

Милица МУСТУР

njetocka@hotmail.com

ЕСЕЈИСТИЧКО-КОМПАРАТИВНА КРИТИКА СВЕТОЗОРА КОЉЕВИЋА

Институт за књижевност
и уметност, Београд

Апстракт: У раду се анализира критичко-есејистички опус Светозара Кољевића у циљу његовог позиционирања унутар типологије српске књижевне критике и ситуирања у ширем контексту историје српске књижевнокритичке мисли. Полазећи од запажања Предрага Палавестре о „посебном углу“ Кољевићеве компаратистике, ауторка настоји да покаже да та посебност не произлази у првом реду из тематског корпуса или проблемских упоришта Кољевићевог дела, већ из специфичне синтезе компаративног метода и снажно индивидуализованог есејистичког израза као стваралачке димензије критичког дискурса. Из нареченог споја настаје тип критичког рукописа који се у раду именује као есејистичко-компаративна критика. Ауторка такође покушава да покаже како се унутар овог типа критичког мишљења издвајају две основне подваријанте: херменеутичко-поетолошка и научно-компаратистичка, које се разликују по степену научне систематичности и начину употребе компаративне перспективе.

Кључне речи: Светозар Кољевић, српска књижевна критика, типологија књижевне критике, есејистика, компаратистика, научна компаратистика, херменеутика, поетика, стваралаштво

У *Историји српске књижевне критике* Предраг Палавестра о Светозару Кољевићу говори као о аутору који је у свом раду заузео „посебан угао“ (Палавестра 2008: 685) књижевне компаратистике. У доста оскудном прилогу о Кољевићу – премда не баш онако цинично оскудном као што је цртица о његовом брату Николи Кољевићу, у истој публикацији – Палавестра не успева да читаоцу уверљиво предочи у чему се огледа уникатност тог компаратистичког „угла“. Она свакако није садржана у Кољевићевим тематским преференцијама, које обухватају англосаксонску књижевност XIX и XX века, народну и савремену српску књижевност, и, у нешто мањем обиму, модерну европску литературу. Све су то, наравно, високо релевантне књижевне области, али не и, у неком објективном смислу – изузетне. Није нарочито „посебна“ ни ужа тематика Кољевићевих радова, а није то, сама по себи, ни њихова компаративна перспектива.

А опет, читалац ће се при сусрету са Кољевићевим текстовима лако сагласити са Палавестром да пред собом има сасвим особено штиво, као и да је та особеност, између осталог, последица специ-

фичног „угла“ критичког посматрања. Нема сумње да би се у неком шире заснованом истраживању могли изложити бројни и различити аспекти те уникатности, а ми се овом приликом ограничавамо на покушај да наслућеној ексклузивности Кољевићевог рукописа пронађемо место унутар замишљене типологије српске компаратистичке критике.

Када се сагледа из те перспективе, специфичност Кољевићевог приступа огледа се понајпре у томе што критичар одабрану компаративну тематику смешта углавном у хоризонт наглашено есејистички пребојеног и високо аутентичног ауторског рукописа, а из те фузије настаје посве јединствен варијетет компаратистичке критике који би се, у хеуристичке сврхе, могао именовати као есејистичка компаратистика, тј. есејистичко-компаративна критика.

Као свака успела есејистика, претежан део Кољевићевих радова показује изразито субјективну интонацију и снажне стваралачке акценте. То их најпре измешта из поља строже научне компаратистике и приближава књижевнокритичком дискурсу, а посредно указује и на то да компаратистичка интересовања није могуће „зауздати“ и ограничити на науку о књижевности, њену методологију и њена начела. Штавише, дело Светозара Кољевића један је од најречитијих примера да се компаратистичка истраживачка интересовања могу реализовати у високо осведоченој стваралачкој форми, што и јесте главни разлог да се овај критички варијетет означи као есејистичка (односно стваралачка) компаратистика.

У Кољевићевој дебитантској књизи *Тријумф интелигенције*, супериорна компаративно-поетолошка интерпретација донекле је у сенци ауторове стваралачке субјективности и потребе да се у врхунском есејистичком напону опробају домети сопствене креативне интелигенције. Ауторову пажњу у овој књизи заокупља поетика модерног англосаксонског романа – у поредбеном низу од Олдоса Хакслија и Д. Х. Лоренса до Вирџиније Вулф, Џејмса Џојса, Вилијама Фокнера и других. Овај корпус махом модернистичких текстова Кољевић разматра под претпоставком да је „интелигенција као посматрачка и обликовна моћ“ њихово суштинско обележје. „Жар посматрачке радозналости“ (Кољевић 1963: 7) као стваралачки порив и интелектуална организација дела као последица тога порива, омогућили су, према Кољевићу, двозначни тријумф интелигенције у литератури. У романима попут Џојсовог *Порицеша уметника у младости*, Ка светионику Вирџиније Вулф или *Порицеша једне леди* Хенрија Џејмса, та ванредна посматрачка суптилност остварила се као „визионарско понирање у природу неких вечних људских дилема, подвојености и сукоба“ (Кољевић 1963: 8), односно као тријумф интелигенције у уметности. Али, у неким другим делима англосаксонских аутора – као што су Фокнерова *Бука и бес*, Џојсов *Уликс* и *Таласи* Вирџиније Вулф – опсесивност посматрачке пози-

ције, реализована понајвише кроз радикалне облике технике тока свести, довела је до потпуног слома уметничке комуникације. Услед хиперинтелектуалистичке сложености своје форме ти романи остали су читаоцу неприступачни, што је, према Кољевићу, означило „трагични тријумф интелигенције над уметношћу“ (Кољевић 1963: 9).

Ову полазну хипотезу Кољевић проверава помоћу неколиких критичких начела, једноставних колико и уверљивих. Средишње место међу њима заузима идеја о комуникабилности књижевног текста. Способност дела да успостави жив однос са читаоцем неопходан је услов његове уметничке делотворности, па Кољевић нормативно закључује:

[Ц]иљ уметности је комуникација – не мора то бити рационална комуникација, али ипак комуникација. А издати тај циљ, без обзира на како паметан начин, увек је промашај – па макар тај промашај био и знак генијалности (Кољевић 1963: 195).

Полазећи од овог принципа Кољевић у *Тријумфу интелигенције* тврди – час благо иронијски час до цинизма заоштреним тоном, да управо „умно“ конципирана модернистичка проза занемарује захтев за читљивошћу – услед своје концептуалне и структурне „препаметности“. Начело комуникативности критичар допуњује уверењем да аутентичне књижевне комуникације нема без непосредног читалачког доживљаја. То, међутим, није пледоаје за „наивни“ импресионизам као основу читања, већ само критичарев категорички брањен став да и најсложеније дело мора најпре произвести непосредан доживљај, пре него што читалац покуша да проникне у комплексност његове архитектонике – или чак одлучи да се у ту авантуру уопште и не упушта.

Репрезентативно за Кољевићев поступак и тематику *Тријумфа интелигенције* јесте друго поглавље књиге. У њему критичар излаже неке успеле примере интелектуализације књижевне форме, али у још већој мери настоји да разобличи видове „трагичке унезверености модерног интелектуализма“ (Кољевић 1963: 24), која је за крајњу последицу имала потпуни крах комуникације књижевног текста са читаоцем. Славни и уједно неславни јунаци овог поглавља су Вирџинија Вулф, Џејмс Џојс и Вилијам Фокнер. Уједињени у заједничком идеалу да књижевно артикулишу „таму људске подсвести“ (Кољевић 1963: 189) – што је остала једна од тематских, поетичких и естетичких фасцинација васколике модернистичке литературе – класици енглеског, ирског и америчког модернизма су, према Кољевићу, у уметничком смислу – подбацили. Критичарев суд о неуспеху трију врхунских романисијера XX века да у значајној уметничкој пројекцији реализују оно до чега им је било највише стало – естетски супериоран роман тока свести – може неприпремљеном уху и духу

зазвучати скандалозно: „подухват којег су се латили неколико вероватно највећих књижевних талената нашег времена по свој прилици није дао ниједно врхунско уметничко остварење“ (Кољевић 1963: 189). Па ипак, премда Кољевић у *Тријумфу интелекцијe* почесто не успева да се одупре пориву да изиграва скандал-мајстора књижевне херменеутике, његов суд је далеко од неутемељеног критизерства и празног порива да се по сваку цену са трона свргну канонизоване величине енглеске књижевне традиције. Он не доводи у питање литерарни таленат гиганата високог модернизма, нити пориче да су управо интелектуална проницљивост и упошљавање технике тока свести у неким њиховим делима дали изванредне резултате (код Џојса је то *Порћеић уметника у младосићи*, код Вирџиније Вулф романи *Госпођа Даловеј* и *Ка свећенику*). Застраћења и промашаји дешавали су се тек онда када се у књижевној анализи несвесног ишло до екстрема, што је и условило потпуни прекид комуникације са публиком. Према Кољевићу, такви радикални експерименти почели су да угрожавају и сам медијум у којем су настајали, односно да фатално нагризају структуру романа – преко граница његове жанровске издржљивости. Због тога се критичарева опсервација о некомуникативности структуре ових модернистичких текстова стално претачу у нека елементарна питања естетичког карактера везана за роман као литерарни жанр: Који услови морају бити испуњени у самом романескном медијуму да би једна експериментална књижевна техника могла у њему ефикасно да функционише? Докле је уопште могуће експериментисати у роману а да сам жанр не почне да се распада под тежином и сложеносту експеримента?

У делима Вирџиније Вулф Кољевић препознаје тежњу ка ослобађању од реалистичких конвенција у корист симболичког, поетски интуитивног израза, при чему у роману *Ка свећенику* та равнотежа између симболике и реалистичких елемената резултира уметнички оствареним делом. Насупрот томе, *Таласи*, по њему, представљају пример где ексцесивна поетска симболизација, остварена врхунским напором стваралачког интелекта, разара комуникативну снагу текста и разводњава жанровске обресе романа до непрепознавања. Резултат тога инверзног стваралачког тријумфа је стварање „симболизма без обриса и фокуса“ (Кољевић 1963: 155).

И док код Вирџиније Вулф претерана симболизација израза саботира читалачки доживљај и слободан проток уметничке комуникације, у Џојсовом *Уликсу* и Фокнеровом роману *Бука и бес* Кољевић тај реметилачки елемент препознаје у „мутним местима“ њихове прозе, односно у програмском замагљивању садржаја и свесном елиминисању огромне количине информација – што унапред осујећује било какав спонтани доживљај прочитаног. За непрегледна непрозирна места у ова два романа њихови аутори припремили су, додуше, голем број рационалних разјашњења, али, као што

Кољевић примећује у свом хуморно-есејистичком маниру, „једина је незгода што понекад човек треба да изради докторску дисертацију, или да прочита туђу, да би их пронашао“. Тиме су се и *Уликс* и *Бука и бес* огрешили о Кољевићев заветни критички принцип: уместо да остваре какву-такву непосредну везу са читаоцем, и једно и друго дело „тек као интелектуална реконструкција може почети уметнички да живи“ (Исто: 194).

Тако, према критичару, Фокнер у знаменитом роману *Бука и бес* читаоца присиљава на својеврсни интелектуални и ментални *tour de force* излажући прва два поглавља дела техником тока свести, где међутим ништа није како треба – ни у погледу избора свести кроз коју се прича преноси, ни у самој примени технике. Прво поглавље суочава читаоца са перспективом идиота Бенџија, а друго са становиштем перверзног интроверта Квентина. Већ и сам одабир двеју свести крајње скучених, неразвијених, хаотичних и извитоперених, донекле предодређује сметње на вези између писца и читаоца, док Фокнеров покушај да што суптилније прикаже скученост и девијантност доводи до потпуног колапса прозне комуникације. Према Кољевићу, читалац је овде приморан на залудан труд да у безобличју и беспоретку књижевног материјала попамти што више појединости, надајући се да ће му се у преостала два поглавља разоткрити понеко од њихових значења. А у том јаловом напору читалачке интелигенције неповратно страда уметнички доживљај:

Први део – када се читалац наједном нађе у свести идиота – у почетку изазива радозналост, затим чуђење, ускоро подозревање и веома брзо нервирање, јер акумулација детаља постаје све неразумљивија, јер се детаљи упорно множе а објашњења никако не стижу. Најзад се то нервирање претвара у очајнички покушај да се сви ти неповезани отпаци разноврсних сензација и утисака попамте, тако да би се на крају могли повезати са објашњењима, када и ако ова стигну. То исто се наставља и кроз други део романа, тако да у та два дела [...] читаочев уметнички доживљај се углавном своди – поред уочавања понеког ретког блеска и правог уметничког потеза – на памћење масе ирелевантних детаља у нади да ће их можда у другом делу књиге некако повезати (Кољевић 1963: 199).

Међутим, било да то читаоцу пође за руком или не, учинак „интензивне и неугодне интелектуалне масаже“ (Кољевић 1963: 199), којој је подвргнут, довољно је разоран да уништи естетски доживљај романа у целисти:

[П]отреба памћења огромног броја детаља у првом делу и налажење њихових објашњења у другом толико апсорбује читаоца да већ због те интелектуалне напетости и nelaгодности (страха да ће се нешто битно пропустити, да се нешто неће „укопчати“) не би могао ништа нарочито

да доживљава, ни с ким да се идентификује, чак и када би за то имао прилике (Кољевић 1963: 199–200).

Овај суноврат уметничке комуникације Кољевић приписује заблуди већине модерниста који су се опробавали у техници тока свести, „заблуди да слободне асоцијације, без претходног познавања животног и психичког искуства свести у којој се оне јављају, могу говорити језиком који ће нешто значити и нешто уметнички комуницирати читаоцу“. Та заблуда са своје стране показује да се модернистички покушаји стварања хиперинтелигентне приповедне технике почесто сукобе са неким елементарним законитостима прозног стварања и естетске комуникације: читаоцу се не може испоручити сиров књижевни материјал и очекивати да га он, према својим способностима, сам прерађује у уметничку целину; није довољно да се он просто „упозна с одређеним бројем чињеница, да му се у руку прво дају кључеви па онда катанци које ће он помоћу њих да откључа дивећи се властитој спретности и довитљивости“. Као и у случају *Таласа* Вирџиније Вулф и Џојсовог *Уликса*, Кољевић инсистира да аутор не може умаћи задатку да уобличи књижевну грађу у комуникативну литерарну форму, да, у конкретном случају, створи „одређени медијум осећајности, у којем ће један ’ток свести’ моћи уметнички значајно да живи“ (Кољевић 1963: 200).

Тријумф интелигенције исписан је као „низ самосталних есејистичких структура“ (Пувашић 1964: 3), а не као хомогена компаративна студија проблемског карактера. Додељујући сваком писцу посебну есејистичку целину Кољевић није систематски поредио сличности и разлике експериментисања англосаксонских романсијера са „интелигентном“ литерарном техником, већ је заинтересованом читаоцу препустио да те спојнице добрим делом изнађе самостално – нудећи му, додуше, високо инспиративне смернице за такав поредбени подухват.

А када у *Тријумфу интелигенције* ипак посегне за директним поређењима, аутор то понекад чини зато да би додатно подигао експресивност свог маестралног есејистичког израза. Каткад се из таквих компарација не може закључити ништа више сем да се критичар у заносу есејистичке интелигенције размеће шокантним вредносним судовима, као када дисквалификује домете осведочених класика светске књижевности поредећи их са квалитетима прозе Д. Х. Лоренса: спрам Лоренсовог третмана „егзистенцијалних проблема човека“ чак и дело Томаса Мана „делује помало старомодно, а највеће Џојсове и Прустове суптилности изгледају само јалово минуциозне структуре, ако не већ и мехури од сапунице“ (Кољевић 1963: 55). Саввим супротно томе, на другим местима ће непосредно поређење Кољевићу служити да заокружи и поетнира неке суштинске увиде

о централном предмету расправе *Тријумфа интелекцијације*. Тако критичар, самеравајући директно и без имало иронијског наноса Вулфову, Џојса и Фокнера, показује високу рецептивну осетљивост за индивидуалне стваралачке домете свакога од ових писаца, непатворено саживљавање са њиховим циљевима и замислима, али и критички став према њиховим психолошким и поетичким ограничењима. Из свега тога, на крају једног од најупечатљивијих есеја ове књиге, Кољевић формулише спекулативну замисао о томе како су замке које је модернистима постављала интелектуалистичка логика изградње текста могле бити избегнуте да су се, у једном хипотетичком пројекту, ујединиле све врлине прозних рукописа Вулфове, Џојса и Фокнера, а све њихове мане повукле са сцене:

[Т]ако [је] мало требало па да техника „токова свести“ да у литератури неслућена уметничка остварења, да роман двадесетог века постане највиша и најзначајнија форма мишљења и осећања савременог човека. Да је само Вирџинија Вулф имала ону елементарну снагу личности, интензитет и непосредност оштре и широке животне визије – коју су имали Џојс и Фокнер – да је, као они, наслутила дубину и значај расцепа у човеку кога раздире оптерећеност прошлости и притисак садашњости, сукоб између културе и живота, усковитланост вртлога бесмисла у који је човек бачен и његове тежње за смислом, можда би, вероватно да би, техника „токова свести“ нашла и своје врхунско уметничко оправдање. Или, да су само Џојс или Фокнер, а то изгледа тако једноставно, имали оно осећање комуникационе функционалности и уметничке мере које је поседовала Вирџинија Вулф, да су само могли да сагледају опасности сопствених ексцеса... (Кољевић 1963: 203).

У том хипотетичком сценарију аутор на суптилан начин разоткрива парадокс модернизма: да су најсмелији формални пробоји често били онемогућени управо од стране својих творца, који нису имали довољно унутрашње равнотеже, меру или увид у границе сопственог израза. У том смислу, Кољевићев поредбени захват није само процена конкретних писаца, него и медитација о уметничкој судбини саме модерне – која тежи апсолуту али често остаје у расцепу између визије и израза, између смисла и форме.

Есејистичко-компаративна критичка перспектива коју Кољевић заузима већ у *Тријумфу интелекцијације* указује се као високо аутентична, „хибридна“ критичка позиција, настала из споја компаратистичког интересовања и наглашено ауторског, есејистички интонираног становишта, у коме доминирају субјективни увиди, шарм луцидног хумора и критичка естетска проицљивост. Кољевићева критика овде није усмерена на систематско упоређивање појава, већ на интерпретативно осветљавање поетичких и естетских парадокса у корпусу модерне англосаксонске прозе, док компаративни контекст – низ од Хакслија преко Џејмса до Фокнера – критичар ко-

ристи као подлогу за интелектуално и стваралачко проживљавање књижевних феномена.

Све врлине ове критичке позиције, али и понека њена мана, остварују се и у Кољевићевој наредној публикацији. У књизи *Хумор и мити* критичар наставља да се бави поетиком романа са компаративног становишта, али из новог тематског и проблемског угла и унутар ширег књижевноисторијског дијапазона. Са поетике високог модернизма из *Тријумфа интелигенције*, Кољевић, у *Хумору и мити*, проширује истраживачке видике на шире схваћену европску романескну традицију, почев од Сервантесовог *Дон Кихота* као неспорног родоначелника нововековног романа. Насловом увезани појмови ове књиге језгровито указују на њену сржну тематику – двострано деловање хумора и мита у модерној књижевности, од Сервантеса, преко Филдинга и Стерна, Бернза и Бајрона, Дикенса и Џејмса, до Томаса Мана, Џојса и Фостера.

Кољевић наслеђује модерног романа, на челу са *Дон Кихотом*, одређује као „велику комичку традицију“ (Кољевић 1968: 11), рођену из епохалног епистемолошког лома на преласку из средњег века у ренесансу. Када је из темеља уздрмана средњовековна вера у целовитост и јединственост хришћанске истине („догме“), а на њено место у новој ренесансно-хуманистичкој епистеми, као последица „новоосвојене слободе духа“ (Кољевић 1968: 46), ступило дијалектичко поимање стварности, прихватање вишесмислености истине и сумња у онтолошке, сазнајне и моралне темеље света, настао је и модерни европски роман као уметничка форма која најефикасније изражава ново осећање живота и стваралачки сублимира нову епистему. Другим речима, *метафизичка мултиплицација* која је обележила прелазак из средњовековног светоназора у ренесансно-хуманистички била је истовремено и час рађања модерног романа, барем оног његовог магистралног тока који отпочиње са *Дон Кихотом*, и чију епистемолошку основу, уместо предренесансног стајања у пуноћи једне и недељиве Истине, представља истина која је „блиска [...] обичној, свакодневной нормалности човекове збуђености животом“ (Кољевић 1968: 13).

Одговор модерних романсијера на нову епохалну ситуацију био је „парадоксалан доживљај света“, а главна уметничка стратегија којом се он остварује – „сучељавање мита са искуством, романсе са стварношћу“ (Кољевић 1968: 10). Парадокс о коме Кољевић говори настаје из тога судара двеју неспојивих равни: када мит, некада носилац неупитне истине – витешки у *Дон Кихоту*, одисејевски у *Уликсу* – наиђе на стварност која га више не подржава, писци – од Сервантеса па надаље – у смеховном кључу приказују урушавање његовог легитимитета у измењеним историјским околностима. Па ипак, разјашњава Кољевић, хуморним третманом митолошког обрасца модерни аутори истовремено – и парадоксално – на нов начин

афирмишу оно што дејством комике исмевају и делегитимишу. Тачније, исти хуморни продор у сферу мита смеховно разобличује једну конкретну „романсу“ (витешку, одисејевску, грађанску) као некомпатибилну с искуством свога времена, и меланхолично потврђује потребу – ма како можда илузорну и неоствариву – да се и у измењеној митофобној реалности трага за неким новим смислотворним митским облицима. Тако се, рецимо, у судбини Дон Кихота даје и пародија и апотеоза витешког јунаштва, а у причи о Џојсовом Стивену Дедалу и пародија и апотеоза мита о уметнику.

Иако је есеј о *Дон Кихоту* вероватно најсупериорнији оглед у књизи, као пример неких Кољевићевих продуктивних херменеутичких колебања посебно је интересантна интерпретација Џојсовог *Уликса у Хумору и мити*, садржана у есеју „Варљивост Џојсових речи“, а интересантна је нарочито када се упоређи са критичаревим другим огледом о истом Џојсовом роману, насловљеним „Уликс и уликсологија“ из дебитантског *Тријумфа интелијенције*. У оба текста аутор је заокупљен поетиком Џојсовог *Уликса*, али јој приступа из различитих углова – једном кроз анализу „интелектуалистичке“ прозне технике, други пут испитујући како се у споју хумора и мита успоставља смисаона организација дела.

У есеју „Уликс и уликсологија“ – у основи немилосрдно ироничном обрачуна са англосаксонском књижевном критиком – Кољевић изражава скепсу према постојању органске целине Џојсовог романа. У овом читању *Уликс* не успева да понуди спонтан естетски доживљај, већ опстаје искључиво као интелектуална реконструкција, чије се значење разоткрива тек у големом напору дешифровања референци. *Уликс* тиме крши Кољевићево темељно начело о комуникабилности књижевног дела. Погубна слабост романа, „здробљена структура“ (Кољевић 1963: 188) прелама се у свим његовим слојевима: мисли и осећања разбијени су у парампарчад, неумерено експериментисање језичким стиливима – од старе англосаксонске прозе до новинарског и рекламног жаргона – делује као пишчев каприс, а Џојсове језичке „настраности“ више одвлаче пажњу него што граде уметничку снагу романа. Иако Кољевић у *Тријумфу интелијенције* – мада само успутно и лаконски – признаје поједина Џојсова достигнућа, пре свих *Порџетс* уметника у *младости*, ови недостаци *Уликса* подстичу га да, доста провокативно, постави питање Џојсове трајности – и имплицитно пружи скептичан одговор на њега: Хоће ли овај роман, али и целокупан Џојсов опус, издржати пробу времена или ће се, лишен људске актуелности, повући у мрак библиотечких полица, а његов аутор наставити да живи као занемарени класик у тек понеком издвојеном фрагменту?

Са друге стране, у есеју „Варљивост Џојсових речи“, из *Хумора и мити*, Кољевић као да улази у супротни интерпретацијски регистар. Сада *Уликс* није здробљена рушевина, већ раскошно распевана

полифонија. То што сваки од три централна лика романа – Блум, Дедал и Моли – има дах и језик свога бића, као и цитатно и алузивно остварена стилско-језичка разноликост, све то, према овом тумачењу, није више Џојсов каприс, већ знак специфичне уметничке виталности *Уликса*, а фрагментација не указује више на распад структуре већ представља динамични механизам стварања смисла. Уместо хаоса, распада и здробљености добијамо сложену, отворену структуру, која омогућава више нивоа тумачења.

Сусрет ова два Кољевићева читања открива једно колебање у његовом опусу, које се благонаклоном погледу указује као критичарев унутрашњи дијалог, а подозревијем као суштинска противречност. Полазна тачка је иста – уочава се ванредна сложеност, разноликост и фрагментарност *Уликса* – али вредносни судови дијаметрално су супротни. Оно што је у *Тријумфу интелијенције* оштро кудио као симптом естетског неуспеха – наиме, као претерану интелектуализацију прозне структуре – у *Хумору и мишћу* Кољевић доживљава као врхунац уметничке снаге Џојсовог романа.

Можда је, додуше, управо у том раскораку оно највише џојсовско у Кољевићевом читању – јер и сам *Уликс* живи од напетости, од судара погледа и немогућности коначног одговора: Да ли *велика књижевност* коју Кољевић постојано има на уму као мерило смислености књижевног стварања, мора бити непосредно читалачки доживљена целина? Или је њена снага баш у томе што пркоси непосредном утиску целовитости, трајно остајући између хармоније и хаоса, између узвишеног покушаја да речима уобличи реалност и трезвене свести о илузорности таквог уобличења, између „литургије мишљења и лакрдије стварности“ (Кољевић 1968: 204), између мита (о могућности остварења естетске и сваке друге целине) и хумора којим се тај мит разграђује и изнова потврђује?

А можда је ипак реч о извесним противречностима у тумачењу, које су само данак врхунским узлетима Кољевићеве есејистичке енергије. Критичар, наиме, и у *Тријумфу интелијенције* и у *Хумору и мишћу* полази од једне одређене „радне претпоставке“ у компаративном тумачењу модерне прозе, а „у склопу те основне обједињујуће идеје [...] готово све своје текстове гради на класичним есејистичким начелима, наиме на темељу (најчешће) једне или више општих формула“. Такав поступак, како исправно вели Душан Пувачић, „најчешће води до свесног сужавања критичаревог визије дела“, будући да аутор тежи да ефектно реализује једну или више идеја о њему, а не да понуди интегрално тумачење. Са друге стране, предност ових текстова огледа се у томе што „поступак којим су настали омогућује стварање изванредно прецизно развијених и конструисаних есејистичких структура“ (Puvacić 1964: 3). Стога је могуће да су Кољевићева противречна читања настала услед фокусираности на по једну сржну идеју (хипотезу о техници стварања, тј. хумору и

миту), чиме се унапред искључује обухватнија интерпретација; али могуће је и да су она уједно последица снажног заноса у грађењу есејистички префињених и структурно изнијансираних текстова. Једноставније речено: понекад се дешава да ток есејистичке свести толико понесе критичара да му постане важније да постигне формалну и концептуалну прецизност саме есејистичке конструкције него да доследно очува интерпретативно сагласје са сопственим ранијим тумачењима. Међутим, и за ове Кољевићеве огледе без зазора се може рећи исто оно што он сам вели за дело понеког писца или критичара од највишег формата: да су све то, на концу, само мане њихових врлина.

Књига речитог назива *Вавилонски изазови* (2007), из знатно каснијег периода, открива још једну област Кољевићевих компаратистичких преокупација. Најављујући у поднаслову да ће у њој бити речи о „сусретима различитих култура у књижевности“ аутор као да наговештава *par excellence* компаратистичку тематику из области тзв. имагологије, која систематски проучава „слику о другом“ у литератури. Она то начелно заиста и јесте, али, приступајући и овој проблематици из свог „посебног угла“ Кољевић превазилази оно што она само начелно претпоставља, и прилагођава је специфичним интересовањима свога критичарског сензибилитета. Због тога се ова монографија не уклапа, без остатка, ни у методолошке обрасце „класичније“ компаратистике, која би тематику сусрета култура подвела под рубрику имаголошких истраживања, нити у дисциплинарне оквире студија културе, чије методолошке и нарочито идеолошке премисе остају поприлично стране овом критичару.

Кољевић, с разлогом, тему сусрета култура у књижевности смешта у митски и метафизички оквир приче о Вавилонској кули. Узимајући старозаветну легенду о пометњи језика, праузроку свих људских неспоразума, за лајтмотив своје књиге, критичар не рачуна само на њен културно-симболички потенцијал, већ и на њен изворни метафизички набој. Он тиме уједно назначује крајњи херменеутички хоризонт свога читања, и битан критеријум књижевног вредновања: када тематизује сусрете култура и цивилизација, књижевност, према Кољевићу – бар она с епитетом *велике и вредне* – не сведочи само о *историјским* облицима људског неразумевања и ретким покушајима њиховог превазилажења него уједно разоткрива и *метафизички* усуд човека као бића по природи осуђеног на неспоразум.

Ова концентрација на универзално у литератури као њеном вредносном амблему, скупа са специфично „књижевном визијом“ дела као крајњим циљем есејистичке потраге, утврђује слику о критичару Кољевићу који, у домену својих компаратистичких преференција, остаје поглавито заинтересован за *јоеијичке* особине и врлине модерне прозе и за њихово херменеутичко расветљавање

пре свега као књижевних карактеристика и квалитета. Међутим, ни потрага за универзалним у књижевном тексту, ни перцепција књижевности као самосвојног духовног чина, методолошки не усмерава Кољевића ка ригорозно иманентистичком читању литературе. На путу ка крајњем интерпретацијском циљу, он – по потреби – смело и плодносно захвата у широку сферу свега онога што се уобичајено назива „контекстом“ књижевног дела.

У *Вавилонским изазовима* тај искорак у контекст очитује се већ у уводном есеју „Национални стереотипи као поглед на *друјої* и *друјо*“, који туробну метафизику вавилонске теме најпре разрешава хуморним осветљавањем неких њених типичних „овоземаљских“ манифестација. Кољевић у њему актуализује познату чињеницу да је један од најизворнијих и најшире распрострањених видова културних сусрета у књижевности онај најмање похвалан за духовно узвишену област за какву се литература по правилу издаје: поглед на културолошки *друјої* и *друјо* формира се од самих почетака европске књижевности увелико у знаку националних предрасуда и стереотипа, или, како то Кољевић хуморно поентира, у знаку „представе о *друјима* као представницима неких светова с којима није баш све у најбољем реду“, док се у знаку обрнуте аналогije *своје* и *сойсївено* доживљава као супериорно, и испољава у виду културног, националног или етничког „самопоуздања, или бар потребе за таквим самопоуздањем“ (Кољевић 2007: 9).

У уводу есеја критичар подсећа да стереотипно етикетирање *друјої*, и испољавање „националистички самоуверене памети“ (Кољевић 2007: 9), обликују општи културни модус европских народа, трајно присутан у њиховој целокупној друштвеној и културној, а не само књижевној (само)свести. Реч је о распрострањеним „стереотипима у којима се Италијани представљају као мафиози, Јевреји као лукаве, а каткад и бездушне тврдице, Французи као напирлитана и благо шашава културна пренемагала, ако не већ еротски и сексуални первертити“ (Кољевић 2007: 7). Поред сличних живих предрасуда о Немцима, Енглезима, Русима, Шкотима и Американцима, ту је и поглед у сопствено и шире регионално двориште, који открива да се „у балканским просторима узајамна митотворачка даровитост ове врсте огледа [...] на сваком кораку“ (Кољевић 2007: 8).

Критичар потом лопту смело пребацује из шире друштвене сфере у елитну зону високе књижевности, подсећајући да ова добро уходана традиција означавања страног као „настраног“ није само „привилегија простог пука него често и надахнуће неких од највећих духова у европској књижевности и култури“. Да би илустровао своју тврдњу, Кољевић пружа сажет панорамски преглед националних стереотипа у књижевности од антике до XX века, задржавајући се на посебно упечатљивим или изазовним примерима: од Платона који „велича храброст [...] као искључиво хеленску врлину“

(Кољевић 2007: 9); преко „слика француског бонтонског и осећајног пренемагања“ код Чосера (Кољевић 2007: 9); до ренесансно-хуманистичке епохе, где „вера човека у самог себе и властиту проницљивост“ (Кољевић 2007: 11) подстиче свеопшти процват националних предрасуда. Тако Шекспир у драми *Хенри V* „слика у комичном светлу [...] саме врхове француске културе“; његов „Дофен [...] заслужује наш презир, али још више и подсмех јер је представљен као типичан дворски тикван у оквиру стандардних енглеских стереотипа о француском разиграном духу као напирлитаном пренемагању“ (Кољевић 2007: 13). И обратно, „у 18. али понекад и у 19. веку, у цивилизованој Европи Шекспир је још увек често посматран у ширем друштвеном контексту као неки типични енглески неотесанац, ако не већ и неморални пробисвет“ (Кољевић 2007: 14).

Уз хуморну опаску да су у погледу штедре дистрибуције културних предрасуда „и балкански простори“ одвајкада „ишли укорак с временом“ (Кољевић 2007: 11), Кољевић ће (пored неких примера из Држићевих комедија) као карактеристичну за класичну српску књижевност издвојити епизоду „Војвода Драшко у Млечима“ из *Горској вијенца*, поентирајући како се „и код Његоша [...] подразумева да свако мора неизбежно бити смешан, ако не већ и помало луд, у туђим очима“. А потом се, из угла хуморног саживљавања с јунаковим доживљајем *шуће*, изриче једна од најдуховитијих мисли у есеју: „У речима Војводе Драшка заиста се лепо види колико је млетачка цивилизација будаласта из ловћенске перспективе“ (Кољевић 2007: 12).

Код Његоша Кољевић додуше уочава и изградњу комплексније слике, где је и *шуће* и *своје* подједнако смешно или лудо: осматрајући Драшкову ситуацију „са лукавством погледа којему су [...] знана оба културна контекста“, Његош тој епизоди придаје „помало двосмислен комички тон“ који „оставља широк простор да замишљамо колико ли су тек Драшково понашање и његова појава у народној ношњи морали изгледати смешно и махнито у Венецији!“ (Кољевић 2007: 12).

То његошевско „лукавство“ метаперспективе, из које је „свако неизбежно смешан у туђим очима“, можда је далеки заматак оног преокрета који, према Кољевићу, у тематику културних стереотипа уносе романсијери и приповедачи у другој половини XIX и почетком XX века. За разлику од ранијих књижевних епоха, у којима дела функционишу као места кристализације и репродуковања културних предрасуда, код ових махом модернистичких аутора – Х. Џејмса, Џ. Конрада, Е. М. Форстера, Х. Л. Борхеса, С. Руждија, узгредно и Андрића – Кољевић уочава репрезентативан заокрет ка моралном, естетском и епистемолошком преиспитивању стереотипног модуса мишљења. У делима тих писаца

рађа се један нови космополитски, обично скептичан, поглед на свет, у коме се подразумева да смо и ми смешни другима, као што су други смешни нама, те да живот као игра разноликих, узајамних предрасуда открива лица и наличја не само културе којој се суди него и стајалишта са кога се суди (Кољевић 2007: 21–22).

Кољевић је дакле уверен да нови „космополитски“, „скептични“ роман XX века суштински врши субверзију културних предрасуда, типичну за раније епохе. У том смислу је занимљиво да неколико апострофираних романа (из пера Конрада, Форстера, Борхеса и Руждија) обрађују вавилонску тему у контексту британске и шпанске колонијалне историје, а да су у постколонијалној критици – чије саморазумевање претпоставља да је она једина надлежна за свеколике релације колонијализма и литературе – управо неки од ових романа проскрибовани као део злогласног западног књижевног канона, који, наводно, не само да не критикује културне стереотипе у духу неког новог „космополитизма“, већ их фатално цементира, и то нарочито у виду расне дискриминације.

Кољевић показује сасвим довољно слуха за могућности читања ових текстова и из угла постколонијалне теорије, али ипак није рад да таквим интерпретацијама уступи предност пред неким класичнијим (у која спада и његово сопствено). Тачније, поједини критичареви увиди крећу се самом граничном линијом постколонијалних читања, али не усвајају њихов општи курс и закључке: његови увиди не окончавају се ни идеолошком редукцијом књижевног текста на некњижевни документ о учинцима колонијалних управа на окупираним територијама, нити закључцима о европском роману као месту на коме се колонизовани *групи* тек дискурзивно конструише, и то по правилу као цивилизацијски инфериоран ентитет. Примера ради, Кољевић, сасвим у дослуху с правцима размишљања постколонијалне критике, бележи најпре како Конрад, у *Срцу шаме*, „понире у неизрециве ужасе мисије белог човека у црној Африци“, док у наставку коментарише како писац излаже окорело лицемерје тог истог белог човека који веру у сопствену расну супериорност маскира – не претерано успешно – наглашено филантропским разматањем. Реч је о сцени у *Срцу шаме* у којој

господин Керц пише свој извештај за добротворно Међународно удружење које се залаже за укидање дивљачких обичаја, истичући Узвишену Мисију Белог Човека, који – као натчовек – има неограничене могућности у чињењу Добра, јер у очима дивљака представља Божанско биће. [...] И да ли веровати том закључку или ономе што је он накнадно нашврљао на крају, својом руком, о Африканцима – „Затрти све те звери“ (Кољевић 2007: 26).

Наводи попут ових показују да Кољевић *Срце шаме* чита као дело чији се писац јасно дистанцира од колонијалних ужаса белог

човека и расног супрематизма као његовог идеолошког покрића, а не као текст који би се према овој тематици односио неутрално или чак афирмативно. Утолико је значајније што у наставку есеја он изражава свест о томе да су и Конрадов и неки други међу коментарисаним романима изазивали жучне реакције и тумачења у духу ригорозне политичке коректности. А опет, постојање тих интерпретација Кољевић равноправно смешта покрај оних са потпуно супротним вредносним предзнаком, не одређујући се ни за ни против једних или других. У том смислу критичар бележи како је „*Срце њаме* имало и својих следбеника, као што су Жид и Малро, који су га сматрали једним од крајњих европских домета у обради 'интернационалне теме'“ (Кољевић 2007: 27), али и како је, с друге стране, „највећи нигеријски писац Чинуа Ачебе оштро [...] осудио *Срце њаме* као шовинистичко штиво, истичући да је Конрад у њему суштински подлегао расистичким предрасудама у сликању афричког света“ (Кољевић 2007: 27–28). Као да наговештава како рецепцијска правда није сасвим ни на једној од двеју страна, Кољевић „дипломатски“ констатује: „У питању је, дакле, не само стваралачки него и критички вавилонски изазов у пријему овог дела“ (Кољевић 2007: 28).

У томе одбијању да се јасно одреди за или против једног од два понуђена читања, огледа се и Кољевићево опште стајалиште при процени значаја културних стереотипа у западној и српској књижевној традицији: он, пре свега, тежи да балансира између њиховог потцењивања и прецењивања. Према Кољевићу је белодано јасно да и тзв. *велика литеративура* није само *леја књижевности* имуна на слабости простог пука, његовог презривог погледа на *ишуће* и самозаљубљене загладаности у *своје*; да су се, штавише, „од Чосера и Шекспира до Волтера и Толстоја, велики писци [...] повремено играли ватром популарних предрасуда [...] подлежући у исти мах шарму идеје о 'вишим' и 'нижим' нацијама, расама и културама“. Међутим, у духу нареченог балансирања, он истиче како, „за разлику од продуката масовних медијума двадесетог века, њихова највећа дела никада нису била *сисџемајски* потчињена ширењу овог политичког и моралног отрова“ (Кољевић 2007: 39; курзив М. М.), што се може разумети и као имплицитни отклон од ригорозно политички коректног читања, које у литератури управо систематски трага само за оним њеним екстрактима којима се могу изнаћи чисте аналогije у идеолошкој и политичкој сфери. Па ипак, у духу још тананијег балансирања, и у духу превентивног упозорења о томе да „ниједно посебно време, нација, цивилизација или култура“ немају „монопол на фанатизам“ (Кољевић 2007: 38–39), Кољевић понавља да „у новијој фикционалној прози [...] националне, расне и културне предрасуде и стереотипи“ доживљавају један просвећенији, диференциран, „космополитски“ третман, али и додаје да нас „чак и то опомиње

колико су оне раширене“, као и да „у светлости свеколиког, па и нашег историјског искуства двадесетог века, не бисмо могли рећи да се историја показала као богзна каква учитељица живота“ (Кољевић 2007: 39).

Кољевићева перцепција о уделу културних стереотипа у изградњи књижевних простора западноевропског канона јесте, дакле, све само не наивна. А ипак, он не сматра да су стереотипи аршин којим треба мерити коначну вредност ових текстова. Књижевност која нешто вреди, вреди између осталог и стога што је у стању да превазиђе своја унутрашња ограничења, јер увек транспортује знатно више него што је тим ограничењима обухваћено. Другим речима, поглед који Кољевића сензибилизује за то да литература може упасти у замке проблематично некњижевног, исти је онај који му расветљава пут до онога што у њој јесте књижевно. А ово потоње – књижевно у књижевности – ипак привлачи суштински део Кољевићеве читалачке пажње, што уједно јасније оцртава и општу физиономију његовог критичког поступка: и када проблематизује однос хумора и мита у литератури, и када компаративно ишчитава тематику културних сусрета у европској и српској књижевности, његов приступ је, у крајњем смислу, херменеутичко-поетолошки: занима га поглавито како књижевно дело обликује своја значења и којим се поетичким средствима конституише као књижевно. Различити контексти у које се може поставити књижевни текст, и за које га Кољевић – кад чвршће кад лабавије – веже, не одређују притом ни његова крајња значења нити пресуђују о његовој књижевној вредности.

Таква релација коју критичар успоставља између текста и његових различитих контекста долази још јасније до изражаја у осталим огледима *Вавилонских изазова*, посвећених четворици модерних српских аутора – Андрићу, Црњанском, Тишми и Селенићу. Истражујући тему сусрета култура у делима ових писаца, Кољевић консултује неке од кључних места њихове биографије, а затим и кључна места колективне историје културних, националних и етничких заједница у чијем озрачју су ови аутори стварали и којима су највећим делом и припадали. Биографска искуства дипломатског службовања, али и тамничења, емиграције и културно-идентитетског неприпадања, и историјска искуства и констелације шире културне заједнице – конфликтна коегзистенција различитих нација, вера и етноса, масовни егзодуси, тј. сеобе, прогони и истребљења због националне припадности – све је то суштински усмерило ове ауторе ка тематизацији културних сусрета, понајвише у кључу трагичних *вавилонских несјоразума*.

Међутим, у Кољевићевом виђењу, деловање ова два контекста – биографског и историјско-културног – снажно је, чак *судбоносно*, али не и апсолутно: критичара ипак највише занима способност

Андрића, Црњанског, Тишме и Селенића да и сопствену биографију (као личну историју) и битне аспекте колективне историје подигну на ниво филозофске перспективе, а затим и транспонују у специфично књижевну визију, која са своје стране носи одлике универзално-антрополошког и архетипског. То даје интересантну структуру и заводљив тон његовим огледима о овој четворици писаца, који отпочињу кратким биографским репортажама а завршавају се раскошно есејизираним интерпретацијама културних сусрета у њиховим фундаменталним текстовима.

У есеју о Андрићу – који овде треба да послужи као парадигматски пример и за остале огледи о наведеним ауторима – Кољевић најпре издваја она места из пишчеве биографије у којима препознаје не само заматак његових каснијих „вавилонских“ тематских опсеција, већ и филозофске темеље целокупне Андрићеве прозе, дубински одређене проблематиком судара култура. Тако ће „искуство и доживљај тамнице и тамновања“ бити „она меланхолична потка по којој ће [Андрић] да везе своје слике човековог заточења у властитој природи, као и у времену и простору свог културног круга“ (Кољевић 2007: 43), док каснија дипломатска каријера даје „космополитски печат његовом погледу на свет и свеколиком обликовању завичајне грађе“ (Кољевић 2007: 44). Биографија се, надаље, прожима с историјом заједнице: ако га је већ лична историја на специфичан начин сензибилизovala за тематику вавилонских неспоразума, историја и слике завичајног босанског простора, разнородних вера, нација и традиција, „којима се непрестано враћао са раскошних стаза и богаза свог животног и духовног пута“ (Кољевић 2007: 46), учиниће да се та проблематика издигне у једно од централних тематских жаришта Андрићевог опуса.

Тежиште есеја Кољевић, међутим, премешта на херменеутичко-постолошки план, разоткривајући значењске слојеве у којима се преламају сусрети култура у Андрићевој прози, и испитујући њихову естетску артикулацију. Може се претпоставити да добар део Кољевићевих увида о семантизму културних сусрета у Андрићевој прози припада интерпретацијском канону српске критике – рецимо, увиди о Босни као „махнитом Вавилону мржње“ (Кољевић 2007: 52), тамном вилајету цивилизацијских сукоба; о драми људских неспоразума и примордијалном страху од страног и туђег; затим увиди који у овој тематици идентификују филозофске хоризонте Андрићевог дела, попут коментара да писац местимично приказује „слику свеколике људске историје као политичког и друштвеног Вавилона, у којем је рат једини закон“ (Кољевић 2007: 47); а у тај канон спада вероватно и критичарев закључак да другу страну Андрићевог приступа теми представља „жеђ за људским разумевањем“ (Кољевић 2007: 64) и да сами врхунац пишчевог приповедачког умећа чини управо „заумно посезање за премоштавањем понора који деле раз-

личите обале живота, посезање у којем мостови израстају у крајње симболе смисла и историје људског живота“ (Кољевић 2007: 52).

Овај интерпретацијски канон, који у свом огледу још једном есјистички продорно и сугестивно призива у сећање читаоцу, Кољевић ће обогатити разоткривањем најсуптилнијих нијанси Андрићевог хумора, и тиме отворити поглед ка доста сложенијим значењима која произлазе из напетости између „Вавилона мржње“ и „жеђи за људским разумевањем“. Тај хумор је андрићевска варијанта оне „двоструке ироније“ коју је критичар прогласио за амблем модерног европског „космополитског“ романа. Међу бројним његовим фасетама можда највише задивљује преображај хумора у парадокс: она места где Андрићева хуморна перспектива произведе такве парадоксалне констелације међу његовим јунацима, које замагљују границу између нетрпељивости и самилости, тачније: у којима исти језички облик успе да изрази и верску нетрпељивост према другоме и чудесну љубав према њему. Критичар то илуструје на примеру епизоде из приче „У мусафирхани“ у којој фра Марко лечи рањеног Турчина. Поред осетљивости за софистицираност Андрићевих приповедних тонова, одломак илуструје и сву раскош Кољевићевог есејистичког умећа и његову способност да анализу прожме јединственим поетским увидом:

[Фра Марко] носи том мрском рањенику воду и млеко, носи што мора – али као да принудна геста пажње према туђој муци постаје извор разумевања, безмало излаз из Вавилона мржње. [...] он почиње и да се свађа с куваром тражећи бољи комад за свог болесника не стога што га воли него зато што му је пред очима. Па како он само вија ону жену држалицом кад њене димије толико окрепе болесника да се он придиже и пружа руке за њима доводећи тако у опасност своју душу! И зар није исто тако неодољиво аутентичан – беспоговорно аутентичан као што само сурове и смешне ствари могу данас да буду – онај његов позив самртнику да прими праву веру: „Зар ћеш, болан, и на онај свијет с оним шкембавим Кезмом?“ Као да традиционалне предрасуде, искази нетрпељивости према туђину постају овде облици изражавања неке дубље љубави за њега, док се у пуноћи ове метафизичке ироније опет огледа понорнички космополитизам Андрићевог осећања света, богатство дуге његовог језика у којој се преламају толике боје живота. Рањеник ће, истина, пљунути на крст, али трапави фра Марко ће остати да размишља како то ипак није стварно него више „као кад човјек усније“ и са ове платонски озарене ироничне тачке отићи ће да гонета звезде и да их пита да ли је можда то небо, та божија лађа што вечно путује, довољно пространо да се на њему нађе места и за Турчина који на самрти на крст пљује (Кољевић 2007: 66–67).

Анализа епизоде с фра Марком умногоме је илустративна за Кољевићев критички метод у целисти: то је најпре спој херменеутичке осетљивости и поетолошке анализе, који у конкретном слу-

чају успева да открије како Андрићев хумор није само стил, већ механизам унутар језика и нарави, у коме се разоткривају сами фундаменти пишевог филозофског и уметничког велтаншаунга, „понорнички космополитизам Андрићевог осећања света“. Али, почев од књиге *Хумор и мии*, у његовом критичком изразу почиње да се најављује и специфична емпатичка интонација, која у мало којој другој публикацији вибрира тако снажно као у *Вавилонским изазовима*. И као што Андрићев хумор није само стилско средство већ облик дубљег трагања за људским унутар граница ироније, и Кољевићев емпатички тоналитет превазилази ниво стилистичке обојености и постаје суштински део његовог херменеутичког поступка. Та емпатија није сентиментална, штавише, често се пројављује и у форми емпатијског хумора, не мање слојевитог од оног који Кољевић идентификује као стилско уобличење Андрићевог погледа на свет. Емпатија функционише као методолошки принцип – као начин разумевања књижевног текста изнутра. У основи Кољевићевог читања лежи уверење да се значење не може обухватити искључиво споља, аналитичком дистанцом, него само уколико се критичар привремено „пробаци“ у духовни хоризонт аутора и његових ликова, односно у унутрашњу логику књижевног језика. Тако схваћена, Кољевићева есејистичка емпатија представља продужетак његове тежње ка разумевању као основном задатку критике. Може се, најзад, појмити и као заједничка мера књижевног и међуљудског разумевања, као критичарев допринос ублажавању последица вавилонског хибриса.

У светлу досадашњих увида могуће је још нешто ближе дефинисати основну подваријанту Кољевићеве есејистичко-компаративне критике. Њено методолошко језгро чини поетолошки усмерена компаративна херменеутика: Кољевић разматра биографске, културне и историјске контексте који обликују књижевно дело, али их не узима за коначну меру његове вредности, већ их сагледава као оквир унутар којег књижевност изграђује сопствену визију. У том смислу, његова критика спаја широку културолошку (контекстуалну) осетљивост са поетичком анализом, показујући како се књижевни текстови истовремено могу читати у светлу својих контекста и унутрашњих естетичких поступака, тачније: како књижевно дело управо преображајем контекста постаје књижевност.

Светозар Кољевић је једним, додуше знатно мањим делом исписивао своје есејистичко-компаративне радове и у традицији „класичнијих“ филолошких компаратистичких истраживања. Њихови примери могу се наћи међу есејима разасутим у неколиким ауторовим публикацијама, а као илустрација могу послужити студије из збирке *Пућеве речи*, садржани у другом поглављу књиге, насловљеном „У туђини“. Као репрезентативна за ову варијанту ауторовог компаратистичког деловања издваја се студија „Наше јуначке

песме у енглеској и америчкој критици“ (1974). Аутор се овде придржава бројних параметара који сржно детерминишу класичнији научно-истраживачки приступ. То су: тежња ка објективној презентацији расположивих научних резултата, документарност, акрибичност. Захваљујући тим карактеристикама овај критичарев рад добрим делом остаје у обзорју методологије научне компаратистике, унутар које су се у домаћој науци о књижевности теме попут иностране рецепције српске народне поезије традиционално и обрађивале.

Кољевић у овој студији пружа заправо малу књижевноисторијску синтезу насловом назначене тематике. Реч је о прегледном осврту на дотадашњу (1974) енглеску и америчку рецепцију српске народне епике; у њему аутор издваја све најзначајније етапе и тренутке, услове и контексте рецепцијских токова, нижући их хронолошки, према већим периодима („Први помени и извори“, „Романтизам“, „У знаку источног питања“ и „Двадесети век“) и коментаришући унутар њих доприносе појединачних књижевних и културних посредника. Притом се само по себи разуме да такво синтетичко заокружење једне по својој формулацији дисертацијске проблематике не би било могуће, или макар не уверљиво да Кољевић у области српске фолклористике није већ располагао ауторитативним компетенцијама, као и да није имао обухватан увид у међународну рецепцију српског усменог песништва.¹

Ипак, чак и у раду научно-компаратистичког кроја, који налаже строжу методолошку објективност, Кољевић није вољан да се одрекне есејистичког израза као препознатљивог обележја свог ауторског рукописа. Ту није толико реч о појединачним упечатљивим есејистичким фрагментима и бројним проблесцима критичаревог уникатног хумора (као када се за један врло несрећан, сладуњаво-сентиментални превод „Хасанагинице“ из пера Волтера Скота вели да је то „чорбине чорбе чорба“ – Кољевић 1978: 279), колико о несвакидашњој стилској, методолошкој и естетској синтези: о томе да у споју хумора, ненаметљивог есејизирања, синтетичког уопштавања богате књижевноисторијске грађе и поенти-

¹ Године 1974, четири године пре публикавања књиге Путеви речи, Кољевић објављује *Наш јуначки еп*, прву у низу монографија из фолклористике као једне од истакнутих области његових критичких интересовања. Књига се 1980. године, у знатно проширеној и прерађеној форми, појављује и на енглеском језику под називом *The Epic in the Making*, и увелико доприноси популаризацији српског усменог стваралаштва на енглеском говорном подручју. У оквирима фолклористичких истраживања уследиће *Како епичари народној епосности* (1982), *Посијање епа* (1998) као превод на српски језик монографије *The Epic in the Making* и *Вјечна зубља. Огјеци усмене у писаној књижевности* (2005), у којој Кољевић разматра везе српске усмене и писане књижевности кроз симболику „игре језичког памћења“, ослушкујући одјеке народног песништва у делима С. Милутиновића, П. П. Његоша, Б. Радичевића, Ј. Ј. Змаја, али и прозаиста Р. Домановића, П. Кочића и И. Андрића.

раних критичких судова настаје атрактивна форма научног есеја, подједнако ауторитативна као прилог компаратистичкој фолклористици и приступачна, чак примамљива, и читалачкој публици изван уских дисциплинарних простора научне компаратистике. Из таквог укрштаја научно-компаратистичке оријентације и високо индивидуализованог есејистичког израза настаје и Кољевићева обимнија студија *Њејош у енглеској и америчкој култури* (1999).

У светлу претходних разматрања показује се да опус Светозара Кољевића представља репрезентативан пример *есејистичке компаратистике* као оног критичког модела у којем се компаративни поступак и есејистички нерв сливају у аутентичну, поетички осетљиву, интелектуално заводљиву интерпретацију књижевности. Највећи део ауторовог компаратистичког рада има јасно *херменеутичко-филолошко* усмерење. У монографијама које припадају овој подваријанти критичке делатности (*Тријумф интелигенције*, *Хумор и мит*, *Вавилонски изазови* или *Хирови романа*), Кољевић – некада из непосредне, а чешће из имплицитне упоредне перспективе – истражује поетичке специфичности и наративне технике модерне књижевности; реконструира кључне етапе у развоју модерног европског романа и његове конститутивне елементе, од жанровских својстава и законитости преко историјских и епистемолошких основа из којих модерни роман израста до заједничких поетичких одлика романескне прозе од Сервантесовог *Дон Кихота* до XX века; најзад, Кољевић предузима и искорак ка културолошкој тематици у роману (и то оној која спада у повлашћене области компаратистичких интересовања), али и тада, као и у свом преосталом опусу, контекстуално-културолошка сазнања користи да би остварио исти примарни критички циљ: разоткривање специфично књижевне физиономије књижевног дела и његових семантичких димензија. На мање прометном колосеку свог рада аутор исписује филолошки усмерене компаратистичке студије знатно ближе моделу *научне компаратистике*, у којима доминира тема рецепције српске књижевности – пре свега народне књижевности и Његоша – у енглеској и америчкој култури.

Ипак, независно од тематике којом се бави или методолошког регистра којем се приближава, све видове Кољевићевог рада повезује изворни есејистички импулс. Присутан и у филолошки најстроже заснованим студијама, он сваки ауторов херменеутички подухват претвара у мисаоно и естетски заокружену целину, која поседује не само интелектуалну већ и изражено стваралачку вредност. На многим страницама Кољевићевих књига та вредност се објављује као аутентична књижевнокритичка проза.

Извори

- Koljević, Svetozar. *Trijumf inteligencije*. Beograd: Prosveta, 1963.
- Koljević, Svetozar. *Humor i mit*. Beograd: Nolit, 1968.
- Кољевић, Светозар. *Наши јуначки еј*. Београд – Суботица: Нолит – Би-рографика, 1974.
- Кољевић, Светозар. *Пушјеви речи*. Сарајево: Свјетлост, 1978.
- Koljević, Svetozar. *The Epic in the Making*. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Koljević, Svetozar. *Ka poetici narodnog pesništva*. Beograd: Prosveta – BIGZ, 1982.
- Koljević, Svetozar. *Hirovi romana*. Sarajevo: Svjetlost, 1988.
- Кољевић, Светозар. *Посијање еја*. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак, 1998.
- Кољевић, Светозар. *Њејош у енјлеској и америчкој кулјури*. Подгорица – Ужице: Октоих – Лапчевић, 1999.
- Кољевић, Светозар. *Вјечна зубља. Одјеци усмене у јисаној књижевно-сти*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Репрограф, 2005.
- Кољевић, Светозар. *Вавилонски изазови*. Нови Сад: Матица српска, 2007.

Литература

- Палавестра, Предраг. *Истјорија срјске књижевне кријиике 1768–2007*. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- Puvačić, Dušan. „Putevi i stranputice modernog romana“. *Književne novine*. 6. 3. 1964, 3.

Milica Mustur

The Essayistic-comparative Criticism of Svetozar Koljević

Summary

This paper examines the critical oeuvre of Svetozar Koljević with the aim of defining more precisely his place within the typology of Serbian literary criticism. Starting from Predrag Palavestra's observation that Koljević approached comparative literature from a "distinctive angle," the paper argues that the originality of his approach lies not primarily in his choice of topics or comparative perspective, but in the specific fusion of the comparative method with a highly individualized essayistic mode of expression. On this basis, the paper introduces the concept of *essayistic-comparative criticism*, understood as a mode of interpretation in which scholarly analysis and creative interpretation merge into a unified hermeneutic procedure. Drawing on an analysis of Koljević's representative books – *The*

Triumph of Intelligence, Humour and Myth, and *Babylonian Challenges* – the paper demonstrates that his comparative perspective is subordinated to fundamental poetic, hermeneutic, and aesthetic questions of literature. In his interpretations of modern European, Anglo-American, and Serbian literature, as well as Serbian oral literature, Koljević employs the comparative context as a means of illuminating broader problems of literary creation, poetic paradoxes, and of formulating his own evaluative criteria. The analysis further shows that, in Koljević's work, the essayistic form transcends the level of stylistic individuality and becomes a distinctive mode of critical thought. Finally, the paper identifies two principal subtypes within Koljević's essayistic-comparative oeuvre: the hermeneutic-poetical subtype, focused on interpreting the poetic structures of modern prose within a comparative framework, and the **scientific-comparative** subtype, characterized by greater methodological systematicity and broader comparative syntheses. The main contribution of the paper lies in establishing the concept of *essayistic-comparative criticism* as a distinct model within Serbian comparative literary studies, thereby offering a more precise understanding of Svetozar Koljević's place in the history of Serbian literary criticism.

Key words: Svetozar Koljević, Serbian literary criticism, typology of literary criticism, essayism, comparative literature, academic comparative studies, hermeneutics, poetics, literary creativity

Примљено: 15. 1. 2026.

Прихваћено: 8. 7. 2026.