о смеху представља и његова „теорија пародије“ коју је тумачио, на примеру Прустовог и Мановог дела, не само као стваралачки поступак, већ и одраз егзистенцијалног стања савременог човека. Винаверово разумевање феномена игре којем је пажњу посветио превасходно пишући о Шекспиру и Лазу Костићу у основи је његове модернистичке/авангардне поетике, као и егзистенцијалистичких ставова. Сидришно место Винаверовог концепта смеха је његова критичка и субверзивна димензија, те његова есенцијалност за отворену, дијалогичну и полифоничну културу.

Традицију и модерност Винавер је промишљао полазећи од бергсоновских појмова *трајање*, *креативност* и *новина* и Костићеве идеје *укрштаја*. Модерност подразумева свест о интегралности традиције и савременисти, откривање онога што комуницира са савременим искуством у минулим епохама и ауторским личностима. Механизми успостављања континуитета које Винавер издваја су откривање претходника и њихова критичка реинтерпретација. Дијалог са претходницима води ка хармонизацији, ка концепту традиције као уцеловљења,

ка пуноћи стваралачког искуства, а мера те пуноће и остварености оличава и степен развијености књижевноисторијске и културне (само)свести. Такав концепт традиције у основи је његовог *Громобрана свемира* и есеја о Шекспиру, Раблеу, Вијону, Рембоу, Нервалу, Растку, Бори Станковићу, Лази Костићу. Винаверов особен допринос реактуелизацији утуљених традицијских токова је његова интерпретација поетике сатурнских песника – Вијона, Нервала, Рембоа, Валерија, Томаса Стернса Елиота, Лазе Костића, Растка Петровића и Момчила Настасијевића. Посебан сегмент Винаверовог промишљања традиције и модерности је медитеранизам који је разумевао ка интегрални део српског књижевног и културног идентитета, свестан амбивалентног става сопствене културе према њему. Медитеранизам, у оквиру којег је изложио своје ставове о византијском наслеђу, предложак је Винаверу за елаборацију европског наслеђа у српској култури и српске културе као интегралног дела европског наслеђа.

Винаверове преводилачке стратегије представљају интегрални део његових поетичких експеримената и иновација. Превођење је аутору послужило као предложак за промишљање кључних књижевно-културних концепата које су ми привлачили пажњу током вишедеценијског стварања. У Винаверовој стваралачкој радоници, поред есеја, пародије, путописа, превод је вид критичког говора, поље проширивање литерарног репертоара сопствене књижевности, провокација и кушање постављених језичких и културних граница. Преводилачки пројекти Библиотеке „Албатрос“, преводи Поа, Александра Блока, Рембоа, Вијона, Нервала поље су посредовања модернистичких и авангардних тенденција у српску књижевност. Језички лудизам који је једно од кључних обележја Винаверове преводилачке праксе, а који је своје пуно зрење досегао у преводу *Гаргантје и Пантагруела*, стваралачки је прилог његове критике епског, затвореног, монолошког, рационалног језичког система. О томе сведоче и бројне полемике које је аутор водио са представницима филолошке критике, а у основи (и тог) језичког спора преламају се опозитни концепти културе. Поред „одбране модернизма“ коју осведочавају, преводи су аутору послужили и за стваралачко превредновање потиснутих и маргинализованих традиција српске културе. Винаверов превод *Арабљанских приповедака* у сагласју је са назорима изложеним у есеју *Бора Станковић и пусто турско*, односно реактуелизацијом отоманског

наслеђа као интегралног дела српског културног идентитета, а преводи класика смеховне књижевности у дослуху су са његовим концептом смеха, односно субверзиним тактикама популарне културе.

О интегралности се, такође, може говорити и поводом Винаверове компаратистичке мапе. Јер, у дијалогу са европским књижевностима, Винвер је превасходно био усмерен на опште које је откривао у енглеској, француској, немачкој, руској, италијанској, пољској или српској књижености и култури. Тачка ослонца му је увек била српска књижевност и култура, и његов дијалог са Другим, стваралачко разумевање и укрштање, увек је обележен напорима да се датости и границе сопствене културе преиспитују, надограђују и иновирају. Дијалог са француском, руском или немачком књижевношћу увек је водио ка уписивању исохимена на мапи европске књижевне републике.

Српска култура се на Винаверовој мапи европске књижевне републике није налазила на периферији, није посвојио дискурс централистичког космополитизма „великих“ култура, нити се приволео дискурсу културног национализма „малих“ народа. Ту представу Винавер је желео да одомаћи у сопственој култури. Дијалог са страним књижевностима водио је не само ка уцеловљењу са европском културом, већ је обележен и прегнућем ка уцеловљењу различитих традицијских алтернатива у сопственој култури. Винаверова компаратистичка парадигма слива се у његово разматрање и концептуализовање историје српске књижевности и њено отварање за нове перспективе. Он је тежио да покаже да литерарна периферија српске културе (Лаза Котић, Дис, Растко Перовић, Настасјевић, Бора Станковић, Бранислав Нушић итд.) кореспондира са центром европског литерарног мега-полиситема.

Винаверова књижевна република формира се на трагу идеја Шарла Бодлера и других репрезентативних француских и енглеских аутора друге половине 19. века који су традицију *Књижевне републике*, интелектуалне заједнице филозофа, научника који развијају мрежу епистоларне комуникације, трансформисали у идеал *Републике лепе књижевности*. У основи те идеје је промишљање могућности и начина да песници и романијери формирају

(контра)културу насупрот сужене и ускогруде идеје националне књижевности.⁷¹⁷ Разматрајући идеју децентрирања (европске књижевности и културе) као једно од фундаменталних авангардних начела у процесу „превредновања вредности“, Предраг Петровић се зауставио на Винаверовој мисли исказаној у *Манифесту експресионистичке школе*: „Промене су настале. По свој прилици да оне одговарају неком поремећају у тежиштима Духа Васељене. У центру стварања, ако он постоји, врши се распоред снага“.

Питање које отвара Винаверов став јесте „да ли је авангарда од књижевне и уметничке периферије направила нови центар, или је, као што је наслућено у овој Винаверовој реченици, заправо довела у питање и саму могућност постојања центра као организованог и кохезивног фактора“⁷¹⁸. Петровић одговара да из данашње перспективе можемо да закључимо да „авангарда није поништила, али јесте релативизовала и довела у питање саму концепцију центра као стабилног и непроменљивог дела око кога се образује стваралачки универзум као затворена структура.“⁷¹⁹. Отуда би се у контексту авангардног раз-средиштења можда пре могло говорити о полицентризму, него о децентрираности.

У оквиру Винаверове есејистике идеја полицентризма у корелацији је са његовом концепцијом интегралности (временско-географској, културолошкој, поетичкој), а шетња његовом књижевном републиком, у њеним историјским менама и синхроним одразима, подразумева сусрет са наративом који укључује сложеност, разноврсност, испреплетаност, укрштање, надовезивање, продужавање, иновирање, *трајање* – не оспоравање, већ превредновање, дијалог. Отуда је, сходно, дакле, концепцији интегралности европске књижевне републике, српске књижевност повлашћен простор рефлексije Станислава Винавера, један од њених центара.

Мада са данашњег становишта можемо тим поводом и казати коју реч више о утопизму, свакако можемо и поновити Винаверове речи исписане под насловом *Још увек о смислу и о начелу*, речи у којима се и склупчало прозрење утопизма: „Ако се место Једног може постати Друго, онда то није Спас. [...]

⁷¹⁷ Више о томе вид. Dirk van Miert, „What was the Republic of Letters? A brief introduction to a long history (1417-2008)“, стр. 269-286.

⁷¹⁸ Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа*, Институт за уметност и књижевност, Београд, 2008, стр. 44.

⁷¹⁹ Исто.

Последње звучно обећање стоји изван закона о Једном и о Другом – животворном опсеном неоваплоћене чежње.⁷²⁰ Јер, доиста, може ли се смисао досегнути ван тог начела?

⁷²⁰ Станислав Винавер, „Још увек о смислу и о начелу“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, стр. 39.

ЛИТЕРАТУРА

1. ИЗВОРИ И ГРАЂА

а) ДЕЛА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА

- Винавер, Станислав, „Александар Блок: ‘Дванаесторица’ (Светиславу Стефановићу – Преводацац), *Душа, звер, свест, Дела Станислава Винавера*, књ. 7, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 356-357. [Даље: *Душа, звер, свест*, 2012.]
- Винавер, Станислав, „Без алата нема заната“, *Језик наш насушни. Граматика и надграматика, Дела Станислава Винавера*, књ. 8, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 396-401. [Даље: *Језик наш насушни. Граматика и надграматика*, 2012.]
- Винавер, Станислав, „Беспослен поп и јариће крсти“, *Београдско огледало, Дела Станислава Винавера*, књ. 9, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 409-412. [Даље: *Београдско огледало*, 2012.]
- Винавер, Станислав, „Бора Станковић и пусто турско“, *Одбрана песништва, Дела Станислава Винавера*, књ. 4, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 262-272. [Даље: *Одбрана песништва*, 2012.]
- Станислав Винавер, „Борбени задаци бољшевичког рада на култури“, *Укротитељи хаоса: уметност, култура, наука, Дела Станислава Винавера*, књ. 15, приредио Гојко Тешић, Службени гласник, Београд, 2015, стр. 127-131. [Даље: *Укротитељи хаоса*, 2015.]
- Винавер, Станислав, „Брана Орфеумција“, *Бог и човек на позорници, Дела Станислава Винавера*, књ. 11, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2015, стр. 522-529. [Даље: *Бог и човек на позорници*, 2015.]
- Винавер, Станислав, „Бранислав Нушић на ‘белом коњу’“, *Одбрана песништва*, 2012, 254-261.

- Винавер, Станислав, „Весело срце кудељу преде“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 69-71.
- Винавер, Станислав, „Господо професори, љубите књижевност“, *Одбрана песничтва*, 2012, стр. 344-346.
- Винавер, Станислав, „Гласник“, *Одбрана песничтва*, 2012, стр. 422-424.
- Винавер, Станислав, „Гостовање ‘Француске комедије’“, *Бог и човек на позорници*, 2015, стр. 463-465.
- Винавер, Станислав, „Гробље крај мора“, *Видело света. Књига о Француској, Дела Станислава Винавера*, књ. 6, приредио Гојко Тешић, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 185-196. [Даље: *Видело света. Књига о Француској*, 2012.]
- Винавер, Станислав, „Да ли класичари треба да буду досадни“, *Одбрана песничтва*, 2012, стр. 62-64.
- Винавер, Станислав, „Деведесетогодишњица од рођења Брансилава Нушића“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 399-401.
- Винавер, Станислав, „Дело Т. С. Елиота. Његова постигнућа, његови проблеми, његова борба против декаденције“, *Душа, звер, свет*, 2012, стр. 326-332.
- Винавер, Станислав, „Едгар По“, *Душа, звер, свет*, 2012, стр. 281-284.
- Винавер, Станислав, „Жерар Нервал (1808-1855)“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 121-145.
- Винавер, Станислав, „Жртва модерне поезије“, *Чардак ни на небу ни на земљи, Дела Станислава Винавера*, књ. 3, приредио Гојко Тешић, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 360-362. [Даље: *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012.]
- Винавер, Станислав, „Загонетна суштина Прустовог дела“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 204-214.
- Винавер, Станислав, *Заноси и пркоси Лазе Костића, Дела Станислава Винавера*, књ. 5, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012. [Даље: *Заноси и пркоси Лазе Костића*, 2012]
- Винавер, Станислав, „Златно доба Јежа“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 416-418.
- Станислав Винавер, „Излет по Јадранском и Средоземном мору“, *Громобран Свемира. Гоч гори: приче и путописи из Југославије, Дела Станислава*

- Винавера*, књ. 13, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2015, стр. 344-434. [Даље: *Громобран свемира*, 2015.]
- Винавер, Станислав, „Изложба немачке савремене уметности“, *Укротитељи хаоса*, 2015, стр. 223-229.
- Винавер, Станислав, „Један књижевни празник“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 345-347.
- Винавер, Станислав, „Језичне могућности“, *Језик наш насушни. Граматика и надграматика*, 2012, стр. 185-239.
- Винавер, Станислав, „Је ли доста смећа“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 65-68.
- Винавер, Станислав, „Јарослав Хашек“, *Душа, звер, свест*, 2012, стр. 442-448.
- Винавер, Станислав, „Још увек о смислу и о начелу“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 39-40.
- Винавер, Станислав, „Клиничар нашег друштва“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 458-460.
- Винавер, Станислав, „Књижевни Београд 1934. године“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 180-185.
- Винавер, Станислав, „Коначна Венеција“, *Громобран свемира*, стр. 302-333.
- Винавер, Станислав, „Кремљ иза решетака“, *Мисао*, бр. 1, 1922, стр. 1307.
- Винавер, Станислав, „Кривица нашег универзитета“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 212-214.
- Винавер, Станислав, „Кривице нашег универзитета“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 215-217.
- Винавер, Станислав, „Криминални роман“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 125-128.
- Винавер, Станислав, „Култура на раскршћу“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 41-42.
- Винавер, Станислав, „Лаза Костић је једно од најживљих имена наше књижевности“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 401.
- Винавер, Станислав, „Људи говоре од Растка Петровића“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 134-137.
- Винавер, Станислав, „Манифест Алфа“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 419-421.

- Винавер, Станислав, „Манифест експресионистичке школе“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 9-27.
- Винавер, Станислав, „Марсел Пруст саздаје у ропцу свет од успомена и преображава га у марионетски трепетни рај болесничке жудње“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 215-243.
- Винавер, Станислав, „Милан Ракић, човек, песник, Србин и западњак“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 232-245.
- Винавер, Станислав, „Милиони деце желе да се смеју“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 202-203.
- Винавер, Станислав, „Момчило Настасијевић“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 273-290.
- Винавер, Станислав, „Муза Растка Петровића“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 302-304.
- Винавер, Станислав, „На Бергсоновом часу“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 68-72.
- Винавер, Станислав, „На мразу кућа остаје“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 395-398.
- Винавер, Станислав, „Напомена преводиоца“, *Душа, звер, свест*, 2012, стр. 385-387.
- Винавер, Станислав, „’Научни Локарно’. Сарадња најчувенијих француских немачких научника“, *Укротитељи хаоса*, 2015, стр. 434-438.
- Винавер, Станислав, „Наша карикатура“, *Укротитељи хаоса*, 2015, стр. 25-31.
- Винавер, Станислав, „Наша књижевност између два рата. Раздобље експеримента и синтезе“, *Одбрана песништва*, стр. 390-392.
- Винавер, Станислав, „Наша критика“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 55-62.
- Винавер, Станислав, „Наши везови“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 135-143.
- Винавер, Станислав, „Наши манири“, *Бог и човек на позорници*, 2015, стр. 389-393.
- Винавер, Станислав, „Модерна југословенска књижевност“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 227-229.
- Винавер, Станислав, „Нова књига о Алиси“, *Душа, звер, свест*, 2012, стр. 321-323.

- Винавер, Станислав, „Непретргнута Француска“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 379-404.
- Винавер, Станислав, „Нушићево решење“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 71-72.
- Винавер, Станислав, „Нушић и Нушићев свет“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 246-253.
- Винавер, Станислав, „Опет у одбрану књижевности“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 434-443.
- Винавер, Станислав, „Острво“, *Земље које су изгубиле равнотежу. Европске путосине теме, Дела Станислава Винавера*, књ. 14, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2015, стр. 240-241.
- Винавер, Станислав, „Париска изложба, 1937.“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 430-439.
- Винавер, Станислав, „Песнички модернизам“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 13-19.
- Винавер, Станислав, „Пијана галија“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 182-184.
- Винавер, Станислав, „Писмо Андре Марлоу“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 329-332.
- Винавер, Станислав, „Плаво небо над утопијом“, *Душа, звер, свест*, стр. 346-348.
- Винавер, Станислав, „Пленум књижевника 1954. године“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 365-369.
- Винавер, Станислав, „Поводом критике на мој превод Раблеа“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 92-106.
- Винавер, Станислав, „Поводом ‘ликвидације модернизма’“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 392-394.
- Станислав Винавер, „Правци културних промена код бољшевика“, *Укротитељи хаоса*, стр. 119-126.
- Винавер, Станислав, „Просијачка опера“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 219-221.
- Винавер, Станислав, „Раблеова жетва“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 75-91.
- Винавер, Станислав, „Размишљања о Новој години“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 101-104.

- Винавер, Станислав, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 311-338.
- Винавер, Станислав, „Скерлић и Бојић“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 90-119.
- Станислав Винавер, „Скрјабин“, *Музички краснопис. Есеји и критике о музици, Дела Станислава Винавера*, књ. 12, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2015 стр. 95-101.
- Винавер, Станислав, „Споменица Скопском ђачком батаљону“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 358-360.
- Винавер, Станислав, „Средњовековни богохулници и безбожници“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 447-450.
- Винавер, Станислав, „Српски хумористи и сатиричари“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр. 120-138.
- Винавер, Станислав, „Стил и машта (Анкета НИИ-а)“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 359-360.
- Винавер, Станислав, „Сусрети са немачким романтичарима“, *Душа, звер, свест*, 2012, стр. 9-106.
- Винавер, Станислав, „Тарзан и Чита у славу мајмуна и мајмунисања“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 176-178.
- Винавер, Станислав, „Трагична историја Кристофера Марлоа“, *Душа, звер, свест*, 2012, стр. 213-217.
- Винавер, Станислав, „Трагично надахнуће Филипа Вишњића“, *Одбрана песништва*, 2012, стр. 157-164.
- Винавер, Станислав, „Тријалог о народној уметности“, *Рани радови 1908-1919, Дела Станислава Винавера*, књ. 1, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 321-331. [Даље: *Рани радови 1908-1919*, 2012]
- Винавер, Станислав, „Тријумф Лава Толстоја“, *Београдско огледало*, 2012, стр. 208-210.
- Винавер, Станислав, „У одбрану књижевности“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 2012, стр.427-433.

- Винавер, Станислав, „У одбрану Савамале, Палилуле, Жежа и Керемпуха“, *Душа, звер, свест*, 2012, стр. 477-480.
- Винавер, Станислав, „Ускоково бекство или есеј о Артуру Рембоу“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 151-171.
- Винавер, Станислав, „Франсоа Вијон (Предговор преводиоца)“, *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 107-120.
- Винавер, Станислав, „Фридрих Ниче, песник и пророк Европе“, *Душа, звер, свест*, 2012, стр. 174-175.
- Винавер, Станислав, „Хиљаду и једна ноћ“, *Душа, звер, свест*, 2012, стр. 523-530.
- Станислав Винавер, „Чуљанис“, *Укротитељи хаоса*, стр. 109-113.
- Винавер, Станислав, „Шекспирова минђуша“, *Душа, свест, звер*, 2012, стр. 223-231.

б) ДЕЛА ДРУГИХ АУТОРА

- Андрић, Иво, „Растко Петровић: Бурлеска лгосподина Перуна бога грома“, *Српски књижевни гласник*, књ. V, св. 2, 1922, стр.150-152.
- Bergson, Anri, *Duhovna energija. Misao i pokretljivost*, prev. Petar Bojanić i Sanja Milutinović Bojanić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2011.
- Bergson, Henri, *Mélanges. L'idée de lieu chez Aristote. Durée et simultanéité. Correspondance. Pièces diverses. Documents*, Presses universitaires de France, Paris, 1972.
- Bergson, Anri, *O smehu*, preveo Srećko Džamonja, Vega media, Novi Sad, 2004.
- Bergson, Anri, *Stvaralačka evolucija*, preveo Filip Medić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1999.
- Валери, Пол, *Медитеранска надахнућа: огледи и погледи*, избор и превод Коља Мићевић, Службени гласник, Београд, 2010.
- Дединац, Милан, „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског“, *Авангардни писци као критичари*, приредио Гојко Тешић, Матица српска-Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1994, стр. 217-221.
- Дучић, Јован, *Градови и химере. Стаза поред пута*, прир. Меша Селимовић, БИГЗ-Свјетлост- Просвета, Београд-Сарајево, 1989.

- Zenit: internacionalna revija za umetnost i kulturu*, odgovorni urednik Ljubomir Micić, бр. 11, 1921.
- Костић, Лаза, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његовом певању, мишљењу и писању, и његовом добу*, Штампарија Фердинанда Битермана и сина у Сомбору, Сомбор, 1902.
- Nadrealizam danas i ovde*, odgovorni urednik Đorđe Jovanović, бр. 2, 1932.
- Нервал, Жерар, „El Desdichado“, *Градац*, бр. 160/161, 2006/2007, стр. 140.
- Нушић, Бранислав, „Исповест“, *Незнани и мало знани списи*, прир. Александар Пејовић, Народна библиотека Србије, Београд, 1989, стр. 112-121.
- Манојловић, Тодор, *Основе и развој модерне поезије*, приредио Гојко Тешић, Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић“, Београд, 1987.
- Манојловић, Тодор, „Традиција и доктрина“, *Нови књижевни сајам*, приредио Михајло Пантић, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин, 1997, стр. 16-22.
- Митриновић, Димитрије, *О књижевности и умјетности*. Сабрана дјела. Књ. 1, приредио Предраг Палавестра, Свјетлост, Сарајево, 1991.
- Ниће, Fridrih, *Vesela nauka*, preveo Milan Tabaković, Grafos, Beograd, 1989.
- Павић, Милорад, „Писати са радошћу да се може волети то што се пише. Разговор са Милорадом Павићем водио и коментаре написао Сава Дамјанов“, *Летопис Матице српске*, св. 1/2, 2014, стр. 147-169.
- Петрвић, Растко, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974.
- Petrović, Rastko, *Poezija*, izbor Zoran Mišić, grupa izdavača, Beograd, 1964
- Поповић, Богдан, *Антологија новије српске лирике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.
- Ристић, Марко, „Кроз новију српску књижевност“, *Епохе и стилови у српској књижевности*, Филолошки факултет-Нова Светлост, Београд-Крагујевац, 2002, стр. 381-388.
- Секулић, Исидора, *Балкан*, Плави јахач, Београд, 2013.
- Секулић, Исидора, „Културни национализам“, *Исидора Секулић*, приредила Слободанка Пековић, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2011, стр. 394-398.

- Секулић, Исидора, „Париз“, *Писма из Норвешке и други путописи*, Stylos, 2001, стр. 259-265.
- Секулић, Исидора, „Путовање је проблем егзистенције“, *Писма из Норвешке и други путописи*, Stylos, Нови Сад, 2001, стр. 28-29.
- Стефановић, Светислав, „Књижевна позадина против књижевне авангарде“, *Мусао*, бр. 49 – 56, 1922, стр. 228-232.
- Стефановић, Светислав, „Узбуна критике и најмлађа модерна“, *Мусао*, бр. 33, 1921, стр. 58-67, бр. 34, стр. 136-147, бр. 35-36, стр. 274-284.
- Стефановић, Светислав, „Ширим хоризонтима“, *Путеви*, бр. 1, 1922, стр. 4-6.
- Токин, Бошко, „U.S.A. Pое, Whitman, Chaplin“, *Авангардни писци као критичари*, приредио Гојко Тешић, Матица српска-Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1994, стр. 77-80.
- Хлебњиков, Велимир, *Краљ времена Велимир I*, превели Вера Николић, Бора Ћосић, Милица Николић, Просвета, Београд, 1964.
- Цар, Марко, „Авангардска поезија и авангардска критика“, *Мусао*, књ. VII, бр. 5, стр. 367-375.
- Сар, Марко, „Za slobodu kritike i lojalnst poezije“, *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti: 1917-1943. Knj. 1, 1917-1929*, priredio Gojko Tešić, Slovo ljubve-Beogradska knjiga-Matica srpska, Beograd-Novi Sad, 1983, стр. 284-286.
- Срњански, Милош, „[Novemar Gistava Flobera]“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 233-241.
- Срњански, Милош, „Ljubav u Toscani“, *Putopisi*, Nolit, Beograd, 1983, стр. 99-222.
- Срњански, Милош, *Kod Hiperborejaca I-II*, Nolit, Beograd, 1983.
- Срњански, Милош, „Mi postajemo kolonija strane knjige“, *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti: 1917-1943. Knj. 2, 1930-1933*, priredio Gojko Tešić, Slovo ljubve-Beogradska knjiga-Matica srpska, Beograd-Novi Sad, 1983, стр. 458- 461.

2. ЛИТЕРАТУРА О СТАНИСЛАВУ ВИНАВЕРУ

а) ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Зорић, Павле, *Станислав Винавер као књижевни критичар*, Институт за уметност и књижевност, Београд, 1976.

Сељачки Мирковић, Милица, *Пародије Станислава Винавера*, Службени гласник, Београд, 2009.

Тешић, Гојко, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд, 1998.

б) ПОЈЕДИНАЧНИ ТЕКСТОВИ

Видаковић, Милош, „Станислав Винавер: Мјећа. Књига стихова“, *Писци као критичари пре Првог светског рата*, приредио Предраг Протић, Матица српска-Институт за књижевност, Нови Сад – Београд, 1977, стр. 500.

Винавер, Милица, „Полемика о преводу Раблеа“, *Алманах Винавер за теорију и историју модерне књижевности*, уредио Гојко Тешић, Чигоја штампа, Београд, 1997, стр. 36-37.

Vinaver, Nada, „Birana tradicija“, *Reč*, br. 13, 1995, стр. 88-89.

Vučković, Radovan, „Kritičar protiv kritike“, *Sudbina kritičara*, Svjetlost, Sarajevo, 1968, стр. 21-35.

Славко Гордић, „Зрачни Винавер“, *Заноси и пркоси Станислава Винавера, Дела Станислава Винавера*, књ. 18, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2015, стр. 151-161.

Данојлић, Милован, „Винаверова лабудова песма“, у: *Заноси и пркоси Лазе Костића*, 2012, стр. 675-677.

Деспотов, Војислав, „Уметнички изграђене речи Станислава Винавера у преводу Раблеовог Гаргантје и Пантагруела, са коментаром“, *Улазница*, бр. 5, 1971, стр. 63-66.

Домбровска-Партика, Марија, „Пародија као деструкција и конструкција“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 51-72.

- Живанчевић Секеруш, Ивана, „Представе о Другом у Винаверовом путописном есеју 'Коначна Венеција', *Како (о)писати различитост?: слика Другог у српској књижевности*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2009, стр. 17-25.
- Зорић, Павле, „Критичко и есејистичко дело Станислава Винавера“, *Критички радови Станислава Винавера*, приредио Павле Зорић, Матица српска-Институт за књижевност, Нови Сад-Београд, 1975, стр. 5-37.
- Зорић, Павле, „Станислав Винавер није исто што и Трајко Ђирић“, *Алманах Винавер за теорију и историју модерне књижевности*, уредио Гојко Тешић, Чигоја штампа, Београд, 1997, стр.123.
- Кабильо-Шутић, Симха, „Винавер и англоамеричка књижевност“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 341-354.
- Ковјанић, Гаврило, „Винаверове невоље због превода Мицкјевичевих Књига народа пољског“, *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 4, 1973, стр. 136-141.
- Константиновић, Радомир, „Винаверова минђуша“, у: *Рани радови 1908-1918*, 2012, стр. XI-XXXVII.
- Лигуори, Марио, „Винаверова опчињеност Италијом у путопису Коначна Венеција“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, св. 2, књ. 59, 2011, стр. 341-348.
- Манојловић, Тодор, „Станислав Винавер: Варош злих волшебинка“, у: Станислав Винавер, *Европска ноћ. Сабране песме 1919-1955, Дела Станислава Винавера*, књ. 10, приредио Гојко Тешић, Службени гласник-Завод за уџбенике, Београд, 2015, стр. 707-713.
- Milić, Novica, „Dve-tri гећи за Vinavera“, *Реџ*, бр. 13, 1995, стр. 105-106.
- Милић, Новица, „Превинавероводилаштво“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 359-372.
- Митропан, Петар, „Игра речи – полемика са С. Винавером“, *Књижевност*, бр. 4, 1952, стр. 368-371.
- Митропан, Петр, „М. Салтиков-Шчедрин на савременом српском језику“, *Књижевност*, бр. 8, 1951, стр. 164-166.

- Mulić, Malik, „Pačaris stila i jezika“, *Hrvatsko kolo*, br. 3-5, 1950, стр. 338-341.
- Павловић, Љиљана, „Највише нападани књижевних у Београду – Станислав Винавер“, у: *Београдско огледало*, 2012, стр. 467-475.
- Петковић, Петковић, „Винаверово схватање језика“, у: *Језик наш насушни. Граматика и надграматика*, 2012, стр. 405-417.
- Петковић, Новица, „Крајњи Винавер“, у: *Заноси и пркоси Лазе Костића*, 2012, стр. 687-695.
- Петровић, Предраг, „Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?“, *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, уредник Драган Бошковић, Филум, Крагујевац, 2013, стр. 131-141.
- Сибиновић, Миодраг, „Винавер и Блок“, *Словенски импулси у српској књижевности и култури*, Књижевна заједница Звездара, Београд, 1995, 167-222.
- Скерлић, Јован, „Станислав Винавер: Приче које су изгубиле равнотежу“, у: *Рани радови 1908-1919*, 2012, стр. 463-464.
- Сутончић, Уздах, „Фантазија“, у: *Рани радови 1908-1918*, 2012, стр. 543.
- Tabak, Josip, „Kako Vinaver prevodi Andersena“, *Republika*, br. 5, 1951, стр. 316-321.
- Тешић, Гојко, „Albatrosova najava bure 1921“, *Otkrovenje srpske avangarde*, Ћигоја штампа, 2005, стр. 139-147.
- Тешић, Гојко, „Између старине и свежине“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд, 1998, стр. 253-255.
- Тешић, Гојко, „Манифест-књига Громобран свемира“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд, 1998, стр. 130-146.
- Тешић, Гојко, „О Виделу света, укратко“, у: *Видело света. Књига о Француској*, 2012, стр. 457-464.
- Тешић, Гојко, „Радикална одбрана песничког модернизма“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд, 1998, стр. 15-71.
- Тешић, Гојко, „Пародијски критичко-дијалогско-теоријски списи Трајка Ћирића“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд, 1998, стр. 72-129.

- Тешић, Гојко, „Станислав Винавер и руски поетски експеримент“, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд, 1998, стр. 271-275.
- Тимченко, Николај, „Винавер педесетих година“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 151-170.
- Тимченко, Николај, „Изданак раблеовског духа“, *Алманах Винавер за теорију и историју модерне књижевности*, уредио Гојко Тешић, Чигоја штампа, Београд, 1997, стр. 122-123.
- Фрајнд, Марта, „Винавер, Шекспир и Лаза Костић“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 331-340.
- Нлебес, Boris, „Vinaverovi prevodi Poovih pesama“, *Prevodilac*, br. 3/4, 2005, стр. 27-47.
- Христић, Јован, „Станислав Винавер или искушење озбиљног“, *Есеји*, Матица српска, Нови Сад, 1994, стр. 57-72.
- Шкроб, Зденко, „Њемачка књижевност унутар Европске по Винаверову суду“, *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1990, стр. 325-330.

в) МОНОГРАФСКЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ, СТУДИЈЕ И ЧЛАНЦИ О СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

- Бараћ, Станислава, *Авангардна Мисао*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.
- Белић, Александар, *Вук и Даничић: чланци и огледи*, Просвета, Београд, 1947.
- Велмар Јанковић, Светлана, „О неким видовима схватања појма 'модеран' у српској књижевности“, *Развојне етапе у српској књижевности XX века и њихове основне одлике*, уредник Мирослав Пантић, САНУ, Београд, 1981, стр. 83-91.
- Вјежбицки, Јан, „Југословенска књижевна авангарда (1917-1924) према Октобарској револуцији“, *Авангарда: свеске за теорију и историју књижевност/уметничког радикализма*, бр. 1, 1997, стр. 80-81.

- Vladušić, Slobodan, „Dučićev i Crnjanskov Pariz“, *Kultura*, knj. 122/123, 2009, стр. 237-253.
- Вучковић, Радован, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Гвозден, Владимир, *Српска путописна култура 1914-1940*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Дамјанов, Сава, „Историја српске књижевности: пропусти и ограничења“, *Ново читање традиције: изазови историје српске књижевности*, Дневник, Нови Сад, 2002, стр. 9-25.
- Деретић, Јован, *Пут српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1996.
- Дреновац, Бора, „Да не остане без одговора“, *Књижевне новине*, бр. 59, 1952, стр. 5.
- Дреновац, Бора, „Уместо даље дискусије“, *Књижевне новине*, бр. 62, 1952, стр. 5.
- Дреновац, Бора, „У сусрет неизбежној борби“, *Књижевне новине*, бр. 64, 1952, стр. 1.
- Јерков, Александар, „Смисао Медитерана“, *Acqua alta: међународни зборник радова – медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, уредили Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 29-40.
- Јовић, Бојан, „Проблем примитивизма у српској књижевној периодици авангардног раздобља“, *Српска авангарда у периодици, зборник радова*, ур. Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Матица српска-Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1996, стр. 90-110.
- Јовановић, Мирослав, *Језик и друштвена историја*, Стубови културе, Београд, 2002.
- Кашанин, Милан, „Три књижевна нараштаја“, *Летопис Матице српске*, 321/2, 1929, стр. 161-166.
- Константиновић, Радомир, „Путовање као чин културе (Доситеј и наше везе са светом)“, *Од барока до класицизма*, приредио, Милорад Павић, Нолит, Београд, 1973, стр. 453-456.

- Костић, Стојадин, „В. В. Мајаковски у српској књижевној критици између првог и другог светског рата“, *Прилози проучавању српско-руских књижевних веза: XIX-XX век*, уредила Мила Стојнић, Матица српска, Нови Сад, 1993, стр. 163-172.
- Љуштановић, Јован, „Војвода Драшко као хумористички приповедач“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, св. 3, 2007, стр. 545-554.
- Новаковић, Јелена, *Интертекстуалност у новијој српској поезји: (француски круг)*, Гутенбергова галаксија Београд, 2004.
- Максимовић, Горан, *Тријумф смијеха: комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића*, Просвета, Ниш, 2003.
- Матић, Светозар, „У сусрету за западом (III)“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, св. 1, 1975, стр. 5-14.
- Матовић, Весна, „Доситеј и доситејевски дух у Српском књижевном гласнику (1901-1914)“, *Доситеј у српској историји и српској култури, зборник радова*, уредник Душан Иванић, Задужбина Доситеј Обрадовић, Београд, 2013, стр.163-178.
- Матовић, Весна, „Књижевност српског модернизма и патријархално и фолклорно наслеђе“, *Српска модерна. Културни образци и књижевне идеје. Периодика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 63-140.
- Матовић, Весна, „Удео часописа српске модерне у стварању националних културних образаца“, *Српска модерна. Културни образци и књижевне идеје. Периодика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 21-39.
- Matoš, Antun Gustav, *Naši ljudi i krajevi*, J. Sokol, Zagreb, 1910.
- Milutinović, Zoran, *Getting over Europe: the construction of Europe in serbian culture*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2011.
- Milutinović, Zoran, *What is the "West"? : nationalism, cosmopolitanism, and the "West" in early twentieth-century Serbian culture*, University Center for International Studies, The Center for Russian & East European Studies, Pittsburgh, 2010.

- Палавестра, Предраг, *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892-1918*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Pantić, Miroslav, *Poetika humanizma i renesanse I*, Prosveta, Београд, 1963
- Пантић, Михајло, „Есејистика Годора Манојловића“, *Нови књижевни сајам*, приредио Михајло Пантић, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин, 1997, стр. 481-509.
- Рековић, Ратко, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945-1965*, Filip Višnjić, Београд, 1986.
- Петровић, Здравко, *Креативни хаос. О конструисаној деконструкцији авангардног романа Растка Петровића*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Петровић, Предраг, *Авангардни роман без романа*, Институт за уметност и књижевност, Београд, 2008.
- Пешић, Миодраг, „Наши најновији путописи“, *Живот и рад*, књ. IV, св. 31, 1930, стр. 507.
- Поповић, Тања, „Алманах Бранка Радичевића као манифест неоромантизма“, *Српска авангарда у периодици, зборник радова*, ур. Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Матица српска-Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1996, стр. 192-198.
- Скерлић, Јован, *Историја новије српске књижевности*, Просвета, Београд, 1967.
- Скерлић, Јован, „Стогодишњица Доситеја Обрадовића“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVI, бр. 6, стр. 422.
- Танасковић, Дарко, „Исламско у књижевности и култури балканских народа“, *Летопис Матице српске*, св. 4, 2008, стр. 681-684.
- Tanasković, Darko, „Orijentalno-islamska komponenta u srpskoj kulturi (Ka metodologiji uravnoteženog pristupa)“, *Светска културна баштина и позиција мањих културних простора у њој, зборник радова*, ур. Александра Вранеш, Љиљана Марковић, Филолошки факултет, Београд, 2014, стр. 29-37.
- Tešić, Gojko, „Avangardisti protiv Dučića“, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Београд, 2005, стр. 219-229.
- Tešić, Gojko, „Kontekst kritičke misli srpske avangarde“, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Београд, 2005, стр. 56-93.

- Тешић, Гојко, „Нови сјај Тодора Манојловића“, у: Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, приредио Гојко Тешић, Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић“, Београд, 1987стр. 325-334.
- Gojko Tešić, „Slučaj Dnevnika o Čarnojeviću Miloša Crnjanskog“, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2005, стр. 177-191.
- Gojko Tešić, „Slučaj Laza Kostić u avangardnom kontekstu“, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2005, стр. 205-218.
- Томашевић, Катарина, *На раскришћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ-Матица српска, Београд-Нови Сад, 2009.
- Финци, Ели, „Једна варијација поводом скидања Бала лопова са репертоара“, *Сведочанства*, бр. 3, 1952, стр. 2-3.
- Финци, Ели, „Још једном о праву смеха“, *Сведочанства*, 1952, бр. 9, стр. 4.
- Финци, Ели, „Логика звана трамвај“, *Сведочанства*, бр. 12, 1952, стр. 2.
- Hristić, Jovan, „Ivan V. Lalić“, *Eseji*, Matica srpska, Novi Sad, 1994, str. 85-100.
- Христић, Јован, „Тераса на два мора“, *Тераса на два мора и друге истините приче*, „Филип Вишњић“, Београд, 2002, стр. 115-124.
- Шоп, Иван, *Исток у српској књижевности*, Институт за књижевност, Београд, 1982.

3. ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

а) ПОЈЕДИНАЧНА ИЗДАЊА И ТЕКСТОВИ У ВЕЗИ СА КОМПАРАТИСТИКОМ

- Bal, Mieke, “Working with Concepts“, *European Journal of English Studies*, Vol. 13, No. 1, стр. 13.
- Velek, Rene, „Krizna uporedne književnosti“, *Kritički pojmovi*, preveli Aleksandar I. Spasić, Slobodan Đorđević, Vuk Karadžić, Beograd, 1966, стр. 181-188.
- Гвозден, Владимир, „Компаратистика и култура“, *Теорисјко-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба. Огледна свеска бр. 2*, ур. Б. Стојановић-Пантовић, Станиша Нешић, Књижевно друштво „Свети Сава“, Београд, 2007, стр. 7-31.

- Гвозден, Владимир, „Појмови компаративне књижевности (3): Сустрет“, *Златна зреда*, бр. 113/114, 2011, стр. 58.
- Ерор, Гвозден, „Од појма до термина – и натраг“, *Филолошки преглед*, бр. 1/2, 2008, стр. 9-36.
- Even-Zohar, Itamar, “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, 1990.
- Zepetnek, Tötösy de, “From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies”, *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, ed. Tötösy de Zepetnek, Purdue University Press, West Lafayette, 2003, стр. 235–267.
- Juvan, Marko, “Ideologije primerjalne književnosti”, *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*, ur. Darko Dolinar, Marko Juvan, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Ljubljana, 2008, стр. 57-92.
- Константиновић, Зоран, *Интертекстуална компаратистика*, Народна књига-Алфа, Београд, 2002.
- Константиновић, Зоран, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 1993.
- Константиновић, Зоран, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984.
- Косановић, Богдан, „Руска авангарда у српској компаратистици“, *Теорисјко-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба. Огледна свеска бр. 2*, ур. Б. Стојановић-Пантовић, Станиша Нешић, Књижевно душтво „Свети Сава“, Београд, 2007, стр. 77-97.
- Marčetić, Adrijana, *O novoj komparatistici*, Službeni glasnik, Beograd, 2015.
- Franco Moretti, „More Conjectures“, *New Left Review*, No. 20, 2003, стр. 73-81.
- Научна критика компаративистичког смера*, приредиле, Слободанка Пековић, Светлана Слапшак, Матица српска-Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1983.
- Петровића, Светозар, „Статус типолошког проучавања књижевности“, *Умјетност речи*, 1-3, 1977, стр. 163-170.
- Pichois, Claude, Rousseau, Andre, *Komparativna književnost*, prevela Jerka Belan, Matica hrvatska, Zagreb, 1973.

Tigem, Pol Van, *Uporedna književnost*, preveli Mihailo B. Milošević i Nada Milošević, Naučna knjiga, Beograd, 1955.

б) ЛИТЕРАТУРА И ГРАЂА ИЗ ОБЛАСТИ ТЕОРИЈЕ И ИСТОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ И
УМЕТНОСТИ, ТРАДУКТОЛОГИЈЕ, СОЦИОЛОГИЈЕ И ФИЛОЗОФИЈЕ

Antonijević, Damijan, „Za parodiju širom vrata“, *Polja*, br. 173/174, 1973, стр. 8.

Batkin, Leonid, „Renesansni dijalog“, *Treći program*, 82/83, 1989, стр. 352-400.

Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1978.

Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Routledge, London-New York, 2002.

Бенјамин, Валтер „Задатак преводиоца“, превео Миодраг Радовић, *Летонис Матице српске*, књ. 456, св. 1-2, 1995, стр. 56-67.

Бланшо, Морис, „О превођењу“, превео Јован Попов, *Летонис Матице српске*, књ. 456, св. 1-2, 1995, стр. 68-72.

Bridge, Gary, Watson, Sophie, „City Imaginaries“, *A Companion to the City*, eds. Gary Bridge, Sophie Watson, Wiley-Blackwell, 2002, стр. 7-17.

Brugiere, Bernard, „French influences and echoes in ‘Tradition and the Individual Talent’“, *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*, eds. Giovanni Cianci, Jason Harding, Cambridge University Press, 2009, стр. 75-89.

Brun, Philip, „T. S. Eliot and Henri Bergson“, *The Review of English Studies*, Vol. 18, No. 70, стр. 149-161, Vol. 18, No. 71, 1967, стр. 274-286

Brodel, Fernan, *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*, том 1, превео Mirko Đorđević, Geopoetika, CID, 2001.

Бурдије, Пјер, *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*, Светови, Нови Сад, 2002.

Gilliland, Rex, „Bergson on Free Will and Creativity“, *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, eds. Paul Ardoin, S. E. Gontarski, Laci Mattison, Bloomsbury, New York, 2013, стр. 308-309.

Елиот, Томас Стернс, „Традиција и индивидуални таленат“, *Изабрани текстови*, уредник Зоран Гавриловић, превела Милица Михаиловић, Просвета, Београд, 1963, стр. 33-42.

- Епштејн, Михаил, „Енциклопедија као жанр“, *Ново секташтво*, прев. Драгиња Рамадански, Аурора, Нови Сад, 2001, стр. 211-212.
- Jergović, Miljenko, „Antologija bosanskog sevdaha“, текст доступан www.sevdalinke.info/about.html (приступљено 28.8.2015.).
- Juvan, Marko, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, prevela Miljenka Vitezović, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Kraus reprint, Nendelinf-Liechtenstein, 1979.
- Константиновић, Изабела, „Раблеов ренеансни хумор и његове широке могућности тумачења“, Франсоа Рабле, *Гаргантуа и Пантагруел. 2*, превео Станислав Винавер, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 341-348.
- Lefevere, Andre, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, London-New York, Routledge, 1992.
- Луначарский, Анатолий, „Несколько слов о германском экспрессионизме“, Жизнь, бр.1, 1922, текст доступан на www.lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/georg-kajzer (приступљено 9.9.2012.).
- Никић, Љубомир, Момчиловић, Олгица, *Библиографија часописа Страни преглед 1927-1939*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989.
- Манчић, Александра, *Превод и критика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010.
- Marino, Adrijan, *Moderno, modernizam, modernost*, Narodna knjiga-Alfa, Beograd, 1997.
- Марић, Сретен, *Пропланци есеја*, Нолит, Београд, 1979.
- Miert, Dirk van, „What was the Republic of Letters? A brief introduction to a long history (1417-2008)“, *Groniek*, No. 204, 2010, стр. 269-286.
- Perišić, Igor, *Uvod u teorije smeha*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Pirandello, Luigi, „Humorizam“, *Mogućnosti*, Split, 1963, бр. 3, стр. 268-288, бр. 6, стр. 609-648, бр. 9, стр. 955-983, бр. 11, стр. 1211-1225.
- Prop, Vladimir, *Problemi komike i smeha*, preveo Bogdan Kosanović, Dnevnik/Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1994.

- Pérez, Rolando, "Towards a Genealogy of the Gay Science: From Toulouse and Barcelona to Nietzsche and Beyond", *eHumanista/IVITRA*, 5, 2014, стр. 546-703.
- Posman, Sarah, "Modernist Energeia: Henri Bergson and the Romantic Idea of Language", *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, eds. Paul Ardoin, S. E. Gontarski, Laci Mattison, Bloomsbury, New York, 2013, стр. 213-227.
- Rot, Klaus, *Slike u glavama*, prevela Aleksandra Bajazetov-Vučenov, Biblioteka XX, Beograd, 2000.
- Sloterdijk, Peter, *Kritika ciničkoga uma*, prev. Boris Hudoletnjak, CID, Podgorica, 2008.
- Стојановић, Драган, *Парадоксални класик Томас Ман*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
- Todorov, Svetan, *Mi i drugi. Francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, preveli Branko Jelić, Mira Perić i Mirjana Zdravković, Biblioteka XX vek, Beograd, 1994.
- Todorova, Marija, *Imaginarni Balkan*, prev. Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov-Vučen, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006.
- Узелац, Милан, *Филозофија игре: прилог феноменологији игре код Еугена Финка*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1989.
- Fisk, Džon, *Popularna kultura*, preveo Zoran Paunović, Clio, Beograd, 2001.
- Flaker, Aleksandar, *Ruska avangarda*, Liber, Globus, Zagreb, 1984.
- Хамваш, Бела, „Анатомија меланхолије“, *Градац*, бр. 160-161, 2006/2007, стр. 75-82.
- Hol, Stuart, „Beleške o dekonstruisanju popularnog“, *Studije kulture*, uredila, Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 317-328.
- Fridrih Šiler, *O lepom*, Kultura, Beograd, 1967.
- Walsh Hokenson, Jan, "Comedies of Errors: Bergson's Laughter in Modernist Contexts", *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, eds. Paul Ardoin, S. E. Gontarski, Laci Mattison, Bloomsbury, New York, 2013, стр. 38-53.

БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ

Жарка Свирчев је дипломирала на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду. На истом одсеку је одбранила и мастер рад. Докторске студије је завршила на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Области њеног истраживања су српска књижевност 20. века, гинокритичка истраживања и студије рода. Огледе и књижевну критику објављује у домаћој и иностраној периодици и тематским зборницима. Монографију *Ах, тај идентитет! Деконструкција родних стереотипа у стваралаштву Дубравке Угрешић* објавила је 2010. године. Ради као наставница српског језика и књижевности у Економској школи у Бечеју, где и живи.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а НАРКА СВИРЧЕВ

број уписа 10107 / Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

"ВИНАВЕРОВ ДОПРИНОС КОМПАРАТИСТИЦИ"

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима 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.

Потпис докторанда

У Београду, 9.3.2016.

Нарка Свирчев

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора НАРКА СВИРЧЕВ
Број уписа 10107 / 1
Студијски програм МОДУЛ ОПШТА КЉУНИЕВНОСТ
Наслов рада „ВИНАБЕРОВ ДОПРИНОС КОМПАРАТИСТИЦИ“
Ментор ПРОФ. ДР РАДИВОЈЕ МИКИЋ

Потписани НАРКА СВИРЧЕВ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

у Београду, 9.3.2016.

Нарка Свирчев

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„ВИНАВЕРОВ ДОПРИНОС КОМПАРАТИСТИЦИ“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 9.5.2016.

Марка Оцирећ