

Адријана Марчетић

SLAVIA ORTODOXA
И МОДЕРНА КЊИЖЕВНОСТ

Тања Поповић, *Источни канон*,
Издавачка књијарница Зорана Стојановића,
Сремски Карловци, Нови Сад, 2019.

Замисао о потреби упоредног проучавања православних словенских књијевности и култура, позната под називом *Slavia orthodoxa*, у последњих десетак година значајно је обогатила српску компаратистику. Највећи допринос овој врсти проучавања код нас дала је, у низу својих радова, Тања Поповић; последњи и до сад најобимнији покушај да се ове књијевности проуче у међусобном контакту садржан је и у њеној најновијој књији *Источни канон*.

После Јакобсонове концепције упоредне словенске књијевности из педесетих година прошлог века, која – са изузетком Светозара Петровића – на овим просторима није ни била озбиљније разматрана, а још мање широко прихваћена, *Slavia orthodoxa* представља најзначајнији покушај да се обликовање идентитета различитих словенских књијевности сагледа у оквиру једне јединствене целине, као резултат деловања заједничког језика (старословенског) и заједничке словенске писмености. За разлику од Јакобсона, који је својом концепцијом обухватио проучавање свих словенских књијевности, и источних, и западних и јужних, *Slavia orthodoxa* се – како јој и само име каже – ограничава на проучавање словенских књијевности и култура код православних народа, првенствено Руса, Бугара и Срба. Осим тога, Јакобсон основ за поређење међу словенским књијевностима није видео ис-

кључиво у заједничком, старословенском језику и његовим каснијим црквенословенским варијантама, већ и у фолклорним традицијама словенских народа, у њиховим митовима, легендама, као и у усменим жанровима уопште, а пре свега у сродности словенских језика.

Отприлике у исто време кад је Јакобсон образлагао своју идеју о упоредном проучавању словенских књижевности, италијански слависта Рикардо Пикјо се послужио називом *Slavia orthodoxa* да би означио једну групу словенских књижевности које, по њему, припадају истом културном кругу и развијају се на темељима православне религијске традиције. Ослањајући се на његову концепцију, Т. Поповић у првом делу уводног поглавља своје студије, „Источни канон и књижевност новог доба”, разматра овај важан компаратистички појам. Пикјо је, примећује она, полазећи од медијевистичког појма, који у оквиру студија средњег века има првенствено описну вредност, теоријски продубио концепцију *Slavia orthodoxa*. Он је увео опозицију између појмова *Slavia orthodoxa* и *Slavia romana (latina)*, које за њега представљају две веома различите групе словенских књижевности. Главна разлика међу њима тиче се односа према античким језицима, грчком и латинском, то јест односа према хеленској и римској књижевности и култури. Наиме, по Пикју, захваљујући делу светих Ђирила и Методија, превођењу јеванђеља на старословенски језик, и увођењу црквенословенског у литургију и културу писмености код православних Словена уопште, ови народи су врло рано, још у 9. веку изгубили непосредну везу са античким језицима, грчким и латинским, а самим тим и са књижевном, религијском и културном традицијом заснованом на овим језицима. Насупрот томе, у словенским књижевностима које припадају културном и религијском кругу *Slavia romana (latina)*, дакле, првенствено у пољској, чешкој, словачкој и хрватској књижевности, латински језик, као литургијски језик и основни језик писаних текстова и „високе” књижевности, постојао је, све до 18. века, упоредо са „лучким”, народним или говорним језиком. Захваљујући томе, сматра Пикјо, ове књижевности су, баш као и „велике” западноевропске књижевности, успеле да у континуитету сачувају непосредан контакт са античким наслеђем, то јест са самим делима грчке и римске књижевности, као и са читавим репертоаром књижевних жанрова, форми, и начина изражавања који су се кроз векове преносили из антике, преко средњовековне књижевности писане на латинском језику, у нововековне књижевности словенских народа. У ствари, управо је тај континуитет омогућио појаву ренесансе, у смислу препорода античке културе, које као такве, ни у 15. веку а ни касније, нема у књижевностима источног канона.

Истовремено, то је књижевности *Slaviae romanae* у периодизацијском смислу приближило „великим” западноевропским књижевностима. Т.

Поповић каже: „Док западноевропска књижевност средњовековља кроз латински језик органски прихвата римску традицију као свој извор и родно тле, дотле такав однос ни према 'romeјском' ни према старогрчком наслеђу није приметан у *Slavia orthodoxa*. Управо је постојање старословенског уклонило грчке источнике и умањило потребу за ослањањем на њих. Оваква претпоставка за Пикјоа нема само филозофско-језички значај, већ се одражава и на разумевање развоја књижевности и општег историјског тока.” (24–25) На пример, уобичајено је, наставља она, да се западноевропске књижевности посматрају у оквиру три веће историјске целине: стари век, средњи век и ново доба, које почиње са ренесансом. Унутар ових великих целина подела на епохе и периоде, уз нека одступања условљена различитим књижевним или историјским разлозима, мање-више је хомогена у свим књижевностима западноевропског културног круга. Међутим, када је реч о књижевностима *Slaviae orthodoxae*, Т. Поповић се с разлогом пита да ли је периодизација по западноевропском моделу ту уопште могућа, као и припадају ли ове књижевности „тако схваћеној и омеђеној европској књижевности или пак ... представљају неки други духовни свет”. (26) Одговор који је Пикјо понудио Т. Поповић оцењује као само делимично прихватљив. С једне стране, Пикјо је у праву, каже она, када тврди да је за књижевности православних народа потребна друкчија периодизација која би водила рачуна о њиховим особеностима. Али, с друге стране, основни недостатак Пикјоове концепције она види у томе што је у њој језик, односно употреба латинског, и у мањем обиму грчког језика, једина гаранција очувања живог додира са античком баштином: „Оваква претпоставка наводи на закључак да ако у некој култури не постоји непосредни додир са старином тако што се у одређене сврхе употребљава језик те старине, онда значи да она ни не припада датој баштини, или јој макар припада спољашње, а не дубински.” (26–27) Због тога Т. Поповић Пикјоов приступ оцењује као „једностран” и „парцијалан”. По њеном мишљењу, старословенска писменост „не искључује античке претходнике”, јер се континуитет наслеђа у књижевности и култури не ослања само на употребу језика, већ и на деловање других, књижевних, културних и историјских фактора. (32) Са овим се лако можемо сложити, јер – као што је компаратистима добро познато – дијалог између различитих књижевности и култура не води се само кроз употребу једног језика и једне традиције, већ и преко превода, адаптација, подражавања, и бројних других начина рецепције друкчијих културних и књижевних модела.

Као најзначајније излагање идеје о *Slaviae orthodoxae* у 21. веку, Т. Поповић наводи пример истраживања руског компаратисте и историчара књижевности, Ивана Јесаулова. Инспириран новим, нематеријалистич-

ким схватањем руске историје и културе, Јесаулов је себи поставио амбициозан задатак: да укаже на *биће* руске књижевности и културе, односно на оно њихово карактеристично својство по којем се оне разликују од својих западноевропских пандана. Иако се првенствено бави проучавањем руске књижевности, Јесаулов ипак границе свог истраживања проширује и на територију читавог словенског православног света. Главни предмет његове критике су такозвани „материјалистички критичари” у руској књижевности, Висарион Бјелински и његови следбеници. Они су још у 19. веку успоставили „идеолошки” канон руске књижевности, који су касније преузеле и све совјетске историје књижевности. Овај, „материјалистички приступ” критици подржан је, по Јесаулову, и у радовима руских формалиста и структуралиста, а превазилази га једино Бахтин, у раним радовима, када говори о „естетском бићу дела”, које се остварује у „идентитету свет – Бог – човек”. (44) Критикујући „материјализам” руске критике у претходна два столећа, Јесаулов не настоји само да формулише нови критички метод који ће се заснивати на новом појмовном оквиру „обогаћеном”, како каже Т. Поповић, и новом филозофско-религијском терминологијом, у оквиру које се помињу и „саборност, христоцентризам, иконичност, благодат, ипостасија, итд.” (46), већ и да дефинише нови канон руске књижевности, канон који ће у 21. веку најбоље представљати њену „рускост”, то јест њено посебно естетско биће. У томе му донекле може помоћи и компаративни појам *Slavia orthodoxa*, унутар чијег интерпретативног оквира везе руске књижевности с другим православним књижевностима омогућавају да се расветле и њихови византиски, односно грчки корени.

Иако Т. Поповић у одбацивању формалистичко-структуралистичког, „материјалистичког” и емпиријског приступа књижевности види значајну сличност између Јесауловљевог новог „православног” канона и неких савремених западноевропских приступа књижевности, као што су нови историзам или Фукоов постструктурализам, Јесауловљев метод – ако му већ тражимо пандане у западноевропској књижевној критици – у ствари је најсличнији немачким, традиционално спекулативним књижевноисторијским и књижевнотеоријским приступима, као што су хегеловски историзам или духовно-историјски метод, и изван Немачке проширен под називом *Geistesgeschichte*. Сличност Јесауловљевог „новог канона” и духовно-историјског метода огледа се пре свега у њиховој спекулативности, односно у чињеници да се у њиховим оквирима књижевност не посматра као самосталан и независан ентитет, већ као израз неког *Zeitgeist*-а, универзалног „духа” времена, односно – како то види Јесаулов – као манифестација „рускости” или „унутрашњег естетског бића” које је изједначено са православним

идентитетом руског народа. С друге стране, Т. Поповић с правом истиче да је Јесаулов много успешнији као књижевни критичар него као теоретичар књижевности. Лако се можемо сложити с њом да су Јесауловљеве анализе појединачних књижевних дела много „убедљивије” од његових општих теоријских експликација, као и са њеним закључком да су „методолошке оградe свакако неизбежне у приступима који покушавају да на нов начин представе не само појединачна књижевна дела (књижевни канон), већ и да пруже нови увид у културну и књижевну историјску целину”. (47)

Осим тога, Т. Поповић има резерви и према оштром супротстављању руске, то јест православне књижевности, с једне, и западноевропске, односно првенствено католичке књижевности, с друге стране. Такво супротстављање ће критику, односно тумачење књижевног дела нужно одвести у симплификацију. На пример, каже она, инсистирањем на посебности руске традиције, одбацују се „без много разлога” утицај „француске (русоовске) или немачке (шелинговске) мисли, суштински значајне за формирање појединих идеологема у руској књижевности, посебно у роману 19. века”. (49) Овој важној примедби треба додати и то да књижевно-критички изолационизам у изучавању било које књижевности, па и руске, најчешће завршава у некој форми догматске и идеолошке критике. Такав један случај можемо видети управо на примеру руске, то јест совјетске критике из периода ждановизма, једне од најмрачнијих епизода у историји руске, али и светске компаратистике. У проучавању веза између руске и западноевропских књижевности, совјетски критичари у периоду после Другог светског рата, видели су презрену „буржоаску науку”, а неке од најславнијих руских компаратиста, Александра Веселовског, Виктора Жирмунског, Бориса Ејхенбаума, Леонида Гросмана, прогласили су за „белосветске скитнице” и „космополите без корена”, који се „улагују Западу” и диве искључиво западноевропским вредностима. Наравно, овим не желим да кажем да је Јесауловљева идеја „новог руског канона” ждановистичка, нити да поредим ове две врсте приступа: њихови идеолошки предзнаци су дијаметрано супротстављени, али то још увек не значи да им не прети опасност од заблуда исте врсте.

Нови приступ источном канону, који у својој књизи промовише Т. Поповић, много је обухватнији, и у теоријском смислу мање оптерећен идеологемама, и од Пикјоове концепције *Slaviae orthodoxae* и од Јесауловљевог новог руског историзма. У томе треба видети његове главне врлине. Из круга свог проучавања она не искључује ни западноевропске утицаје, ни контактне везе између словенских православних, источноевропских и западноевропских књижевности, ни стилско-типолошке аналогije, или „необичне подударности” између старе и модерне књи-

жевности. О томе сведоче и њене анализе из другог, обимнијег дела књиге; оне су све без разлике компаративног карактера. Осим тога, Т. Поповић посебно инсистира на осавремењивању концепције *Slavia orthodoxa*, која је првобитно била замишљена за потребе проучавања старих словенских књижевности. „На основу прегледа различитих тумачења словенског и источног наслеђа”, каже она, „постаје очигледно да посебност књижевног развоја источноевропске традиције, нарочито у оквиру групације *Slavia orthodoxa*, нужно треба проширити и на изучавање њиховог модерног стваралаштва.” (49) У том смислу, она у каснијим поглављима књиге анализира и тумачи књижевна дела која припадају првенствено корпусу књижевности модерног доба (19. и 20. веку), примењујући при том неки од опробаних компаратистичких метода. Она, на пример, проучава трансформације неког честог мотива, теме или сижејног склопа у делима писаца који припадају различитим епохама и књижевним традицијама („Туђа душа иза огледала”); или интертекстуалне везе модерног песништва са средњовековном и фолклорном традицијом („Хришћански парадокси и подвиг страдања: Лирика Момчила Настасијевића”), или начин на који писац обликује неку своју опсесивну тему у различитим текстовима и у различитим формама, као фикционални или као есејистички дискурс („Уметност у свету пуном гада: ликовност и тело у прози Иве Андрића”); или, најзад, пореди појединачна књижевна остварења, било на основу неке формалне било на основу неке садржинске сличности.

У поглављу „Туђа душа иза огледала” Т. Поповић проучава како се једна кохерентна група фолклорних мотива – мотив огледала, гатања, сновиђења, да поменемо само најважније – контекстуализује у неколико „репрезентативних књижевних остварења”. (55) Основно начело по којем се наведени мотиви повезују у целину јесте њихова семантичка близина; сви они, примећује Т. Поповић, конотирају веома широк спектар такозваних „демонских” значења. Они по правилу указују на „онострано”, на „изокренути свет”, на свет са оне стране огледала који у фолклорним предањима настајују ђаволи, демони, вештице и друге мрачне силе. Међутим, у литератури 19. века, наставља она, „демонска” значења наведених мотива често се доводе у везу са еросом, па то постаје једно од општих места романтичарске књижевности. Као „један од најупечатљивијих примера деловања нечистих сила преко огледала, где вољени добија демонски лик” (58), односно наратива у којима су „демонска” и „еротска” значења, преко мотива гатања помоћу огледала и кошмарног сновиђења, повезана у нераскидиву целину, Т. Поповић наводи пету главу Пушкиновог *Евѣнија Оњегина*. У њој се приповеда о Татјанином необичном сну, у којем се, осим Оњегина, појављује пандемонијум различитих гротескно-фантастичних ликова.

Иако је ова глава *Евѣнија Оњеина* у пушкинистици била предмет бројних тумачења, Т. Поповић сматра да њена „дубинска” семантика, обликована у интертекстуалном повезивању с фолклорном традицијом, није била довољно расветљена, посебно када је реч о 14. строфи, у значењском смислу централној у овом поглављу. Сумирајући ову обимну и надахнуту анализу, указашу овде само на њене најважније закључке. Татјанин сан, каже Т. Поповић, симболизује „ђавољу свадбу”, специфичан спој ероса и танатоса, у којем се изражава „девојачки страх од брачне постеље, тачније од полног контакта”. (69) Осим тога, она исправно примећује да мотив сна у Пушкиновом приповедању има и важну композициону функцију, јер су у њему, у фантастичном кључу „сумирани прошли догађаји” и истовремено су наговештена будућа збивања: „Славље и гротескни гости добиће свој ’реални’ одраз у Татјанином имендану, а убиство Ленског отвара низ даљих догађаја – Оњегинова лутања, Олгину и Татјанину удају, те поновни сусрет преображених јунака у Петрограду, на крају романа.” (67) Као архетипску слику либидоносно-деструктивне енергије јунака, ауторка Татјанин сан доводи у везу са сличним примерима из класичне руске књижевности, са „визијом козак Данила из Гогољеве приповетке „Страшна освета”, Љермонтовљевом песмом „Сан”, као и са једним поглављем из Толстојевог романа *Раи и мир*, на које је указао Алексеј Ремизов. (68) Овим примерима Т. Поповић додаје још неке, ониричке мотиве из Гогољевих прича из збирке *Вечери у селцејџу код Дикањке*, „Шињела” и „Носа”. И код Гогоља, као и код Пушкина, комплекс онирично-демонских мотива има несумњиво еротско значење, али је, наравно, њихово укупно значење у контексту Гогољеве прозе битно друкчије од оног које им је дао Пушкин у свом роману. Овде се нажалост не можемо бавити детаљима занимљиве анализе Т. Поповић, али ћемо цитирати њен закључак: „Посебна је одлика Гогољеве прозе да управо они предмети који носе и изражавају основну идеју фикционалног света истовремено бивају искоришћени и као обликотворни чинилац. У овом случају огледало и његов одраз, заједно са ђаволом... одређују мотивациони, структурни и значењски план новеле. С друге стране, треба приметити да демонски јунаци и њихово делање код Гогоља не представљају пуки одраз зла, већ пре наговештавају унутрашњу борбу човека против мрачних сила.” (83)

У прози А. П. Чехова исти и слични мотиви добијају потпуно друкчије значење. Чехов, каже Т. Поповић, има неколико божићних прича у којима је мотив гатања са огледалом приказан са иронијском дистанцом. За разлику од Пушкина и Гогоља, Чехов не посеже за фантастичним, гротескним и страшним у сижејном обликовању традиционалних мотива, већ их предочава у контексту реалистичког наратива, са јасним елементима хумора и ироније. Страх од брачне постеље који се код Та-

тјане и Ивана Шпоњке испољава у кошмарним представама гротескних фигура на „Ђаволој свадби”, у Чеховљевој прози замењен је песимистичним виђењем прозе свакодневног живота, које може бити дато на фону традиционалних сижеа: „атмосфера тајанственог и недокучивог замењена [је] рационалним, ироничним објашњењем приповедача”. (87) Најзад, у контексту истраживања „наратива са огледалским склопом” у делима руских писаца, Т. Поповић испитује и један пример наратива са сличном палимпсестном основом из српске књижевности, причу „Записи о даровима моје рођаке Марије” Момчила Настасијевића. Она прво примећује да и код Настасијевића мотиви огледала, гатања и кошмарних сновиђења имају очигледно демонско значење, као и да је оно недвосмислено повезано са еротском симболиком. Исто тако, као и Пушкин и Гогољ, и Настасијевић сиже своје приче гради по принципу паралелизма, огледалског удвајања, у којем се „реални свет” главног јунака и његове веренице, и свет покојнице Марије, постављају један наспрам другог, као лик и његов одраз у огледалу. Прекорачење „оквира” огледала, и продор оностраног у свакодневицу јунака, и овде се испоставља као кобан. Међутим, осим традиционалних, хтонских и демонских, ови фантастични мотиви у Настасијевићевој причи добијају и нека сасвим специфична значења. Дарови мртве рођаке Марије, њен вез и везом украшене ципелице, симболизују, како исправно запажа Т. Поповић, моћ уметничког изражавања које је једино у стању да наговести унутрашњу, ирационалну основу нашег бића. Тамо где рационално објашњење застаје, уметничко дело закорачује у онострано и својим језиком дочарава оно што се ни на један други начин не може изрећи.

У последњем поглављу *Источној канона*, Т. Поповић се још једном бави Момчилом Настасијевићем, али овог пута његовом лириком. Доследно компаратистичком методу какав је примењивала и у претходним поглављима, она и Настасијевићеве лирске кругове проучава са становишта интертекстуалних веза. На неке од њих критика је већ раније скренула пажњу; уочено је, на пример, да је стил Настасијевићеве поезије у блиској вези са српском средњовековном фолклорном традицијом, као и са црквенословенском поезијом, нарочито када је реч о употреби језичких изражајних средстава као што су синтаксичке фигуре, антитезе, параномације, алитерације итд. Осим тога, често је указивано на јеванђељску подлогу Настасијевићевих стихова која се оправдано доводи у везу са једном од најважнијих, опсесивних тема овог песника, темом животног пута, односно пута ка Христу и преображењу унутрашњег песниковог бића. Али, осим на ове, Т. Поповић указује и на неке мање очигледне интертекстуалне везе у Настасијевићевом песништву. Реч је, између осталог, о романима Ф. М. Достојевског, које као могући „стваралачки подстицај” за сопствено писање, коментарише и сам Настасијевић

у једној белешци о Достојевском из 1931. године. (231) По песниковом искреном одушевљењу, може се закључити, како с правом примећује и Т. Поповић, да је белешка настала непосредно по читању *Злочина и казне* и *Браће Карамазових*. Она каже: „Настасијевић и овом приликом кроз лирску слутњу покреће низ општих проблема, тако рећи истоветних онима о којима размишља у нешто познијим рефлексима ’У одбрану човека.’” (232) Наиме, Настасијевић и у овом читању Достојевског, као и у каснијем есеју у први план поставља нужност понављања Христове жртве као једини пут обожења човека и уметника. Сродност између српског и руског уметника Т. Поповић види и у чињеници да и један и други стварају своја дела у интертекстуалном дијалогу са новозаветним списима: „На пример, *Браћу Карамазове* отвара и идејно одређује познато место из *Јеванђељ по Јовану* (12: 24): ’Заиста, заиста вам кажем: ако пшенично зрно паднувши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре, много рода роди.’” Исто место, „додуше унеколико пригушено и скривено” Т. Поповић налази на више места у Настасијевићевим песмама: „У песни ’Епитаф’... читамо стихове: ’рођају жртва, жетви клас; / печали, – себи, гроб и спас,’ а у песни ’Пут’: ’на крају нестати цео, / ал’ проклијати трази.’” (233) Пратећи овакве и сличне трагове, и размичући палимпсестне слојеве значења у Настасијевићевим лирским круговима, Т. Поповић је понудила иновативно и уверљиво тумачење ове семантички веома затамњене поезије. Успостављајући паралеле са новозаветним списима, и указујући и на могуће фолклорне изворе Настасијевићеве симболике, њој је пошло за руком да укаже на неке могуће путеве разумевања једног од најхерметичнијих српских песника.

Као и у својим претходним књигама, Тања Поповић се и у *Источном канону* представила као изузетан познавалац српске, руске и европске књижевности 19. и 20. века. Њен несумњив критички талент, потпомогнут компаратистичким приступом какав је дефинисан у оквиру концепције *Slavia Otodoxa*, значајно је обогатио разумевање дела како појединачних писаца о којима овде расправља, тако и веза између књижевности које чине ову специфичну, али у српској науци о књижевности до сад недовољно истражену културолошку целину.