

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Дуња С. Ранчић

**ОБЛИКОВАЊЕ КАНОНА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ
У АНТОЛОГИЈАМА БОГДАНА ПОПОВИЋА,
ЗОРАНА МИШИЋА И МИОДРАГА
ПАВЛОВИЋА**

Докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Dunja S. Rančić

**SHAPING THE CANON OF SERBIAN POETRY
IN THE ANTHOLOGIES BY BOGDAN
POPOVIĆ, ZORAN MIŠIĆ, AND MIODRAG
PAVLOVIĆ**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Дуня С. Ранчич

**ФОРМИРОВАНИЕ КАНОНА СЕРБСКОЙ
ПОЭЗИИ В АНТОЛОГИЯХ БОГДАНА
ПОПОВИЧА, ЗОРАНА МИШИЧА И
МИОДРАГА ПАВЛОВИЧА**

Докторская диссертация

Белград, 2022.

Ментор:

др Јован Делић, редовни професор

Филолошки факултет

Универзитет у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране: _____

Изјава захвалности

Највеће спознање током рада на овој тези ауторка је имала у искуству да човек никада не треба да пропусти прилику да захвали људима који добротом окружују његове напоре.

За ванредно разумевање и чудесну менторску бригу захвалност дугујем професору Јовану Делићу. Једнаку захвалност за разумевање, колегијалну и људску подршку и ослобађајуће разговоре дугујем колегама са Катедре за српску књижевност и језик Учитељског факултета у Београду, а посебно професоркама Слађани Јаћимовић, Зорани Опачић и Валерији Јанићијевић, те онима који су ентузијазмом „повукли за нос“ на овом путу: Јелени Панић Мараш, Владимиру Вукомановићу Растегорцу, Бојану Марковићу и Ани Петровић Дакић. Млађим и придруженим члановима катедре Душки Михајловић де Оливеира, Милошу Батрићевићу и Срђану Стевићу, Ивани Стојков и Лоли Стојановић дугујем нежност и веру да ће све бити добро.

Са жељом да своје каменове што пре пуне да се откотрљају у слободу, захвална сам за све дилеме и мрзовољу подељене са *носачима у истом кругу* (а то је тек први!) – Љубици Весић, Немањи Каровићу и Страхињи Полићу. *La somma sapienza e 'l primo amore*.

До многих увида не бих дошла без дугих, паметних и духовитих разговора са професорима Драганом Стојановићем и Ненадом Николићем. До неких важних књига не бих дошла без помоћи господина Дејана Ајдацића, госпође Биљане Богдановић, библиотекара Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ и најдражег Одељења периодике Библиотеке града Београда.

За све што јесам и нисам љубав и захвалност дугујем породици Ранчић. Надам се да ћу Војиславу Пантићу умети да узвратим за стрпљивост и љубав која је издржала претварање живота у препадна буђења проверама цитата.

Ауторка верује да су ствари књижевности она боља стварност, у којој нема немогућих сусрета и сва се обећања испуњавају. Ономе ко је то знао, а коме није било дато да дочека ову захвалност, Професору Александру Јовановићу, посвећен је овај рад.

УДК:

ОБЛИКОВАЊЕ КАНОНА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ У АНТОЛОГИЈАМА БОГДАНА ПОПОВИЋА, ЗОРАНА МИШИЋА И МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

САЖЕТАК

Антологије поезије у српској књижевности имају занимљиву и значајну историју, а међу њима су канонски статус стекле три књиге: *Антологија новије српске лирике* (1911) Богдана Поповића, *Антологија српске поезије* (1956) Зорана Мишића и *Антологија српског песништва* (1964) Миодрага Павловића. Циљ истраживања било је тумачење начина којим су оне биле део ужег унутаржанровског и ширег књижевнокултурног контекста свог настанка, фактор утицаја на касније поимање природе и састављање нових антологија, те одређење њихове каноничности у процесима којима су својим унутрашњим визијама вредности изабране целине српске поезије имале ефекта на саморазумевање оног вида постојања српске књижевности који је поезију узимао као метонимију књижевности, односно културе.

Грађу за истраживање чиниле су антологије српске поезије од средине деветнаестог века до данас, чиме је успостављен поетички жанровски низ којим је показано због чега је унутар тог контекста посебну пажњу потребно усмерити на три одабране књиге. Анализа је показала да су, унутар свог жанра, изабране антологије биле канонске због тога што су биле парадигматичне, што су својом формом дефинисале разумевање његове природе и улоге. Секундарно ауторство антологичара и усмереност на задатак вредновања захтевао је разјашњење ауторске самосвести састављача. Оно се јавља кроз ограничење целине која се антологизује, образложење критеријума којима дело уношењем или изостављањем постаје део те целине, те кроз њено осмишљавање концептуализацијом која обједињује границе, унутрашње односе међу песмама, те разумевања вредности које управља и унутрашњом динамиком књиге и њеним дејством усмереним на контекст у коме настаје. Унутар ширег контекста српске књижевности и културе, гранични статус жанра био је извор могућности да се питања ословљена унутрашњом концептуализацијом антологије схвате као преиспитивања концептуализације идентитета целине српске књижевности, а антологије које су у средишту пажње овог рада њене су канонске књиге јер су, најпре избором питања, а затим и одговорима које су на њих дале, осмишљавале саморазумевање природе и вредности српске књижевности и културе.

Кључне речи: антологије поезије, Богдан Поповић, Зоран Мишић, Миодраг Павловић, канон, модернизам, српска књижевност XX века.

Научна област: српска књижевност

Ужа научна област: српска књижевност XX века, историја српске књижевности

UDC

**SHAPING THE CANON OF SERBIAN POETRY IN THE ANTHOLOGIES BY BOGDAN
POPOVIĆ, ZORAN MIŠIĆ, AND MIODRAG PAVLOVIĆ**

ABSTRACT

Poetry anthologies in Serbian literature have an interesting and significant history, and three books among them have acquired a status that could be named *canonical*: *Antologija novije srpske lirike* (1911) by Bogdan Popović, *Antologija srpske poezije* (1956) by Zoran Mišić, and *Antologija srpskog pesništva* (1964) by Miodrag Pavlović. This dissertation has three objectives: first, to interpret how these anthologies were part of the narrower context of their genre and broader cultural context of their origin. Second, explore how they influenced the later understanding of the nature of genre and reasons for compiling new anthologies. And third, to determine the meaning of their canonicity in the self-reflection processes of the Serbian literature segment that took poetry as a metonymy of literature, i.e. culture.

The research corpus consisted of Serbian poetry anthologies from the mid-nineteenth century until today. A poetic genre series was established, which showed why it is necessary to pay special attention to the three selected books. The analysis showed that the selected anthologies were canonical within their genre due to their paradigmatic quality and the form defined understanding of its nature and function. The secondary authorship of the anthologist and the projected focus on the task of the literary evaluation required clarification of the compiler's poetic self-awareness. It is presented as an explanation of the limits established for the anthologized whole, defining the criteria for poetic excellence that made the poem eligible or not to be a part of that whole, and as a conceptualization reconsidering the limits, internal relations between poems and the projected aesthetic value that governs the book's internal dynamic as well as its influence on possible contexts. Within the broader context of Serbian literature and culture, the liminal status of the genre opened the possibility for the questions addressed by the anthologies' internal conceptualization to be regarded as reconsiderations of Serbian literature identity, which is a significant feature of the three selected books. The anthologies can be named canonical because the relation of their internal coherence and genre-renewing form generated the self-understanding of the identity and values of Serbian literature and culture.

Key words: poetry anthologies, Bogdan Popović, Zoran Mišić, Miodrag Pavlović, canon formation, modernism, XXth century Serbian literature

Scientific field: Serbian literature

Scientific subfield: XXth century Serbian literature, Serbian literary history

САДРЖАЈ

1. УВОД	1
2. КАНОН	5
2.1. АМЕРИКА, ОСАМДЕСЕТЕ: ПОЛИТИЗАЦИЈА.....	6
2.2. АМЕРИКА, ДЕВЕДЕСЕТЕ: ИСТОРИЗАЦИЈА.....	14
2.3. ЕВРОПСКИ ПОГЛЕДИ: КОНТИНУИТЕТИ	33
2.4. ПРОБЛЕМ КАНОНА У СРПСКОЈ НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ – ПОЛУТЕОРИЈСКИ ИЗВОД.....	56
3. АНТОЛОГИЈЕ	67
3.1. ПРОУЧАВАЊЕ АНТОЛОГИЈА КАО КАНОНСКОГ ЖАНРА	67
3.2. АНТОЛОГИЈЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ – КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА СКИЦА	86
4. КАНОНИЧНОСТ АНТОЛОГИЈЕ	149
4.1. <i>АНТОЛОГИЈА НОВИЈЕ СРПСКЕ ЛИРИКЕ</i> БОГДАНА ПОПОВИЋА	149
4.1.1. <i>Ne varietur Богдана Поповића</i>	149
4.1.2. „Безбројне друге појединости“ – извори протокола Антологије новије српске лирике.....	154
4.1.3. <i>Песник у Антологији новије српске лирике: Јован Дучић и Лаза Костић</i>	163
4.2. <i>АНТОЛОГИЈА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ</i> ЗОРАНА МИШИЋА	169
4.2.1. <i>Приповедна историчност поступка настанка антологије</i>	169
4.2.2. <i>Између за и против јединственог југословенског критеријума</i>	170
4.2.3. <i>Антологизација периода – међуратна књижевност у</i> Антологији српске поезије.....	178
4.3. <i>АНТОЛОГИЈА СРПСКОГ ПЕСНИШТВА</i> МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА.....	186
4.3.1. <i>Могу ли се поредити песничке традиције истог језика?</i>	186
4.3.2. <i>Неромантичарска институција књижевности?</i>	197
5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	203
6. ЛИТЕРАТУРА	209
ПРИЛОЗИ	233

1. УВОД

У средишту пажње овог рада су три књиге – антологије српске поезије Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића – сагледане у њиховом специфичном жанровском контексту и у светлу формације канона, теоријског комплекса који са граница науке о књижевности задире у теорију културе. Предмет истраживања је начин на који се ова поља преклапају, односно процена удела којим је разумевање вредности и идентитета целине српске поезије – какво се проналази у подтексту сваке од антологија о којима је реч и чије се уобличење може препознати у поетички значајним одлукама антологичара – утицало на облик књиге, њено разликовање у односу на друге сродне покушаје исте епохе и будуће разумевање и жанра антологија и традиције тумачења и вредновања српске поезије.

Српска књижевна култура познаје од својих најранијих периода облик књиге сродан модерним антологијама – књиге сачињене обједињавањем текстова различитих аутора – а сазревање жанровске форме до њеног модерног вида, у коме обједињавање прати и ауторска самосвест састављача заједно са таквом свешћу унутар хоризонта њене рецепције, постепено се може испратити кроз читав деветнаести век. О антологијама у српској књижевности у двадесетом веку писано је *и доста и добро*, али до сада нису биле предмет систематског проучавања. То се донекле може приписати њиховом статусу дела другостепеног ауторства, за чије је поетичко испитивање било потребно пронаћи упориште у ширим и ауторски заснованијим стваралачким контекстима, попут критичких становишта њихових састављача чијег је дејства антологија виђена као инструмент. Антологије су биле анализирание кроз непосредну критичку рецепцију, разабарањем у полемичким бурама које су се често подизале њиховим објављивањем. Са протоком времена, трајније међу њима биле су посматране и унутар оквира целовитог критичког или поетичког лика њихових састављача. У оба случаја, истраживање се темељило на потрази за сагласностима између антологичарских избора (пре свега изабраних или изостављених песника и броја њихових песама унетих у антологије) са експлицираним или прикривеним критеријумима и ставовима изреченим у другим и другачијим текстовима, те је таквим сагласностима укрштеном референцијом потврђивано и нијансирано разумевање целовитости ликова њихових састављача као значајних стваралаца српске књижевности. Премда је та веза непорецива, она и даље не нуди dostatно објашњење необичног феномена: да су неке антологије *боље* од других. Због чега неке од њих, попут *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића, настављају да читалачки трају деценијама након што непосредни утицај њихових састављача престане, и кад њихова теоријска и критичка становишта буду превазиђена или коригована каснијим књижевним променама, и кад те промене јасније покажу где су антологичари у свом избору „грешили“? Због чега је оне друге, чак и када настају истовремено и са сличним критичким ставовима и критеријумима избора, много лакше оставити пролазности тренутка њиховог настанка, на краћем путу у заборав?

У потрази за одговором на ова питања, упустили смо се у оцртавање контура историје жанра антологије поезије у српској књижевности. Најужи контекст настанка нове антологије и оквир у коме је могуће разликовно описати њен лик и протумачити значење појединачне антологичарске одлуке су, пре свега, друге књиге исте врсте. Поређењем са њима, потврђује се почетна хипотеза да су три изабране антологије канонске књиге овог жанра у нашој књижевности – са једне стране својим концептуализацијама којима су дефинисале жанровску форму и самосвест, са друге тиме што су својим одговорима на питања која се пред антологичаре једне генерације постављају оне надаље биле ослонци за говор о томе шта је српска поезија, а визија целине са којом су обликоване постајала је релативно *обавезујућа*.

На чему почива појава такве обавезности? Када се на питање *каноничности антологије* покушало одговорити, нужно се долазило до једног од кључних појмова уметности двадесетог века: традиције. *Вредновање*, и чешће: *превредновање традиције* карактеристични су изрази којима се исказивао значај књиге ове врсте која привлачи пажњу у дужем временском периоду, изражено било бројем издања, било реакцијама у облику критичких осврта или односа према њој као референтној тачки за састављање нове. (Пре)вредновање традиције, као једно од лица осмишљавања односа према прошлости, крајем двадесетог века дошло је изнова у средиште пажње проучавалаца књижевности под именом *канона*, често спорног и неодређеног појма под којим се сусрећу променљивост и скепса суда о строго иманентним и вечно важећим естетским вредностима уметничког дела са друштвеним постојањем феномена књижевности какво њен значај покушава да заснује у вредновању заједнице којим се превазилази субјективност рецепције и вредносне оцене.

Овај проблемски сусрет, под именом канонске расправе, у српској академској и интерпретативној заједници није се јавио на начин на који је то учинио у америчкој и европским књижевним културама, нити је коментарисан са систематичношћу која би исцрпно показала фрактално усложњавање аспеката који су наизменично били осветљавани у њој. Из тога не треба закључити да у српском контексту канон не представља појам од интереса. Нарочито ако се уочи да у истом периоду, почев од осамдесетих година двадесетог века, настаје велики број значајних књижевноисториографских синтетичких студија, те велика синтеза *Историје српске књижевности* Јована Деретића, истраживачких пројеката попут оних Института за књижевност и уметност и драгоцених едиција посебне пажње која се поклања поетичким истраживањима песника српске књижевности, те читав низ монографија које су посвећене новим *вредновањима* заокружених историјских периода српске књижевности – све напори којима би се међу важне особине могла додати и та да је реч о *канонизацијским поступцима*. То што у њима канон није теоријски проблематизован већ се на његовом обликовању *делује* по себи не представља недостатак, ако се њихов настанак посматра унутар и за заједницу у којој постоји консензус о томе да је књижевност (још увек) важна. Међутим, сигнали стварности – попут опадајућих тиража наших књига, броја посетилаца књижевних догађаја, броја младих људи који из године у годину на пријемним испитима на универзитетима у Србији исказују опредељење да се посвете читању и тумачењу књижевних дела, те решења и њихова образложења којима се програми Српског језика и књижевности покушавају да прилагоде тако да се образовање реформише до облика који ствара „корисна“ знања – указују да је о таквом консензусу изван академске заједнице тешко говорити.

Осим сличности оваквог стања са ситуацијом у којој се канонска расправа осамдесетих година отворила у Америци, може се уочити и да је од почетка овог века спорадично јављање канона српске књижевности као теме расправе унутар српске књижевне средине било мотивисано наступима који делују као експоненти појединачних токова старије и сложеније стране дебате, такође са декларисаном мотивацијом превазилажења стања кризе књижевности, али сада лишени својих изворних контекста и уз понављање неких од захтева упућених унутар тих средина, а без освртања на критичке одговоре и каснију судбину, којима су се њихови ефекти показали као неадекватни, у бољем, или штетни, у лошијем случају. Због тога на почетку овог рада излажемо токове теоријске расправе о канону онако како се они јављају последњих четрдесетак година, са двоструком намером. Најпре да оквир проблема књижевног канона, у коме посматрамо каноничност антологија у српској књижевности, ослободимо неких од асоцијација које се у актуелном тренутку за њега везују, те да уместо канона као инструмента политике проблему приступимо са идејом о канону као простору њене *политичности*, у којој има и места и обавезе да се одговори на питања садашњице дају са погледом који жели да *разуме* прошлост, пре него што може да је без бриге савести одбаци. Затим да причом о једном аспекту којим се у тој прошлости обликовала представа о вредностима српске поезије виђене као целине – антологијама поезије у српској књижевности у двадесетом веку – осветлимо тек једно лице њеног канона, као пресек процеса о коме се не може говорити без свести о његовој комплексној природи и сталној променљивости, али не може ни уопштено, без везивања за испољавање у конкретним делима од којих је та књижевност сачињена.

Дијахронијско посматрање антологија једне књижевности налик је посматрању игре „бацања жабица“. Антологичари-играчи пажљиво бирају камен чији облик и величина одговарају њиховој намери и хитну га ка воденој површини. Ако је хитац добар, „жабица“ ће одскочити много пута, наизглед у бескрај, тако да се на хоризонту више не могу разазнати ни камен ни место на површини воде одакле више нема његових трагова. Смисао игре и задовољство у њој само је на први поглед у бројању одскока и „победи“ коју доноси најдаље бачен камен. За посматрача са обале са нешто мање такмичарског духа у њој постоји и другачија радост: додир камена и воде ствара таласе који се у концентричним круговима шире од места додира. Ретко који од њих долази и до обале – физичар заинтересован за механику флуида разликовао би последицу овог додира од бразде коју прави брод када засеца водену површину. Кругова је више, јер се таласно кретање фазно не поклапа до амплификације, већ супротно: први, највећи талас реакција је онај водене средине коју камен удара, други се јавља као рефлекс претходног покрета воде, и даље, све док се њихове фазе не пониште и површина се не умири до стања у ком је наизглед била на почетку. Херменеутичар, под кринком Орфеја у једној дивној књизи, могао би да се о оваквој игри запита као о опклади у смисао подухвата. Филозоф пак питање поставља другачије: сме ли се сваки пут рећи да је то и након свега иста вода?

Структура овог рада одговара опису овакве игре. Особинама камена и стила бацања хица одговарају одлике антологија које су својом трајношћу и утицајем однеле победу у игри антологизације српске поезије која траје најмање век и по. У раду ћемо показати да се у континуитету историјата жанра антологија у српској књижевности концептуализације Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића показују као осмишљени гестови у односу на антолошки низ који уз њих, као позадина, чине и мање успели избори. Концентричним круговима које је сваки од ових хитаца производио одговарају промене унутар разумевања поступка и смисла антологизације. Као посебна питања на која ће свака од ових антологија давати одговоре који надаље постају обавезујући избори постављају се питање језичке, националне, жанровске и књижевноисторијске концептуализације, те ефекат тако осмишљене целине у обликовању „аутентичног“ или „дисторзираног“ поетичког лика једног песника, код Богдана Поповића, однос осмишљене прошлости и савременог стварања, као и разлика историјске и политичке концептуализације целине, код Зорана Мишића, односно могућности и ограничења вредносне актуелизације временски и поетички удаљене прошлости која жели да превазиђе осећање дисконтинуитета унутар целине оријентисане ка модерности, код Миодрага Павловића. Коначно, у амбивалентној обавезности ових избора уочава се континуитет који гради идентичност средине којој су сваким хицем додати макар камен и енергија са којом се он премешта са обале у воду. Премда би потпуни опис квалитета воде захтевао и бележење промена њене температуре или бистрине, изазваних великим сушама или изненадном новом притоком, преграђивањима воденог басена, кретањима пловила која остављају другачије трагове, понекад ријући по самом дну, способност таквог сагледавања захтевала би или прозорљивост погледа божанског бића, или удаљавање до висина са којих се игра каменчићима указује безначајна колико и одмор након ручка током којег се одвија. Због тога и ограда на самом почетку: вода чији нас састав и одлике занимају само је један слој басена, онај који се мање или више директно нашао под ударом камена, а њена количина, садржана у трима књигама-каменовима чију тежину, облош и глаткост премећемо у рукама, тек је мерица у којој се може не удавити. За сигурност става да закључци о тој води важе и на другим местима до којих поглед досеже потребно је ипак мало вере, више времена него што је човеку дато, или знање које надилази способности људског бића. Па ипак – *треба ући у воду и пливати.*

Овај рад подељен је на три дела, у којима се постављају питања о различитим аспектима овог проблема. У првом смо изложили преглед канонске расправе вођене последњих четрдесет година, најпре у Америци, затим њене облике у европској науци о књижевности, те њихове рефлексе у српској књижевној јавности, са намером да испитивање антологија контекстуализујемо унутар актуелних теоријских токова. Мотив за преопсежно излагање мишљења о канону и токова расправе о њему није био само леп и помало митски академски обичај именовања оних на чијим се раменима стоји, већ се извештајем хтело да укаже на вишепланост и нијансираност проблема које онемогућавају лако апстраховање општијих линија

којим би се теоријско поље унутар кога се жели приступити антологијама у српској књижевности дало дефинисати. На сва та питања овај рад не може дати одговоре, али без њиховог постављања унапред не би могао дати ниједан.

У другом делу настојали смо да покажемо због чега су антологије повлашћени жанр на коме се може испитивати проблематика канона. Најпре смо изложили стање теоријске дисциплине проистекле из канонске расправе и њене приступе проучавању антологија, те указали на више могућих одређења и типологизација ове специфичне врсте књига. Међу антологијама постоји посебна врста која би се могла назвати *канонизацијском* – она која у својој концептуализацији бира да ослови управо проблемска поља којима се описивао канон. Та врста антологија има своју традицију у српској књижевности и у другом делу овог поглавља понудили смо њен књижевноисторијски преглед. То чинимо и са посебном намером успостављања оквира за испитивање *каноничности* појединачне антологије. Иако смо у посматрању сваке од три кључне књиге овог рада имали у виду и њихову непосредну рецепцију, као и поетичке ликове њихових састављача, односно улогу ових књига у оцртавању тог лика, тај аспект њиховог постојања остављен је по страни, те је наместо њега анализирана улога појединачне антологије у развоју књижевноисторијске поетике овог жанра у српској књижевности.

Трећи део рада доноси три усредсређена погледа на књиге из његовог наслова, студије случаја у којима се анализирају особине које ове књиге чине деловима претходно изложеног контекста, али оне којима су га надаље трајно измениле. Основно питање које нас код сваке од њих занима је због чега је то *канонска* књига српске књижевности и културе, у којим њеним аспектима треба препознати порекло њене јединствености и значаја. Посматрање промене тог значаја коју је доживела кроз дуго време свога постојања – унутар књижевноисторијског низања нове српске књижевности неке од ових књига су најдуговекије које она познаје – показује не само у јаснијем светлу оно што је било питање тренутка у коме је књига састављана, већ и поетичке промене целине српске књижевности у времену које је уследило.

Коначно, у закључним разматрањима покушаћемо да одговоримо на питање о томе како је канон српске поезије, књижевности и културе обликован у антологијском низању у двадесетом веку. Из преклапања временског одсечка праксе састављања значајних антологија са дугим периодом који обједињују различити облици модернизма у српској књижевности може се закључити да у овим књигама, с обзиром на њихову начелну окренутост књижевној прошлости, српски модернизам има своје друго лице, које усмереност на новину не гради у представи о раскиду са свим што му претходи. Истовремено, заједничка особина личности састављача ове три књиге је да својим погледима у прошлост, које упућују из позиција модернистичке оријентације, однос према тој прошлости граде као селекцију према начелима која су у односу на њу будућност, те да намера са којом јој приступају од самог почетка није конзервативистичка. Коначно, чине то са поверењем да то што сопствено становиште модерности осмишљавају унутар јединства које прошлост и садашњост везује вредностима којих се, у свакој појединачној визији антологичара, не сме одрећи, целина кој граде значи и обећање њене будућности. У овом последњем смислу, занима нас и проблем жудње за канонем у светлу чињенице да је од састављања последње *канонске* антологије у српској књижевности протекло више од пола века, а да се нова са таквим статусом, упркос многобројним покушајима, још увек није појавила.

2. КАНОН

Када истраживач заинтересован за питање књижевног канона у јесен 2020. године покуша да у најкоришћенијем текстуалном процесору (*Microsoft Word*) састави исказ који укључује синтагму „канонски песници“ (*canonical poets*), може закључити да и машине могу имати одличан смисао за хумор. Алатка *Clarity* („јасност“), која анализира стилске и лексичке изборе, обележава у читавом пасусу само реч *canonical* и даје сугестију да треба „избећи реч која читаоцу можда неће бити позната“, а затим саветује да је боље заменити је једним од предложена два решења: „ауторизован“ (*authorized*) или „установљен“ (*established*). Није духовитост у томе што након четрдесетак година врло живе расправе, у којој мало шта није речено о канону, термин и даље није баш сасвим одређеног значења, те је стога могући извор забуне, па то „зна“ чак и Мајкрософтов програм. Заиста смешно постане када истраживач – након почетног гунђања што предложена решења нити су сасвим добри синоними, нити се њима ни изблиза не исцрпљују могућности замене – схвати да не може да одлучи између помисли да је узрок свему то да програм јесте или да није „читао“ прилоге који чине целокупну историју ове расправе.

Међутим, други детаљ учини ствари озбиљнијим: ко је читалац („*a reader*“) коме би реч канон(ски) могла бити „непозната“ толико да би је требало у потпуности избећи? Прва асоцијација, а и два предложена решења упућују на њу, везује идеју *канонског* за извесно институционално бављење песницима. Управо такво искуство књижевности највероватније има највећи број читалаца који су у прилици и способности да користе рачунар и програме за обраду текста – са каноном се већина најпре сусретне у облику школског програма. Другачије постављено, ако је и могуће да термин *канон* не припада очекиваном општем знању, због чега би то било тако? И, ако јесте, како је могуће да су ситуације у којима је књижевност у јавном животу највидљивија, које укључују и оне који нису изабрали да им бављење њоме буде професија, буду баш полемике које се тичу школских програма или књижевних награда, што не само да су облици бављења канонским питањима, већ је и сама реч баш једна од најчешћих које се у њима јављају? Почетна хеуристичка, апроксимативна дефиниција канона – *скуп вредних (књижевних) дела које заједница чува и преноси кроз време* – какву интуитивно има и лаички читалац, распада се већ при покушају конкретизације и објашњења елемената који је чине. Која дела? Ко то чини? Како? И, можда најважније – са каквим циљем?

Иако је *канон* стари термин, који је у својој вишемиленијумској употреби природно мењао значење, ствари су нагло постале бучне и сложене почетком осамдесетих година прошлог века у Америци. Та је наглост толика да донекле објашњава нешто налик изненађењу појединих тамошњих каснијих истраживача пред радовима који се том проблематиком баве и пре тог тренутка. Са друге стране, упитно је и колико је расправа вођена на и око америчких универзитета током осамдесетих и деведесетих година (током које је за њу скован и израз „канонски ратови“ – *canon wars*) превазишла *парохијалност* тамошњих књижевних истраживања о каквој су неки од првих учесника говорили на самим почецима дебате (уп. Фидлер 1981: *vii*). У прилог таквом ставу можда говори и то што готово ниједна од студија којима су се оглашавали учесници расправе, међу којима има и оних које су стекле славу општег места и у светским оквирима, попут *Западног канона* Харолда Блума, није имала свој читалачки живот на српском језику¹, иако се неки од аргумената изречених у

¹ Да је Блумова књига брзо по објављивању изазвала интересовање у Србији може се закључити по троделном интервјуу који је *Политика* објавила већ годину дана након појаве *Западног канона* (Блум 1995), али осим три одломка објављена у српској периодици (од којих су прва два заправо исти одломак, али је његова прва верзија преведена са – шпанског? (Блум 1996, Блум 1997), а трећи (Блум 2013) се појавио тек након што је у српској

њима јављају као удаљени одједи и у повременим покретањима канонског питања и у оквиру српске књижевности. Упркос таквом првом утиску, или баш због њега, потребно је најпре макар најсажетије изложити опште линије тока ове дебате, не због уверења да је могуће из закључака било ког појединачног увида доћи до неког коначног одређења значења термина *канон*, већ због вере да треба макар почети од начина одређивања и ширења поља проблематике које је питањима о њему раскривано.

2.1. Америка, осамдесете: политизација

Уобичајено се за почетак ових догађања узима појава два колективна издања као знак да се научно интересовање одједном окренуло питањима канона. Прво је 1981. године објављени зборник радова са годишњег конгреса Енглеског института одржаног 1979, који су под насловом *English Literature: Opening up the Canon* уредили Лесли Фидлер и Хјустон Бејкер Јуниор. Већина радова у њему само посредно дотиче концептуализацију појма и формирања канона – замишљена обједињујућа платформа је идеја енглеског као језика светске књижевности, а теме већине прилога се канона дотичу тек тангенцијално². Новина коју зборник доноси означена је и насловом, и састоји се у нагласку на провокативности теме и прокламованом приступу који је у односу на раније зборнике Енглеског института „више политичан, више полемичан, страственији“³ (Фидлер 1981: *vii*), а уредник, уз коментар како је мишљено и о томе да се радови објаве не у штампаном већ у аудио-формату, помиње и „протесте, приговоре и често непријатељска питања из публике“ која су пратила излагања на скупу.

На њих се осврће и Брус Френклин (Bruce Franklin), у раду „English as an Institution: The Role of Class“, који у овом зборнику најконкретније анализира мотивацију за „отварање канона“ из наслова. На позив уредништва да да излагање о односу класе и програма наставе енглеског, Френклин најпре учача специфичност положаја професије књижевних проучавалаца и описује његову промену кроз деветнаести и двадесети век у Америци. Осврће се и на своје учешће у издању *Politics of Literature: Dissenting Essays on the Teaching of English*, насталом након бурних догађаја на конвенцији Удружења модерног језика (MLA)

науци о књижевности већ одбрањен и један докторат о Блумовом *антитетичком канону* – Бребановић 2011) – *The Western Canon* није имао свој читалачки живот на српском језику.

² Радови испитују теме попут књижевног стваралаштва Јужне Африке – „English and the Dynamics of South African Creative Writing“ Д. Брутуса (Dennis Brutus), Кариба – „English in the Caribbean: Notes on Nation Language and Poetry“ Е. К. Братвејта (Edward Kamau Brathwaite), пуебло Индијанаца – „Language and Literature from a Pueblo Indian Perspective“ Л. М. Силко (Leslie Marmon Silko), положај жена на катедрама енглеског – „Stumbling on Melons: Sexual Dialectics and Discrimination in English Departments“ Д. Х. Џорџ (Diana Hume George). Последњи међу прилозима у књизи, иако наслова под којим би се могла очекивати и студија о канону, „Fat-Cheeks Hefted a Snake: On the Origins and Institutionalization of Literature“ Џ. Стејда (George Stade), заправо је нешто између књижевног есеја и кратке приче. Прилог самог уредника Фидлера је мемоарски запис о годинама образовања и рада, који иако пружа узбудљив лични доживљај трансформације универзитета, проблематику канона дотиче тек тезом да је укусу институционализоване елите створио поделу између „високе“ и „ниске“, „елитистичке“ и „популарне“ књижевности, препознавањем улоге школе као агента културне асимилације америчких уселеника, али и начелним исказима како је хуманистика постала „тек још један наставни предмет“, а књижевност „оно што предајемо на департаментама енглеског“ (ЕЛОК 1981: 73). Као главни изазов који у будућности стоји пред наставницима енглеског, али и пред „високом“ културом у целини, Фидлер препознаје – постгутенберговске нове медије у којима књижевност и култура могу бити стварани (80).

³ Преводи свих текстова који нису наведени према насловима српских превода наши су. За рашчитавање немачких предговора штампаних готицом, у четвртог поглављу овог рада, захвалност дугујем професору Драгану Стојановићу. Изворна транскрипција имена аутора наведена је само код оних које не бележи наш библиографско-информациони систем и узајамна каталогизација на *cobiss* платформи, осим у једном случају: део књиге *Pleasure and Change* Френка Кермоуда, чије је име транскрибовано као Кермод, превод је на српски (Кермод 2012/2013), али како тај превод нисмо користили, изабрали смо транскрипцију презимена вернију оригиналном изговору.

1968. године, понављајући свој тадашњи став да се „канонизацијом шачице књижевних дела као ‘безвремених’, ‘универзалних’ и трансцендентно ‘великих’ постижу три међусобно повезана циља“ – „пропагира се поглед на свет тих дела, који тежи да буде у потпуности свет белих мушкараца, релативно привилегованих друштвених класа, у друштвима активно посвећеним освајању и владању другима“, поклапањем канонског избора са погледом на свет владајуће класе се „оснажује ауторитет и позиција – етичка, социјална и економска – професора књижевности“ и „замењује се део за целину, те одбацује као некњижевна или на други начин невредна озбиљне пажње готово читава светска књижевност, нарочито популарна књижевност [...], народна и друге усмене, књижевност која се заснива на искуству рада, нарочито индустријског и кућног рада, и готово читава књижевност не-белаца“ (Френклин 1981: 95–96). Закључујући опис промене књижевног укуса и тврдњом да је „до раних шездесетих књижевност предавана у школама и на универзитетима, сабрана у нашим академским антологијама⁴ и дискутована у нашим књижевним историјама била једнако љиљан-бела колико и факултетски клуб на Џонс Хопкинсу или Стенфорду“ (102), завршава упозорењем да „белетристичка догма велике традиције не може више задобити ни студенте ни финансирање неопходно да одсеци енглеског опстану“, те да је неопходно „напустити самоубилачки елитизам и предавати књижевност која је, овако или онако, релевантна за животе широких маса, предавати је тако да је ти људи могу доживети као релевантну“ (103). Коначно, исказујући шта подразумева под *релевантношћу*, Френклин упућује на ситуацију краја двадесетог века – искуство након светских и каснијих ратова, развоја технологије и оружја за масовно уништење, производних технологија, политичких и социјалних промена, уз захтев: „морамо прилагодити нашу визију свету у коме већина људи није бела, преко половине чине жене, претежна већина су радници, и сви живе у времену трансформације тако интензивне да се може назвати метаморфозом“ (105). Иако, реагујући на негодовања (претпостављеног и оног стварно присутног) аудиторијума, Френклин наглашава да не жели да каже да то значи да треба одбацити књижевност прошлости, већ да је не треба представљати као „развенчану“ од актуелног тренутка (105), тај став даље не разрађује, а као да је и први затихнуо и утопио се у другачијем тону целине зборника, којим преовладавају три идеје задате његовим описом канонизацијског поступка: проблематична идеологија канона, статус професоријата и захтев за већом заступљеношћу маргинализованих група унутар школских програма.

За разлику од овог зборника, за који су прилози настајали на позив уредника да се на одређену тему да прилог, тематски број часописа *Critical Inquiry* из 1983. године настао је наизглед спонтано. У предговору своје књиге *An Appetite for Poetry* (1989) Френк Кермоуд сведочи о изненађењу уредника овог часописа када се те године на његовом столу напосто нашло толико прилога – „као да се постојање теме и њене провокативности мистериозно и симултано објавило свуда и свакоме“ (Кермоуд 1989: 2). Да број пристиглих радова који је премашио очекивања упућује на пажњу коју тема канона изазива закључује и уредник темата Роберт вон Халберг (Robert von Hallberg), објашњавајући због чега су неки од радова морали да буду остављени за следеће бројеве (Халберг 1983: iii). Ако је зборник излагања са скупа Енглеског института био најавна смера развоја канонске дебате превасходно тоном којим се обраћао традицији изучавања књижевности, темат *Canons* септембарског издања *Critical Inquiry* (које је и само израсло у зборник радова следеће године) учинило је то указивањем на широки спектар позиција из којих се проблему приступало у наредним деценијама. Неколико радова заступљених аутора је касније израсло у монографске студије, од којих неке представљају кључне тачке тока канонске расправе у деведесетим годинама⁵.

⁴ Ова је тврдња оспорена већ првим систематским проучавањем канонизације америчке књижевности у антологијама, в. Сисила 1991.

⁵ Барбара Хернстин Смит објавила је књигу *Contingencies of Value* 1988. године, чланак Арнолда Купрата о књижевности америчких Индијанаца прерастао је у књигу *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon* (1989), чланак „An Idea and Ideal of a Literary Canon“ Чарлса Алтијерија постао је поглавље књиге

Темат отвара текст Барбаре Хернстин Смит „Contingencies of Value“, изразито антиканонске оријентације. Започињући излагање сликом науке о књижевности која унутар преовладавајуће методологије интерпретативне критике и херменеутике „занесена хуманистичком фантазијом о трансценденцији, трајању и универзалности не може да препозна најфундаменталније особине књижевне вредности, а то су променљивост и разноврсност“ (10), Хернстин Смитова предлаже искорачење из циркуларности кантовске естетике⁶ тако што најпре поставља у аналогију, а потом и потпуно своди естетску на економску вредност⁷. Оваква редукција води је до закључка о контингенцији сваке вредности, односно немогућности утемељења чина вредновања као општеважећег, јер увек представља избор појединца који је и сам последица контингенције (хетерономне) личне економске динамике, а његова партикуларност прикривена је реториком „универзалне субјективне тврдње“:

Свака вредност је радикално контингентна, јер није ни инхерентна особина објеката нити арбитарна пројекција субјеката, већ пре производ динамике економског система. [---] вредност неког ентитета за индивидуалног субјекта је *такође* производ динамике економског система, специфичне за персоналну економију успостављену субјектовим потребама, интересима и ресурсима – биолошким, психолошким, материјалним и искуственим (Хернстин Смит 1983: 11–12).

У следећем кораку, чињеницу трајности високог вредновања појединих дела она објашњава сумом, простим збиром и понављањем појединачних истих вредновања, али уз приписано тумачење тог понављања као привида неконтингенције и уз репродукцију ранијих вредновања у новима постигнуту контролом образовног процеса (иако, у свом карактеристичном маниру, истовремено наглашава да образовни програми никако нису једини канал формирања вредносних судова⁸). Последично, долази до става да канонска логика заправо прикрива високо вредновање искључиво оних дела која подржавају идеологију доминантних друштвених група:

Како су они који имају културну моћ углавном припадници социјално, економски и политички повлашћених класа (или им служе и своје интересе изједначавају са њиховим), текстови који преживљавају углавном су они који одсликавају и оснажују владајуће

Canons and Contexts: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals (1990), а рад Џона Гилорија је десет година касније постао средиште монографије *Cultural Capital: The Problem of Canon Formation* (1993).

⁶ У књизи *Contingencies of Value* Хернстин Смит „пародијски, али не превише“ излаже слику неодрживе псеудологике кантовског естетичког дискурса: „‘естетско’ је, грубо узето, еквивалентно са ‘повезаношћу са извесним когнитивним/осетним искуствима’, што су она искуства изазвана објектима који имају извесне формалне особине, оне којима се тај објект идентификује као уметничко дело, што су пак она дела која стварају извесна когнитивна/осетна искуства, која...“ (Хернстин Смит 1988: 35).

⁷ У раду објављеном у часопису и зборнику који је из темата настао нема анализе Кантовог устројства естетичког суђења, и тај се сегмент појавио у развијеном облику тек у књизи *Contingencies of Value* (1988). У том тренутку Хернстин Смит председава Удружењем модерног језика, а друштвене тензије око канонске расправе ескалирају у сасвим неакадемски сукоб. Када се појавила систематична критика која указује на логичке грешке редукције (настале забором да је баш проблем уметничког дела био круцијалан за темељну дистинкцију политичке економије између *употребне* и *прометне* вредности) и промашено читање Кантове естетичке теорије – у књизи *Cultural Capital* (1993) Џона Гилорија – целокупна канонска расправа је већ кренула новим током, који више није био првенствено дебата о начелима апстрактне идеје канона и о реформи канонског избора, већ историјска анализа текстуалних корпуса у којима се канон читавао. У међувремену је идеја о неутемељивости вредновања иза ког се крије идеологија хегемоније одјекивала гласније, чини се, и од намера саме ауторке – квалификације попут „већег релативизма и од [Ричарда] Рортија“ (Гилори 1993: 283) упућују на контекст у коме је већу улогу играло значење тврдње Хернстин Смит него пут аргументације којим се до ње дошло.

⁸ Ову је особину стила Барбаре Хернстин Смит деценијама касније, на научном скупу који је Дјук универзитет организовао у њену част, као најзначајнију врлину издвојио Стенли Фиш, показујући на нивоу реченице како се дефинитивност њених тврдњи непрестано одлаже и помера даље, те тако заправо подрива било какву могућност да читалац заиста „пронађе“ оно што је у тексту тражио, истовремено стварајући илузију да сваком читаоцу говори баш оно са чим је он у ту потрагу кренуо.

идеологије [...] они неће дуго изазивати задовољство ако су доживљени као да *радикално* угрожавају владајуће интересе, или ако су *ефективно* субверзивни за идеологије које их подржавају (Хернстин Смит 1983: 30; Хернстин Смит 1988: 51).

Са једне стране, преусмеравање пажње са садржине школских програма на вредновање проширило је поље посматрања процеса канонизације – Хернстин Смит тачно набраја „књижевне награде, приказе, антологије, предговоре и уводне текстове, наставне програме и листе препоручене лектире“ (Хернстин Смит 1983: 25) као позиције на којима се вредновање врши и умножава, ширећи дотадашњи фокус расправе и изван поља образовне политике, мада без испитивања механизма који би одговарали репродуктивној улози школе у другим наведеним пољима. Са друге, много утицајнија теза о контингенцији вредности и последицама (нарочито политичким) које отуд треба извести у односу на канон одредила је однос према њему у годинама које су уследиле.

Политичност као аспект канона се на још један начин огласила као позиција приступа канону у овом зборнику, мада за разлику од Хернстин Смит без задирања у општа аксиолошка питања. У радовима као што су „Aristotle's Sister: A Poetics of Abandonment“ Лоренса Липкинга (Lawrence Lipking), „Native American Literature and the Canon“ Арнолда Крупата (Arnold Krupat) или „The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960–1975“ Ричарда Омана (Richard Ohmann) основна аргументација за ревизију канона почива на идеји његове *репрезентативности* (какву су неки каснији проучаваоци поредили са представничком демократијом унутар либералног плурализма, а концептуализацију канона унутар такве критике са доделом „Оскара“ – Гилори 1993: 7–19). Разлог за „отварање“ лежи у идеји да разноликост (есенцијалистички схваћеног) личног идентитета, нарочито припадника мањинских социјалних група, треба да буде више заступљена унутар канона (под којим се подразумева углавном списак дела која се проучавају у школи), да би тако друштво исправило неправду њихове маргинализације. Ова оријентација преовладала је у наставку осамдесетих, све до кулминације у догађајима из 1988. године, али и до прерастања у важан импетус развоја засебних академских дисциплина, о којима цинични истраживач уочава да иза првобитно прокламованог циља канонске ревизије потајно прижељкују неуспешност сопствене акције. Подразумевајући под репрезентацијом *рефлексију*, односно слику друштва, оне и саме оперишу унутар „имагинарне политике“ (у смислу *политике слике*), која је инхерентно ограничена управо свођењем политичког на инстанцу представљености, а представљености на *слику* – јер, коначно, „много је лакше учинити канон репрезентативним него универзитет“ (Гилори 1993: 7–8)⁹.

Контекст у коме се јавила канонска расправа¹⁰ је одредио да се њен пуни замах развије на универзитетима, као расправа о програмима обавезних предмета којима је од студената тражено савладавање великих дела културе као темеља на коме почива вредносни систем Западног света.

На Универзитету Стенфорд постојао је курс *Западна цивилизација* (*Western Civilisation*), уведен у програме још тридесетих година двадесетог века по угледу на сличан курс Универзитета Колумбија, са идејом да бруцошима хуманистике и друштвених наука пружи преглед историје света и упознавање „великих књига“, што је укључивало не само

⁹ Иако сродна, идеја *мањинске књижевности* Делеза и Гатарија, као ни указивање на проблематичност изучавања мањинске као већинске књижевности, уопште се не јавља у овим написима.

¹⁰ Ситуација друштва посткенедејевске Америке, обележена поларизацијом у односу на Вијетнамски рат, између нарастајућег индивидуализма као доминантне тенденције у култури (политички отеловљеном и у покретима који су настављали деловање Покрета за људска права (*Civil Rights Movement*)), насупрот напорима државног апарата да културу употреби као средство уједињења нације и оснаживања културе заједничког „америчког духа“ (програмом *Great Society* Линдона Џонсона и деловањем институција као што су Национална фондација уметности (*National Endowment for the Arts*) и Национална фондација за хуманистику (*National Endowment for the Humanities*)) (уп. Смит 2008, као и Лаш 1979, Путнам 2000).

књижевне, већ и филозофске текстове, као и текстове везане за историју науке, ликовних уметности и музике. Од универзитетских немира касних шездесетих, када је уведена и новина да студенти сами бирају предмете, овај програм био је под притиском потребе за ревизијом – све мање студената бирало је курс, а група уводних, општеобразовних предмета које су студенти бирали на првој години студија није више показивала икакву кохеренцију. Стога је уместо *Западне цивилизације* уведена *Западна култура (Western Culture)*, надкатедарски предмет унутар кога је неколико одсека предлагало свој програм курса унутар предмета, а заједничка им је била листа од 15 текстова („Core List“) који су свим курсевима били обавезни (Линденбергер 1990: 152–154).

О предметима попут овог на америчким универзитетима је 1984. године Вилијем Бенет (William Bennett), тадашњи председавајући Националне фондације за хуманистику изложио извештај радне групе окупљене да анализира стање хуманистике у образовном систему – *To Reclaim a Legacy: A Report on the Humanities in Higher Education*. У њему је позивао на „повратак на Запад“, смештање традиционалних предмета западне цивилизације у средиште курикулума као решење кризе у којој се нашла хуманистика у образовном систему Америке. Решење какво Бенет нуди почива на конзервативном разумевању улоге образовања, јер „хуманистика може допринети образовању осећања заједништва, омогућавајући нам да учимо о њој и да учествујемо у заједничкој/општој култури, да будемо деоничари наше цивилизације“, тако што у студентима негује знање о „култури која корени у трајној визији цивилизације, њеним највишим заједничким идеалима и стремљењима и њеном наслеђу“ (Бенет 1984: 6). Место где се од овакве универзалне тврдње раздвајају конзервативци Бенетовог типа и ревизионисти који су устали против овог извештаја је однос према идеји трансцендирајуће и непроменљиве садржине тих идеала. За Бенета,

То што је друштво основано на принципима као што су правда, слобода, владавина са пристанком оних којима се управља и једнакост пред законом, производ је идеја које произилазе директно из великих епоха западне цивилизације – енглеске и француске просвећености, ренесансне Фиренце и Периклове Атине. Ове идеје, тако револуционарне у своје доба, а данас узете здраво за готово, лепак су који веже нашу плуралистичку нацију. Чињеница да ми као Американци – црни или бели, Азијати или хиспано, богати или сиромашни – делимо ова уверења, изједначава нас са другим културама западне традиције (Бенет 1984: 30).

Ово је темељ у односу на који је заборав значаја општег образовања (именован у извештају кроз вредносни релативизам, ослабљивање институција одустајањем од чвршће структурације студијских програма, препуштање уводних курсева млађим и слабијим наставницима, одустајање од читања изворних текстова и од захтева да макар један страни језик, историја и историја књижевности буду обавезни током студија, као и уска специјализација напредних курсева хуманистичких дисциплина која их чини сасвим раздвојеним у односу на општи образовни темељ – све рефлексии догађања с краја шездесетих) довео до кризе хуманистичких дисциплина, али и квалитета образовања уопште.

Данашњем читаоцу тешко је да уочи због чега је Бенетов исказ, осим сумњиве логике поистовећивања савремене Америке са наведеним епохама културе, могао деловати екстремно, те потпалити ватреност тона којим се расправа наставила. Па ипак, две године касније, Удружење црних студената на Стенфорду огласило се са захтевом да у обавезну листу буде додато више дела црних писаца, а њима су се одмах придружили и захтеви удружења хиспано студената и феминисткиња, са сличним захтевима и са заједничким аргументом да тренутна листа занемарује и угрожава њихове идентитете и интересе. Након тога, 1987. године објављене су и две књиге које су до данас општа места чврстог конзервативног става одбране традиционалних културних вредности – *The Closing of the*

*American Mind*¹¹ Алана Блума и *Cultural Literacy* Е. Д. Хирша. Ова прва, а посебно медијска пажња коју је привукла и због ароганције провокативних изјава (стварних и измишљених) повезаних са њеним јавним представљањем – попут оне накнадно приписане Солу Белоу (ауторовом пријатељу и предговарачу књиге): „ко је Зулу Толстој? Или Пруст Папуанаца? Покажите ми их, волео бих да их прочитам“¹² – додатно је појачала тон расправе и учинила и даља догађања на Стенфорду глобалним медијском ексклузивом¹³.

Два посебна издања новооснованог *Yale Journal of Criticism* донела су у 1987. наставак утврђивања фронтова у академском свету. Прво од њих донело је три излагања са скупа под називом *The Humanities and the Public Interest* одржаног априла 1986, у којима су још једном изречени ставови различитих погледа на канон из шире академске расправе (*XJI* 1987). Са једне стране, поновљено је инсистирање на „интринзичним вредностима“ културе и хуманистике које, иако нападане због канонске ексклузивности и елитизма, заправо почивају на дубоко демократском принципу који људе посматра као једнаке пред традицијом коју треба присвојити, упркос различитостима других идентитетских обележја, у излагању Нормана Подхореца (Norman Podhoretz). На другој, чуо се став о одбацавању канона као недовољног и неоправданог унутар задатка хуманистике да студенте, поред естетског, учи и моралном и политичком значају дела, Анђела Бартлета Ђаматија (A. Bartlett Giamatti), или оштрији, али уопштено неодређени захтев Џонатана Калера за одбацавањем „универзализма“ и „фондационализма“ као залога хуманистике и инсистирање на њеној критичкој функцији као новом разлогу за постојање, који би омогућио превазилажење „застарелих“ концепата „великих књига“.¹⁴ Наредно издање часописа донело је извештаје са скупа под називом *Literary Theory and the Curriculum*, одржаног следеће године, на коме је још више наглашена наелектрисаност атмосфере, о којој чак и уредник скупа Питер Брукс уочава да је сарадња међу учесницима упадљиво изостајала, јер је симпозијум „брзо постао

¹¹ Занимљиво је да је ово малтене једина књига читаве ове расправе која је – и то само три године по објављивању – штампана и у српском преводу – уп. Блум 1990. У тексту смо задржали изворни наслов због тога што је у преведеном – *Сумрак америчког ума* – изгубљена опозиција *отварање (канона) : затварање (америчког ума)* са каквом је аутор рачунао.

¹² Ова је изјава заправо први пут штапана тек у есеју Алфреда Казина у *New Your Review of Books* 1994. године, као сећање на интервју који је са Белоуом водио 1988. поводом Блумове књиге. У колумни који је написао за *Њујорк тајмс* 1994. године Белоу одговара на нови напад поводом исте изјаве тврђом да „нигде ни у каквом штампаном облику није под мојим именом објављено иједно помињање Папуанаца или Зулуа“ (Белоу 1994: А25), а да је Казинов навод производ неспоразума какви се дешавају током разговора уживо и крвожедности новинарског сензационализма. Наводимо је као најславнији пример (и до данас део) медијске митологије о надобудности конзервативне реакције на захтеве за проширењем канона, која, ако и није била истинита, често била довољно *употребљива* да појача аргументацију супротстављене стране – Мери Луиз Прат (Mary Louise Pratt) се у свом излагању на скупу *Liberal Arts Education in the Late Twentieth Century: Emerging Conditions, Responsive Practices*, из ког је 1990. настао најпре темат, а потом и зборник који су уредили Дерил Глес и Барбара Хернстин Смит *The Politics of Liberal Education* (1992), позива управо на њу да покаже *расизам* који, по њеном мишљењу, стоји иза конзервативне одбране канона. Уп. Прат 1992: 15. Извештај о ставовима изнесеним на овом скупу и односу према ширем контексту канонске расправе: Серл 1990.

¹³ Херберт Линденбергер осврће се на сензационализам са којим је међународна штампа извештавала о расправи о промени наставног програма, а наслови које наводи добро илуструју атмосферу: „Сократе, лаку ноћ: Универзитет Стенфорд и пад Запада“, „Стенфорд ставља тачку на западну цивилизацију“, „Забрањени класици“ (*I Classici banditi*), „У потрази за црним Дантеом“. Уп. Линденбергер 1990: 149.

¹⁴ Од извештача са скупа и уредника часописа *New Criterion* Роцера Кимбала сазнајемо и каква је атмосфера пратила скуп, те каква су била и излагања која нису штампана касније. На помен „опште“ културе у излагању Нормана Подхореца, из публике се чуло и добацивање да је та култура „овештала“, „империјалистичка“, „фашистичка“ и (закључује Кимбал) „сексистичка“ (Кимбал 1986: 23), док је, са друге стране, излагање јелског професора афроамеричких студија Корнела Веста баратало изразима попут „деколонизације“, „помрачења европске доминације“, и дезинтеграције „беле, мушке, ВАСП-овске хегемоније“ и „светске борбе за слободу од северноатланског етноцентризма“, а било је и дочекано реакцијама налик политичком митингу – Вестову ужарену реторику пратили су прекиди говора громогласним аплаузима и узвицима одобравања или револта на помен кључних појмова једног или другог становишта. О говорничком таленту Веста говори и то што је много касније у својој каријери забележио и наступе као *spoken word* уметник на неколико ангажованих албума цез трубача Теренса Бланшара.

синеглоха теоретских и идеолошких колизија на пољу књижевних студија данас. Као резултат тога, тек се неколико говорника дотакло идеје курикулума, уместо тога узимајући га као троп којим се означава читава професија“ (Брукс 1988: 161).

Тако на Јејлу. На Стенфорду је пак јануара 1987. године поновљен захтев студентских организација за ревизијом програма, праћен и студентским демонстрацијама под корачницом „*Hey, hey, ho, ho, Western Civ. has got to go*“ („Хај-хо, Западна цивилизација има да се чисти“), којима се прикључио и црни активиста Џеси Џексон и чија је реторика пратила тензију појачану медијским извештавањем, укључивањем државних институција и претварањем стручне расправе у политички сукоб и у академским круговима. Херберт Линденбергер наводи део излагања пред Универзитетским сенатом Била Кинга, председника Удружења црних студената, као илустрацију тона којим је разговор вођен:

Ја знам да професори... [овде Кинг именује четири професора енглеског који подржавају задржавање кључне листе] једноставно чувају традицију коју сматрају исправном и која је водила њихове животе у добром смеру. Али усмеравањем ових идеја на све нас, они уништавају душе оних других, којима Лок, Хјум и Платон не кажу ништа, и одузимају бруцошима и женама прилику да прошире своју перспективу тако да прихвате и Хјума и Имхотепа, и Макијавелија и Ал Малгилија, и Русоа и Мери Волстоункрафт.... програм *Западне културе*, како је тренутно структурисан око листе кључних књига и застареле филозофије Запада у смислу Грчке, Европе и Евро-Америке је погрешан, и још горе, он вређа људе ментално и емоционално на начине који још нису ни препознати. (Линденбергер 1990: 151).

Паралелно са вишемесечном седницом Сената, јавну размену поводом ових догађаја водиле су и Лин Чејни (Lynne Cheney), која је наследила Бенета на месту председника Националне фондације за хуманистику и Барбара Хернстин Смит, у том тренутку председавајућа Удружења модерног језика. Прва је у новом извештају поновила стање о коме је говорио и Бенет, овај пут наглашено сваљујући кривицу на универзитетске департмане, идеологизацију/политизацију програма, уску специјализацију наставника и фокус на истраживање уместо на наставу, те на отуђење академије од ширег контекста постојећег друштвеног занимања за ове теме – Чејни наводи програме јавних предавања о темама културне историје као анегдотални доказ појачаног интересовања публике, а у свом предлогу за превазилажење кризе осврће се и на улогу галерија, музеја, библиотека и телевизијског програма као „паралелне школе“ (Чејни 1988: 32–34).

Ни одговор Хернстин Смит није био нов. Са једне стране, понавља став о неодвојивости вредности од интереса и перспектива субјекта, из кога следи да је настава одувек политичка и идеолошка (Хернстин Смит 1989: 287), те су реформе програма пут универзитета ка проучавању књижевности обликованом из угла међузависности субјеката наставника и студената и ка стварању софистициранијег модела канона као „модела динамике културне трансмисије привилегованих текстова“ (288). Са друге, одговарајући на оптужбе за сувише уску специјализацију проучавања и последично цепкање на поддисциплине унутар каквог се губи не само целина хуманистике, него са њом и смисао проучавања, Хернстин Смит не понавља само аргументацију, већ се служи и малтене истим речима као и Стенли Фиш у тексту „*Profession Despise Thyself: Fear and Self-Loathing in Literary Studies*“ објављеном у истом оном броју *Critical Inquiry* у коме је објављен други део прилога расправе о канону 1983. године: хуманистика је таква дисциплина да се њена вредност не мери ширином публике већ производима научне активности унутар поља; пријемчивост ширем аудиторијуму стога није релевантан критеријум за вредновање оваквих истраживања, а притисак да се заустави преуска специјализација води у замрзавање истраживачког напретка; специјализација и „цепкање“ и уситњавање дисциплина нису проблем, већ инхерентна особина било које области проучавања у одређеном тренутку њеног развоја (Уп. Фиш 1983). Овим одговором овај ток расправе описује пун круг, указујући да је

већ Фишов текст, судећи и по броју одговора који су уследили у наредним издањима *Critical Inquiry*, раскривао праву мету првобитно постављене проблематике: расправа о школском програму, као синегдохи канона, јесте био троп који је омогућавао говор о другим питањима, пре свега као поље генерацијских сукоба проучавалаца књижевности (најопштије: структуралиста и постструктуралиста, мада се друга група често обједињује под именом „деконструкције“, а касније, код Харолда Блума, и као „школа ресантимана“ коју чини „шестоглава хидра“ феминисткиња, марксиста, лакановаца, новоисторичара, деконструкциониста и семиотичара (Бребановић 2011: 100)), закривајући иза тога легитимацијску кризу хуманистике као проблема ширег и коренитијег него што је то питање канона наставе књижевности, односно књижевности као елемента културе. Питање о књижевном канону осамдесетих година није било постављено као књижевно питање, већ је особина његове политичности, уместо освешћења њене природе, употребљена за политизацију разговора о њему.

Следеће године предмет *Западна култура* заменио је нови програм – *Културе, идеје, вредности* (*Cultures, Ideas, Values*) – у коме су имена, односно дела раније кључне листе заменила структурална места која су сваке године новим избором била попуњавана – „класични грчки филозоф“, „ранохришћански мислилац“, „ренесансни драматичар“, а у начелним смерницама које су допуњавале ове опште категорије нашла се и обавеза да се „укључи и проучавање стваралаштва жена, мањина, обојених“, односно „барем једне од неевропских култура које су постале део нашег разноликог америчког друштва“ (Линденбергер 1990: 157). Принудни компромис који је довео до новог програма пратило је „разочарење и уљудно отуђење“ уместо ентузијазма (Бернстин 1988: 12), а анализа курикулума коју је Стенфорд спровео 1994. године показала је да он није испунио очекивања. Иако је већина студената сматрала да им је овакав програм потребан, наглашавајући и прилику да прочитају дела која у другим околностима вероватно никада не би, 72 процента њих мислило је да би га требало променити. Три су разлога најчешће навођена: појединачни курсеви унутар програма превише су дивергирали, материја која је обрађивана – нарочито незападне културе – није била интегрисана у целину, а због превише циљева које је програм требало да задовољи, честе су жалбе да је читање уопштено и површно (Шихан и др. 1994: 22). Комисија која је анализирала програм сложила се са тим закључцима, поменула и могуће решење у облику заједничке „канонске листе“ која би понудила и оквир за целину каква је недостајала, али такође констатовала и да би и само помињање овакве идеје могло у јавности изазвати превише незадовољства, те је проценило неспороводивом (22). Ни даље реформе нису учиниле много – до 2011. године ни на једном од првих педесет америчких универзитета овакав програм више није био обавезан, а на 34 од њих студентима није био ни понуђен. Програм *Културе, идеје, вредности* трајао је до 2000. године, када је замењен *Уводом у хуманистику* (*Introduction to the Humanities*), уместо кога је 2012. уведен програм *Размишљање је важно* (*Thinking Matters*), који је и сам 2016. године замењен предметом *Начини мишљења / Начини рада* (*Ways of Thinking / Ways of Doing*). Легитимацијска криза хуманистике је остала, а ламенти над њеним статусом и елегична дозивања некадашњег значаја постали су опште место на обе стране фронта постављеног канонским ратовима¹⁵.

¹⁵ Занимљиво из тог угла делују актуелне академске расправе у светлу феномена *cancel* и *woke* културе и покрета *Back lives matter*, попут инцидента Дан-ел Падиље Пералте и Мери Френсис Вилијемсон почетком 2019. године на скупу Друштва за класичне студије, као и медијска пажња која се оваквим догађајима поклања. Падиља, професор историје Рима на Принстону, доминиканског порекла, захтева да се одбаци „десничарска пропаганда“ о значају класичних култура за формирање вредности цивилизације Запада, изговарајући и оптужбе попут „европоцентричног заснивајућег мита“ који је „расистички“, и става да, ако се класичне студије не трансформишу тако да у свом темељном наративу постану прича о обојеним људима, боље би било да „класични департмани престану да постоје, што је брже могуће“. Завршна поента одговора Вилијемсове која иступа у „одбрану дисциплине“ показује колика је заводљивост и лакоћа посезања за добропознатом

2.2. Америка, деведесете: историзација

Одмах након текста Барбаре Хернстин Смит, темат *Critical Inquiry* 1983. донео је њему контрастно интониран рад „An Idea and Ideal of a Literary Canon“ Чарлса Алтијерија (Charles Altieri), који се уз неке измене нашао у његовој књизи *Canons and Consequences* (1990). Већ први Алтијеријев текст садржи заметке касније критичке анализе поставки канонске дебате осамдесетих, из којих се у деведесетим окренуло другачијим приступима канону. Именујући оријентацију којој се супротставља као „критички историзам“¹⁶, он уочава две грешке које ревизионисти и сами чине одбацујући исте особине „фондационалистичког наслеђа“ конзервативаца: емотивни став о вредностима и уско схватање по коме су „књижевна дела првенствено недискурзивне форме које пружају тачне представе искуства“ (Алтијери 1983: 42), због којих се и критички историзам концентрише на два аспекта личног интереса субјекта који вреднује: *жељу за моћи над другима* и *потребу за саморепрезентовањем* које задовољава нарцисистичке пориве. Насупрот оваквој оријентацији, иза које уочава интерес за уско идеолошко читање процеса стварања канона и за његову политичку улогу, Алтијери подсећа да се лична мотивација не исцрпљује у овим аспектима, „да неки људи могу да разумеју своје емпиријске интересе довољно да им то пружи контролу над сопственим деловањем и да је основни мотив те контроле подређивање својих акција смислу за који могу да преузму одговорност“ (43), те жели да потврди

да се прошлост коју канони чувају најбоље разуме као стална позорница која нам помаже да обликујемо и оцењујемо личне и друштвене вредности, да се наши лични интереси у садашњости састоје пре свега од стварања начина да се та сцена искористи да успоставимо дистанцу према својим идеолошким убеђењима, и да највећа шанса за утицај књижевних студија у будућности лежи у нашој способности да пренесемо прошлост као скуп изазова и модела (40).

Канон има две основне функције унутар друштвеног поретка. Прву од њих Алтијери назива *кураторијалном* – чување богатих разликовних оквира који стварају „граматику културе“¹⁷ којом се тумачи искуство. Друга је *нормативна*, јер канон одређује вредности, „и у ономе што чува и у принципу чувања“ (47). Због тога што су ове две функције међусобно испреплетане, канони и не могу бити догматични, већ „служе као дијалектички извори, истовремено изражавајући разлике које су нам потребне за богатство контрастивног језика и успостављајући моделе онога што од себе можемо створити његовом употребом“ (47). Ове две функције чине да канони имају три могуће културне последице: они *институционализују идеализацију* – „пружају примере онога што идеали могу бити, или како их људи могу користити као стимулус и контекст за своје само-стварање, и примере да дела садашњице могу ословљавати више од те садашњице“ (48); последично, они сами чине *модел ауторитета* који је немогуће засновати у емпиријском – „судије канона морају бити

реториком: „Ја верујем у вредности. Не обраћам пажњу на боју коже аутора. Можда сте Ви добили свој посао због тога што сте црни, али бих ја више волела да верујем да је то због тога што сте га заслужили“ (Позер 2021: 38).

¹⁶ Под *критичким историзмом* Алтијери подразумева „све критичке школе – марксистичке, феминистичке или модификовану деконструкцију – које инсистирају, са Теријем Иглтоном, да ‘критика није пут од текста ка читаоцу: њен задатак није да оснажи саморазумевање текста, да се поклопи са њим у завери елоквенције. Њен задатак је да покаже текст онако како он себе не може знати, да покаже услове његовог настанка о којима он нужно ћути’ [...] разлике међу критичким школама долазе из тога како се критика може поставити ‘изван простора текста’“ (Алтијери 1983: 58–59).

¹⁷ Идеја канона као *културне граматике* јавља се између два издања Алтијеријевог текста у нешто другачијем облику и у књизи *Cultural literacy* Е. Д. Хирша, где је изведена из аналогije националног језика и националне културе, као и у оспоравању ове идеје Хиршове књиге порицањем постојања и нације, и националне културе, и националног језика аргументом немогућности емпиријске евиденције њиховог постојања, у тексту Барбаре Хернстин Смит у зборнику *The Politics of Liberal Education*. Уп. Хирш 1987: 82–93, Хернстин Смит 1992: 75–78.

пројекције из њега самог, онако како се развија кроз време [...] јер осим ако не пројектујемо публику за наше оцене која је шира од интерпретативне заједнице која дели наше читалачке навике, нема много смисла уопште бранити наше идеализације“ (48); коначно, две функције канона *омогућавају однос према савременом* стваралаштву – брига о идеалима прошлости има пројективне димензије важне за савремено стварање, једнако за критичаре који нове текстове самеравају према класичним делима колико и за ауторе који и сами треба да се изборе са притиском прошлости.

Овај однос борбе и превладавања канонског притиска да би се изборило место унутар канона близак је теоријским ставовима Харолда Блума, као и критеријуми каноничности које Алтијери изводи из свог разумевања његове улоге. Да би дело било канонско, потребно је да одговори критеријуму „снажног самонадмашивања“, тј. да има особине које га одређују као значајни засебни ентитет, способност да своје особине осмисли тако да оне обликују контрастивни језик за ситуацију коју пројектује. Свако канонско дело узор је самоодређујуће снаге да се буде модел за себе. Затим, оно мора да „пружи знање о представљеном свету, да илуструје снагу стварања представа које изражавају могуће ставове или стварају уметничке моделе, да артикулише заједничке вредности културе прошлости које утичу на садашњицу или да објасни разлоге читања других дела о којима имамо зашто да бринемо“ (54). Трећи критеријум је критичко испитивање етичке снаге дела, али „не оног понашања које би дело прописивало, већ квалитета постојања које би оно учинило доступним за разноврсна практична становишта“ (55), какво је за „критички историзам“ недосежно управо због „танких модела за онај опсег личних жеља и снага које морају бити централне за успостављање идеала добра једнако за приватне и јавне домене“ (Алтијери 1990: 3).

Алтијери заговара повратак традиционалним идејама канона као фону за процену тренутних критичких пракси, са циљем превазилажења стања у коме „наши изрази сумње постају довољни искази о књижевним делима“ (58), читањем дела *као канонског*, његовим самеравањем са претходно изложеним критеријумима каноничности,

под кључним притиском да оцењујемо своје читање као самериво са снажним вредновањима¹⁸ туђих читања једног аутора. Можемо се не сложити са њима, али ако треба да ценимо снагу идентификације и идентитета које канон пружа, требало би да можемо да пружимо конкурентне разлоге својих интерпретативних чинова намењене истом кругу публике. Уочавајући како канони могу бити нормативни, разумевајући оцене оцена које их формирају, пре ћемо себи поставити захтев да и сами будемо снажни читаоци који су такође и верни читаоци. Било шта личније од тога није у нашем интересу, барем ако верујемо да је у историји могуће пронаћи текстове или деловања која нису тек бесконачна, самооправдавајућа и самообмањујућа фарса (58).

За даљи ток дебате кључна је промена третмана историје у Алтијеријевом чланку. Уместо аргументације којом се канонизације као историјски условљене одбацују изједначавањем те условљености са контингенцијом, он насупротив томе историчност и дела и њихових разумевања узима као неопходан контекст управо да би се кроз такву ситуираност могла уочити њихова надисторијска каноничност. Успаљена реторика политичког сукоба наставила се и кроз деведесете године двадесетог века¹⁹, али је канонска расправа узела и

¹⁸ *Снажна вредновања*, насупротив *преференцијама*, концепт је који Алтијери преузима од Чарлса Тејлора, да постави разлику у односу на изборе који одговарају само специфичним потребама оног ко бира и нису ограничени ничим осим практичним могућностима и последицама избора – „снажна вредновања [...] су другостепени избори: нешто је одабрано не због онога што јесте већ због тога што омогућава самопредстављање као агенса одређене врсте деловања, као оног који заслужује одређене предикате. Снажна вредновања избор смештају унутар мреже разлога, где разлози ефективно омогућавају самопредстављање особе ако се уклапају у ситуацију. [...] Другостепени избори су контрастивни јер су избори смисла, не објеката“ (Алтијери 1983: 46).

¹⁹ На почетку деценије изгледало је као да би она могла трајати заувек, без обзира на ефекте које је већ остварила у програмима универзитетских курикулума, ако је судити по излагањима са конференције *Liberal*

нови ток радовима чија је најопштија заједничка особина управо *историзација* приступа, односно окретање испитивању промене значења саме речи / историје појма, анализама традиције проучавања, и коначно, примерима обликовања канонских избора у виду историја књижевности, антологија и уџбеника, културе књиге и феномена књижевног живота. „Када наше јереси почну да изгледају једнако хомогено као наше ортодоксије, време је да почнемо да преиспитујемо филозофије наше културе“ (Горак 1991: ix) – став је који добро илуструје тренутак прибирања и намере са којим се ово померање догодило на почетку нове деценије.

Један део ових прилога представљао је наставак започетих истраживања односа канона и мањинских група унутар захтева за већом репрезентованошћу: највише је таквих прилога у женским (касније: родним) студијама²⁰, али и квир-теорији²¹, студијама културе етничких мањина и регионалних литература²². Међутим, већина ових радова, управо због подразумеваног схватања канона које наткриљује истраживања, потребног у задатом, непроблематизованом облику да би се оправдало сужавање корпуса и мотивација приступа грађи, више су заснивајући текстови посебних дисциплина, док се канона и даље дотичу парцијално, узгред и онолико колико је то у функцији основне идеје. Сличним импулсом покренуте студије о рецепцији и канонизацији појединачних аутора²³ биле су претече опсежнијих историја настанка канона као појаве културне историје, крајем деведесетих година²⁴.

Arts Education in the Late Twentieth Century: Emerging Conditions, Responsive Practices, одржаног 1988. на универзитетима Дјук и Северна Каролина, од којих је касније настао темат у *South Atlantic Quarterly* (1990), а онда и зборник *The Politics of Liberal Education* (1992) – уп. ПЛЕ 1992, посебно текстове Мари Луиз Прат, Стенлија Фиша и Френсиса Оуклија.

²⁰ Од кључних текстова „Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon“ Лилијен Робинсон (1983), „When Eve Reads Milton: Undoing the Canonical Economy“ (1983, део темата *Canons*) Кристин Фруле (Christine Froula) и нешто касније студије *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790–1860* Џејн Томпкинс (Jane Tompkins) траје непрекинута линија истраживања удела и односа женског писма и књижевног канона, постављена још ранијим радовима Нине Баим (Nina Baym) *Woman's Fiction* (1978) и Деборе Розенфелт (Deborah Rosenfelt) као уреднице зборника *Feminist Criticism and Social Change: Sex, class and race in literature and culture* и *Teaching Women's Literature from a Regional Perspective*, оба из 1982, а деведесетих обликована у монографским студијама *The Renaissance Englishwoman in Print: Counterbalancing the Canon* (1990) Ен Хејзелхорн (Anne Haselkorn) и Бети Травицки (Betty Trivitsky), *Tradition in Transition: Women Writers, Marginal Texts and the Eighteenth-Century Canon* (1996) Роџера Лонсдејла (Roger Lonsdale), Алвара Рибеира (Alvaro Ribeiro) и Џејмса Баскера (James G. Basker), студије *Feminist Contributions to the Literary Canon: Setting Standards of Taste* Сузан Фендлер (Susanne Fendler) или *Soft Canons: American Women Writers and Masculine Tradition* (1999) Карен Килкап (Karen Kilcup).

²¹ В. *Making It Ours: Queering the Canon. Gay, Lesbian, and Queer Studies* (1998) Марка Хоторна (Mark Hawthorne) и *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945–1995* (1998) Рида Вудхауса (Reed Woodhouse).

²² Такве су студије Доналда Пиза (Donald Pease) *Revisionary Interventions into the Americanist Canon. New Americanists* (1994), Алана Голдинга (Alan Golding) *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry. The Wisconsin Project on American Writers* (1995), Тимотија Мориса (Timothy Morris) *Becoming Canonical in American Poetry* (1995), односно Роналда Џудија (Ronald Judy) *(Dis)Forming the American Canon: African-Arabic Slave Narratives and the Vernacular* (1993) и Дејвида Палумбо-Лијуа (David Palumbo-Liu) *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions* (1995). Ова линија истраживања траје непрестано до данас, кроз студије о појединачним англофоним књижевним срединама ван Америке, попут књига Саре Боускил (Sarah Bowskill) *Gender, Nation, and the Formation of the Twentieth-Century Mexican Literary Canon* (2011), Стефани Преус (Stefanie Preuss) *A Scottish National Canon? Processes of Literary Canon Formation in Scotland* (2012), Сема Васкеза (Sam Vásquez) *Humor in the Caribbean Literary Canon* (2012) или Роберта Лекепа (Robert Lecker) *Keepers of the Code: English-Canadian Literary Anthologies and the Representation of Nation* (2013).

²³ Као најраније и најутицајније издвајају се књига Џона Тимбермана Њукомба (John Timberman Newcomb) *Wallace Stevens and Literary Canons* (1992) и Герија Шарнхорста (Gary Scharnhorst) *Henry David Thoreau: A Case Study in Canonization* (1993).

²⁴ Најзначајније међу њима су студија Џонатана Крамника (Jonathan Kramnick) *Making of the English Canon. Print Capitalism and the Cultural Past, 1700–1770*, Тревора Роса (Trevor Ross) *The Making of The English Literary Canon: from the Middle Ages to the Late Eighteenth Century* (обе објављене 1998) и чланак Дагласа Лејна Пејтија (Douglas Lane Patey) „The Eighteenth Century Invents the Canon“ (1988).

Јануара 1991. године објављен је чланак „Canonicity“ Вендела Хариса (Wendell Harris), који својим провокативним почетком захтева прекид дотадашњег тока расправе и измену перспективе у смеру најављеном код Алтијерија:

Канонске чињенице о канонима енглеске и америчке литературе су, прво, да нема канона и никада их није било; друго, да је нужно увек било канона; и треће, да су канони сачињени од читања, не од издвојених/расцепканих текстова. Контрадикторност у овој изјави резултат је игре различитих конотација речи *канон* – што је критичка стратегија која је стално, мада махом суптилније, употребљавана. Као и код многих других критичких термина, први корак ка разумевању *канона* је разлистивање његових значења. „Канонско питање“ онда постаје много сложеније него што је то савремена идеолошка критика спремна да призна. (Харис 1991: 110).

Могућност превазилажења ове сложености Харис види у покушају примене идеје шкотског проучаваоца Алистера Фаулера, који је најпре у раду „Genre and the Literary Canon”, објављеном у *New Literary History* 1979, а потом и у својој књизи *Kinds of Literature* (1982) која се бави проблемом жанра, понудио типологију синхронно постојеће множине канона. То су *потенцијални* (који чини целокупна књижевност), *доступни* (онај део књижевности који је још увек на располагању), *селективни* (какав се налази у изборима какви су антологије, школски програми и слично), *званични* (као мешавина претходних), *лични* (избори индивидуалних читалаца) и *критички* (сачињен од текстова који изазивају сталну пажњу тумача) (Фаулер 1979: 98–99). Харис указује да та типологија није коначна, јер се, рецимо, *библијски* канон не уклапа ни у једну од ових категорија (у складу са општијом намером да раздвоји библијске и књижевне студије), а Фаулеровом низу књижевних канона додаје бар још три: *педагошки* (везан за средњошколску или универзитетску наставу), *дијакхронијски* (изузетно споро променљиво средиште, срж канона) и *тренутни* (чији ће тек мањи део ући у дијакхронијски канон) (Харис 1991: 113), да покаже да је разумевање појма канона и критеријума каноничности темељно контекстуално одређено, односно да су канони међусобно у сталном надметању, јер су у питању „сврховити избори“ чије мноштво потврђује многоликост феномена књижевности (119).

Исте године свој до данас најисцрпнији и најцеловитији преглед историје употребе појма у књизи *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea* (1991) Јан Горак отвара сличном примедбом о многозначности речи као извору неспоразума:

Прикупљени историјски докази показују да никакав хомогенизујући ентитет под именом „Канон“ није никада постојао. Различита значења приписивана термину *канон* – стандард, сублимна истина, правило, ремек-дело, уметнички модел и, скорије, листа књига за образовну употребу – протежу се кроз различите лексиконе културе и захтевала су једнако разнолике методе трансмисије (Горак 1991: ix).

Неразрешивост тренутног стања конфликта приписује чињеници да обе стране „призивају апстрактни, хипостазирани Канон радије него што испитују кружење и функцију стварних историјских канона у одређеним заједницама, институцијама и појединачним критичким каријерама“ (Горак 1991: ix), и управо у овом запостављеном приступу предлаже излаз, најпре преиспитивањем историје употребе речи. Етимолошки осврти којима се раскрива њена вишезначност постали су стално место у написима о канону почетком деведесетих година²⁵, али су махом коришћени као увод у расправу или да оснаже становиште са ког се у њу улази. Гораково посезање за тим разликује се у томе што се и етимолошка анализа историзује, на први поглед да одвоји говор о канону од тренутног тока дебате (и уредник едиције у свом предговору помиње нарочито интересовање да „прошири

²⁵ Уп. Пејти 1988: 17, Харис 1991: 110–111, Рос 1998: 23–25, Гилори 1993: 71–82, Андерсон/Занети 2000: 345–346, Андерсон 2001, Колбас 2001: 11–17. Међу њима посебно је занимљива семантичка анализа и квадрантна типологизација канонског дискурса коју даје Ерл Андерсон, координатним системом описаним осам екстензионално–интензионалног и дистрибутивног–колективног говора.

канонску дебату преко тренутних граница идеолошке расправе“, Горак 1991: vii), а заправо да изгради позицију за њено критичко превладавање.

Горакова студија показује да је канон био „у фокусу дебате у сваком периоду у коме су уметници, критичари, филозофи или теолози покушавали да ускладе наслеђени корпус текстова, пракси или идеја са својим доживљајем садашњице и будућих културних потреба“, те да „веза између канона, педагогије, уметничке креације и културног вредновања потиче још из антике; да сложена равнотежа и испреплетаност интереса око канонског дела представљају проблем скоро од самог почетка историје ове идеје“ (4).

Најранија, старогрчка историја канона је денотативном значењу речи *kanōn* (*κανών*) – „права шипка или штап“ (највероватније од *kánva*, *трска*, могуће семитског корена *qan-*) – додала значења *норме или правила* (најпре мерења, а затим вредновања²⁶), *водича за учење/стварање* и *листе основних ауторитета*²⁷. Горак нарочиту пажњу поклања Аристотеловом схватању канона формулисаном у *Никомаховој етици*, у коме претходна разумевања канона као инструмента стандардизације мерења преокреће у „флексибилан, неписан и адаптиван“ водич за човеково понашање, инструмента који је и сам обликован и прилагођен материјалом над којим се примењује, поређењем са меким оловним канонима какв користе градитељи на Лезбосу (*molibdinōs kanōn*, *μολύβδινος κανών*), који се може прилагодити облику камена, односно непосредним потребама и материјалима градитеља (Горак 1991: 17–18). Примењивост и прилагодљивост као кључни атрибути Аристотеловог појма канона који у себи спаја правило и меру (*kanōn kai metron*) контрастно га постављају у односу на крутоћ закона (*nomos*, *νομος*), и омогућавају да уз улогу норме буде и водич за практично деловање.

На другој страни, идеја канона је први пут добила опипљив облик одабраних текстова у јудеохришћанској сакралној традицији²⁸, откуд му се до данас даје значење „скупа светих текстова које једна религијска група прихвата као трајно установљене истине откривене им од Бога“ (19). Горак уочава особине којима религијски канони преслијавају значења класичног појма:

Најпре, крајњи ауторитет канона постаје божанско, пре него људско, природно или инструментално. Друго, канон постаје више од правила или формуле: постаје тотални наратив

²⁶ Позивањем на истраживања немачког класичара Херберта Опела (Herbert Oppel), Горак показује како већ ово прво померање значења указује на то да је друштвени значај канона старији и од образовног система и од представе целине уметничког стварања. „Опел наглашава да и Аристофан и Платон нападају софисте због одмеравања својих реченица мање критеријумом смисла него дужином, односно *канонима*. Другачије речено, скоро од самог почетка канон је посматран као наслеђени скуп правила и пракси које треба проширити, софистификовати и генерално олабавити. [...] У *Филебу* математичке радње мерене канонима, као што су конструкција круга или праве, воде Сократа до замишљања једнако непроменљивог стандарда за моралну филозофију. [...] како је такву тачност немогуће постићи, Сократ развија уместо тога оно што ће суштински представљати његов ривалски канон, дијалектику, скуп још дубљих питања које користи за дисеминацију упитности у публици превише спремној за тривијалну извесност“ (Горак 1991: 10). Управо ће поље етике бити оно у коме се јављају и прве канонске расправе – Лукијан прави разлику између изванвременског канона и мера прикладних околности (*metron*), у односу на које је могуће писати историју, а према којима се разликују и „дела вредна будућности и она писана да привуку пажњу савремености“ (14).

²⁷ За овај смисао централна је личност Поликлета, уз Епикура, а обојица су аутори дела (данас изгубљених) под насловом *Канон*. Поликлетов *Дорифорос* (и сам називан „канон“ код Плинија и Галена) неколико векова био је појам уметнички ненадмашног ремек-дела које сви каснији вајари изучавају и стварају по угледу на њега, постајући својим образложењем у *Канону* не више само инструментални „модел стваралачке праксе, већ и нешто попут платонистичке Идеје“, посебно са каснијим премештањем и у друге дисциплине и контексте другачије у односу на изворне околности његовог настанка (Горак 1991: 11–12; Андерсон/Занети 2000: 345).

²⁸ Јеврејску канонизацију Старог завета Горак смешта у 90. годину нове ере и утврђивање 24 књиге које су канонизоване на Јамнијском сабору, док се затварање хришћанског канона везује за Атанасија Великог који установљује списак од 27 књига Новог завета у другој половини четвртог века. Међутим, у смислу списка секуларних текстова термин канон први пут се употребљава у Немачкој у 18. веку, у предговору класичара Давида Рункена (David Runhken) издању Публијуса Рутилијуса Лупуса (1768).

садржан у светој књизи. Треће, та књига постаје затворени наратив који садржи ретроспективно обавезујући провиденцијални заплет. И четврто, тај заплет управља сваким аспектом рада, мисли, јавног или приватног живота религијске заједнице; он постаје, суштински, основа за канонизацију свакодневног живота (Горак 1991: 20).

Ове промене створиле су идеју канона као медија успостављања односа између појединца и заједнице којој припада, па је у периоду раног хришћанства канон означио и многе друштвене улоге²⁹. При том су религијски ауторитети, јеврејски и хришћански, који поравнавају норму са „наслеђеном традицијом, потребама садашњости и будућом судбином [религијске] заједнице“ ипак нешто друго у односу на раније потребе полиса рефлектоване у класичном канону, што отвара и аспект учених коментара као начина прилагођавања канона њеним различитим припадницима. Тако „хришћански канон, као и његов јеврејски претходник, показује у два супротна смера. Са једне стране, упућује на Божју Реч како је она записана у Писму, на сет наратива наслеђених из далеке прошлости; на другој страни описује обреде и обичаје организоване, институционализоване садашњице цркве“ (22). Унутар такве јанусовске природе канона и рекурзије канонског ауторитета религиозне праксе у цркви чији је пак канонски ауторитет Христ као модел те праксе, те двоумљења између значења канона као „кодификованог скупа правила или харизматичке могућности понуђене Исусовим примером“ (31) – специфична је позиција Светог Августина, који ствара „баланс институционалних, теолошких, харизматских и епистемолошких притисака“ (32) тако што смешта ауторитет канона у саме текстове Светог писма. Августиновски канон, *затворен* јер је број текстова у њему ограничен Божјим ауторитетом присутним у њиховом настанку, у коме је као целини *кохерентно* али и *непознатљиво* садржан план *Civitate Dei* и који представља вредност по себи без обзира на то да ли је читалац/верник у стању да га разуме, за Горака представља други пол ране историје канона, непомирљиво различит у односу на аристотеловски.

Поглавље о предмодерној историји канона, уз опаску да се елементи ове две линије (уз павловску и грегоријанску, као модела екстраполација канона у практичној примени) често контрадикторно јављају преплетени у модерној критици, Горак закључује сликом цикличног кретања кроз које сви канони пролазе:

Трансформација хришћанског канона показује да се било која идеја о „Канону“ [„*the canon*“] као монолитном и свемогућем на крају показује као химера, па ипак такви „канони“ неумитно изнова настављају да се јављају. Ипак, практична сврха тих канона често зависи не толико од њиховог пружања „мере“ колико од пружања „праве мере“. А права мера брзо почиње да се примењује много шире од практичне намене за коју је првобитно била осмишљена. У таквом проширеном смислу, *канон* не може више да функционише унутар рационалних оквира постављених од људи и жена чије су намере биле јасно и уско дефинисане. Уместо тога, он постаје средство постериорности или неке неодређене *идеје*. Та је идеја увећана, измењена, додају јој се магични и институционални елементи и преиспитивана је од оних који је наслеђују. Канонизовати значи некако проширити димензије задатог, приписати му харизматичне способности преузете из другачијег искуственог простора (Горак 1991: 43).

Модерна историја канона, показује Горак, већ од шеснаестог века постаје извор контроверзи, отварањем питања аутентичности тумачења, какво средином осамнаестог века води најпре до идеје о стварању *канона критике* у значењу „скупа правила за тумачење и приређивање текстова“, и пре појаве обједињавајућих канона који гарантују вредност текстова или успостављају хијерархију међу њима (48). Друга половина овог века донела је и Рункенову употребу термина по угледу на педагошке листе књига Аристофана Византијског

²⁹ Попут упутстава за уређење живота монаха, литургијских правила, обликовања и одржања идентитета заједнице – ограничавања у односу на јеретичке секте, све до осмишљавања живота као „динамичке, непредвидиве, трансцендентне мисије у крајњем идентификоване са самим Христом“ у посланицама Светог Павла, код кога се уочава и преокрет хијерархије: „не поседује човек канон, већ канон поседује човека“ (23). Детаљније о томе: Горак 1991: 19–31.

и Аристарха са Самотраке, чиме започиње употреба придева *канонски* у смислу *педагошки корисног* текста, а листа/списак таквих текстова подразумева и „скуп културних избора“ и „институцију очувања живота стране [*alien*] културе посредством наставних модела“ (52). У исто време се код Винкелмана јавља и идеја канона културе као скупа дела изабраних према безвременом мерилу, у којем вредност „модерни“ постижу подражавањем „старих“ (начело избора које он формулише као „само изумитељ, не и подражаваоци, само оригинали, не и компилатори“ уопштава критеријуме каноничности до односа према стварању, не скупа тема или поступака који се сматрају узорним), чија хијерархија већ почетком деветнаестог века бива оспоравана и преокренута у процесу који Горак назива „романтизацијом“ (*romanticization*) канона – „приписивање модерним секуларним делима харизматичне и инспиративне вредности, обогаћивање књижевне историје додавањем димензије више од оне коју јој пружају хронологија или наслеђена мудрост“ (55).

Од средине деветнаестог века масовна читалачка култура, створена новим технологијама штампе и већом доступношћу књиге, донела је још две кључне промене у историји канонског изабрања. Са једне стране „смањење цене књиге створило је ново тржиште за идеју ‘кућне библиотеке’“, а увећање броја нових књига „појачало је страх образованих од кварења публице непромишљеним читањем“, што је појачало уверење да „одабране ‘стандардне’ књиге, набављене и употребљене на прави начин, могу помоћи изградњи карактера и, у крајњем, уздизању модерног масовног друштва“ (70). Оваквом ситуацијом Горак објашњава пролиферацију препоручених „читалачких листи“ у периоду од краја деветнаестог века до Другог светског рата, које, иако никада нису називане каноним, сведоче о томе да су барем две представе о прошлости канона које преовлађују у савременој дебати тек митови: она о „једном, наметнутом канону“ и против-мит да „радикализовани анти-канон долази из неког вишег и чистијег извора“ (69).

Истовремено³⁰, у овом периоду улога канона експлицитно почиње да се повезује са „националним карактером и културним уздизањем“. На довршетку деветнаестовековног процеса формирања нација, чије је књижевност била повлашћено симболичко поље, идеја националног књижевног канона који књижевну вредност усклађује са претходно обликованим националним идентитетом чини од њега културни инструмент мисије „неговања националне солидарности“, а са извором валидације смештеним не у апарату књижевне критике, већ у „ефектима које је [канон, односно избор] оставио на друштвену мисао и имагинацију“ (64–65). Последице ових промена – омасовљавања културе књиге и полагања у темељ књижевних вредновања вредности нације као заједнице – биле су и јачање идеје о интимним, приватним канонима, а са њом и идеје о *песничком/стваралачком канону* (у коме се укрштају повлашћеност ствараоца над критичарем за успостављање канонских критеријума и симболички значај песника као епитома националне суштине³¹, чије је стварање у деветнаестом веку могуће пратити кроз фигуре рецепције Шекспира, односно Гетеа).

Читава оваква предисторија и из ње рођен концепт компетитивних канона педагогије, популарности/тржишта и стваралаца контекст је у каквом се појава Томаса Стернса Елиота Гораку указује као парадигматичан пример амбивалентног односа према појму у двадесетом

³⁰ Анализирајући овај ток развоја у Америци, Горак га идентификује у текстовима насталим у годинама након Првог светског рата, али је из извора које цитира и на основу којих описује како је ова идеја формулисана јасно да је реч о закључном тренутку деветнаестовековног процеса „стварања нације“. С обзиром на то да се о динамици ових процеса не може говорити са уопштавањем које би занемарило специфичности појединачних националних култура, ни Горак не прецизира временски одсек у коме ова идеја мења разумевање појма канона на теоријском нивоу.

³¹ Посебно занимљив случај оваквог схватања канона, чија би анализа превазилазила потребе овог текста, јесте есеј Езре Паунда *Абецеда читања (ABC of Reading, 1934)*. Инспиративну упоредну анализу и сугестију закљожене везе између Паунда и ставова о канону унутар теорије Харолда Блума пре књиге *The Western Canon* видети код: Бич 1989.

веку. Горак скреће пажњу на вишеструку иронију да се Елиот током читавог овог периода, а посебно на његовом крају, доживљава као архетип конзервативне реакције, иако је његова позиција у књизи *The Sacred Wood* (1920), уз занимљивост да се сама реч *канон* у њој јавља свега три пута, отворено антиканонска – у односу на тада раширено разумевање канона. Редовно изостављани и заборављени завршетак најцитиранијег Елиотовог одломка о односу песника и прошлости, из есеја „Традиција и књижевни таленат“³², прецизира шта значи да се песник самерава према мерилима прошлости:

Кажем судити, а не касапити; не судити да ли је подједнако добар, као мртви, или гори или бољи од њих; и свакако не судити по канонима мртвих критичара (Елиот 1963: 35),

а тражено песничко „историјско осећање“ удаљава разумевање канона од „прихваћених стандарда вредности ауторизованих застарелом критичком праксом“ (Горак 1991: 78) и измешта у домен имагинативног поретка у којем целокупна књижевност чини симултану целину, те дело није канонско „због тога што наликује потврђеним споменицима већ својим учешћем у стално развијајућем наративном обрасцу“ (79). Идеја *поретка* у Елиотовим есејима који су заиста одредили и појам канона, али и појам *традиције* као кључног комплекса модернистичке поетике је идеја *естетског* и *наративног* поретка који је различит не само од конзервативне идеје поретка који отеловљује вредности приписане му споља у ранијим критичким судовима, него и од идеја самог Елиота у његовој позној, англиканској фази.

Горак посебно занима однос према канону у радовима четворице критичара друге половине двадесетог века, у каквима се канон, опет парадоксално, у напорима да се ослободи везе са идејама униформности критеријума и непорецивости ауторитета вредновања, утемељења у политичком или ауторитету нације, односно извору (колонијалне) моћи, чак и када се у те напоре полази са могућношћу његовог потпуног одбацивања, потврђује као корисно средство стварања и истраживања (у *функционалистичком* канону Ернста Гомбриха), као најдубља спознаја вредности унутар тотализујућег погледа мита (у *визионарском* канону Нортропа Фраја), као образовна и надахњујућа линија спајања садашњости и прошлости културе (у *канону интерпретације* Френка Кермоуда) и као неопходан услов културне размене (у *отвореном* канону Едварда Саида). Као фактор обједињења ових разноликих приступа Горак види интересовање за канон као „песму света“ (255), за „рад канона као наратива“ и његово разумевање као „кохерентног уметничког дела, корпуса пре него збира елемената, великог наратива културе не тако различитог од хебрејског канона који се јавио у старом Израилу“ (259). Напор „стварања неке врсте секуларног Писма“ Горак поставља насупрот клими незаинтересованости за велике трансцендирајуће наративе, која се унутар канонске дебате испољава кроз критику канона оспоравањем утемељивости вредновања, кроз утицај самосвесне, метакритичке опсесије природом система означавања и валидације хуманистике и кроз социологизацију проучавања

³² Ево и тог одломка у целини: „Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате да, ради контраста и поређења поставити, међу мртве. Мислим да је ово принцип естетичке, а не само историјске критике. Нужност да се он саобрази, укључи, није јендоострана; оно што се догађа када се створи неко ново уметничко дело је нешто што се у исти мах дешава и са свим уметничким делима која су му претходила. Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, *читав* постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а то представља уклапање старог и новог. Свако ко се сложи са овом идејом о поретку, о форми европске, односно енглеске литературе, неће сматрати неоправданим да садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу. А песник који је овога свестан, биће свестан великих тешкоћа и одговорности. // Он ће такође на један нарочити начин бити свестан да му се мора судити по мерилима прошлости. Кажем судити, а не касапити; не судити да ли је подједнако добар, као мртви, или гори или бољи од њих; и свакако не судити по канонима мртвих критичара“ (Елиот 1963: 35).

књижевности (224). Улог је канон као „имагинативни наратив који прича целовиту причу о пореклу, преношењу, историји и испреплетаностима традиционално цењених и повремено занемариваних дела књижевне или ликовне уметности“ (260), а залог оваквог рикеровски интонираног аргумента легитимације канона и платформа за његово проучавање је у наративној заснованости идентитета оних који присвајањем канонских вредности, њиховим преиспитивањем и преношењем обликују сопствено постојање³³.

Вишеструки су ефекти које је Горакова књига оставила на ток расправе о канону. Шира контекстуализација, усредсређена на начине одређења појма и односа према њему унутар критичког дискурса, ослабила је идеолошки набој ранијег ограничења поља расправе на школске курикулуме и њихову улогу у друштвеним поларизацијама. Дубљи историјски захват донео је на хоризонт и европску историју књижевне културе, мењајући перспективу указивањем на понављајуће сукобе проистекле из вишезначности као фундаменталне особине употребе термина *канон*, чиме је и важност актуелне расправе релативизирана и због свести о томе да се њени акценти неумитно померају протоком времена, без нужног (или уопште могућег) разрешења. Свесним отклоном од дотадашњег тока идеолошког читања формирања канона Горак се парадоксално приближава становишту какво је у каснијим типологизацијама називано „антифундационалистичким“ (Андерсон/Занети 2000: 344), отварањем своје перспективе и за могућност контекстуалног утицаја на промену канона све до његовог потпуног обесмишљавања – овакву позицију он дели и са оном граном „отварача“ канона која стаје иза Барбаре Хернстин Смит, али и са Френком Кермоудом као једним од његових најистрајнијих заговорника – али ипак, заснивајући кружно своју проканонску аргументацију, у односу на ове прве поставља непрекорачиву линију разлике.

Ономе што Горак свесно жели да потисне из актуелне расправе приступа Џон Гилори у књизи *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (1993), која је настала обједињавањем низа чланака објављених у претходној деценији, почев од прилога за темат *Critical Inquiry*³⁴. У средишту његове пажње је управо идеолошки аспект канона у његовим облицима оствареним унутар друштвених и институционалних контекста. Своју студију зато отвара констатацијом да је читава канонска расправа од почетка погрешно постављена, да право питање не треба да буде то који су аутори или текстови укључени у књижевни канон, већ управо зашто је расправа о њему симптом кризе књижевних студија. Због тога и пре почетка помера фокус:

Онде где дебата говори о књижевном канону, ономе што он укључује и искључује, ја ћу говорити о школи и институционалним облицима силабуса и курикулума. Утврдићу да вредносни судови јесу неопходан, али не и довољан услов процеса стварања канона, и да је тек разумевањем друштвене функције и институционалних протокола школства могуће разумети како су дела чувана, репродукована и дисеминирана кроз генерације и векове. Једнако, тамо где дебата говори о канону као репрезентативном или нерепрезентативном за одређене социјалне групе, ја ћу говорити о историјској улози школе у дистрибуцији или регулацији приступа формама кулурног капитала (Гилори 1993: vii).

Гилори најпре указује на три заблуде заједничке и прогресивним и реакционарним критичарима које су узрок сукоба: ону да су *канонски текстови репозиторијуми вредности* (изједначавањем вредности изражених у делу и вредности дела), да је *селекција текстова селекција вредности* (посматране као неисторичне и реификоване, естетске вредности нису ни на који начин важније од идеје правде или социјалне једнакости, а „политичка анализа историјски канонских дела није више од изрицања моралне пресуде над њима“) и трећу, да

³³ Управо је позивањем на Пола Рикера претходно у Гораковом тексту хришћански канон идентификован са целином *интерпретативне заједнице*, као *contrat théologique*, као „опклада: ризикујем свој живот за ову целину и том јој посвећеношћу припадам, и ја сам оно што добија или губи“ (42).

³⁴ В. Гилори 1983, Гилори 1987, Гилори 1991а, Гилори 1991б, а овим радовима треба додати и одредницу о канону у лексикону књижевних термина Френка Лентрикије и Томаса МекЛафлина – Гилори 1990.

вредности морају бити или интринзичне или екстринзичне у односу на дело (кореспондентно са дихотомијом укључивања/искључивања дела, а „позивањем на трансцендентне норме суђења, као да је сама историја судија, или као да појединац заиста може да надиђе услове специфично свог суђења“, односно као да су „засноване на консензусу одређене заједнице, у којој ове вредности постоје као апсолутне“³⁵) (Гилори 1993: 22–28). Ове логичке заблуде нагризају једнако и аргументе оних који захтевају отварање канона у циљу његове веће репрезентативности (због изједначавања представљености са одразом, те пребацивања расправе у политику имагинарног, са једне стране, а са друге због деисторизацијом добијене идеје да канон треба да рефлектује – а заправо пројектује у прошлост – друштвену поделу садашњице³⁶) колико и оних који, попут Бенета, инсистирају на канону који се не мења, јер његову промену поистовећују са одустајањем од успостављених друштвених вредности.

Након одбацивања дотадашње расправе о канону указивањем на вишеструку редукцију на којој почива и због које се већ са сложенијим разумевањем процеса вредновања таква представа стварања и улоге канона мора одбацити, Гилори се окреће његовом другом аспекту – институционализацији као нужном услову за његово трајање и преношење:

Индивидуална оцена да је једно дело велико не чини ништа да то дело и сачува, осим ако је оцењивање дато у извесном институционалном контексту, у условима у којима је могуће обезбедити *репродукцију* дела, његово трајно представљање новим генерацијама читалаца. Рад очувања има друге, комплексније друштвене контексте него што је то директна реакција читалаца, или чак заједница читалаца, на текстове; [...] ови институционални контексти обликују и ограничавају оцене у складу са *институционалним* агендама, и то тако да избор текстова никада ни најмање не представља консензус заједнице читалаца, ни доминантних ни подређених (28).

Указујући да је претпостављена ситуација одређења дела каноничним – ситуација сусрета групе читалаца, дефинисане заједничким социјалним идентитетом и заједничким вредностима, са текстовима о којима доноси оцену – имагинарна, Гилори јој супротставља школу као контекст у коме се у реалности канонизација одвија. Унутар њега, показује да је разлика између каноничних и неканоничних дела такође имагинарна, односно да се и са најмањим приближавањем историјском контексту настанка, дела културе указују као континуум и да поље књижевности никако не чине тек две врсте дела: велика и безвредна (30).

³⁵ Као типичан пример Гилори наводи идеју „интерпретативне заједнице“ Стенлија Фиша и њену улогу у првој фази канонске ревизије: „зато што је довољно тврдити да на универзитету постоји више од једне ‘интерпретативне заједнице’ да би се оправдала институционализација различитог канона – канона неканоничног. Једном када је консензус постигнут од било које ‘заједнице читалаца’, опет, та заједница улази у нешто што изгледа као стање масовне делузије, у коме вредновање може да се настави без обзира према било ком ограничењу постављеном социјалном улогом школе или тешкоћом конституисања заједнице довољно хомогених интереса или идентитета да може да опстане на консензусу. Тако они који се не слажу са задатим консензусом морају или да се повуку натраг у тврдње о интринзичној вредности производа културе или да сами конституишу нову, засебну ‘заједницу читалаца’.“ Међутим, „књижевна култура уопште, и посебно универзитет, нису никако структурално организовани да изражавају консензус друштва; ове друштвене и институционалне позиције су сложене хијерархије у којима су место и привилегија суђења циљеви такмичарске борбе“, а „консензус“ је згодно идеолошко померање којим су друштвене одређености мистификоване као „колективне одлуке“ које су у крајњем само збир појединачних одлучивања (Гилори 1993: 27).

³⁶ „Дефинишући каноничност као одређену социјалним идентитетом аутора, тренутна критика канона истовремено открива и погрешно представља очигледну чињеницу да што је књижевност старија, мање је вероватно да текстови друштвено дефинисаних мањина постоје у довољном броју да створе ‘репрезентативни’ канон. Ипак, историјски разлози ове чињенице недовољно су признати због својих теоријских и практичних импликација. Разлог због чега нема више представљених жена, на пример, у старијим књижевностима није примарно то што су њихова дела рутински избацивана због увредљивих и предрасудних стандарда вредновања, „искључена“ као последица њиховог социјалног идентитета као жена. Историјски разлог је то што је, са мало изузетака пре осамнаестог века, женама био ускраћен *приступ писмености*, или им је било забрањено да стварају или објављују у жанровима који су били сматрани озбиљним а не ефемерним (Гилори 1993: 15).

Било би боље рећи да је канон *имагинарни* тоталитет дела. Нико нема приступ канону као тоталитету. Ово је истинита тврдња у тривијалном смислу да нико никада не прочита свако канонско дело; нико то не може, због тога што се дела призвана као канонична мењају у складу са многим различитим приликама оцене или одбацивања. Оно што то значи је да канон никад није више од имагинарне листе; никад се не јавља као комплетна и општеприхваћена листа ни у ком времену или простору, чак ни као омнибусна антологија³⁷, која је и даље избор из шире листе која се сама не појављује нигде у садржају такве антологије. У том контексту, разлика између канонског и неканонског може се видети не као начин на који се оцене уистину дају о појединачним делима, већ као ефекат силабуса као институционалног инструмента, као чињеница да дела која нису укључена у силабус изгледају као да су без икаквог статуса (30).

Подсећајући на логичку обману да промена силабуса на било који начин мења *принцип* канона, управо због тога што сам силабус претпоставља постојање канона као имагинарног тоталитета, Гилори наставља анализу функције такве замене једног појма другим, уочавајући да „канон остварује своју имагинарну тоталност не тако што се отеловљује у постојећој листи дела, већ тако што ретроактивно конструише њене текстове као *традицију*, којој дела могу бити додавана или одузимана, а да се не промени утисак тоталности или културне хомогености“ (33)³⁸. Посебну пажњу поклања „највећој заблуди читаве дебате“ – идеји да је школа

преносник нечег попут националне културе. Оно што школа преноси је, засигурно, нека врста културе; али то је *култура школе*. Школска култура не уједињује нацију културно колико пројектује из курикулума знања базираног на артефактима имагинарно културно јединство које никада није потпуно једнако са културом нације-државе. [...] оно о чему ова група учи да мисли као о националној култури је увек специфичан однос према знању дефинисаном школским програмом“ (38).

и овако успостављеним односом објашњава праву суштину кризе хуманистике која стоји у темељу расправе о канону у облику наставних програма: „показало се да је много лакше расправљати о садржају курикулума него се суочити са импликацијама потпуног надирања професионално-менаџерске класе [термин који преузима од Алвина Гоулднера] којој више није потребан културни капитал старе буржоазије“ (45)³⁹.

Темељећи свој приступ на концепту културног капитала Пјера Бурдијеа⁴⁰, Гилори гради своју тезу о „каноничности не као особини самог дела, већ особини његове

³⁷ Гилори највероватније алудира на едицију *Great Books of the Western World* (1952), чије је друго издање објављено 1990. године, управо „антологију“ кључних књига западне цивилизације у 54 (односно 60) томова. Општим концептом екстензивне материјализације канона, али и критикама које су се јавиле у вези са одабиром и приређивањем, пројекат познат и под називом *The Great Conversation* неодољиво подсећа, уз све разлике, на едицију *Десет векова српске књижевности* Матице српске.

³⁸ Тако је и критика канона одговор на разједињеност културе као целине, јер ствара „нова културна јединства на темељу рода, расе, или, скорије, етничких субкултура или геј и лезбејских субкултура“, међутим, таква „жеља да се питање канона смањи до односа између скупа текстова и одређене заједнице заборавља чињеницу да универзитет није заједница, упркос томе што се погрешно препознаје као таква у педагошком имагинарном“ (34–35). Штавише, иако таква културна јединства, настала из „носталгије за заједницом“ (36) имају политичко дејство стварањем „концепта и искуства солидарности“, управо педагошки имагинарно које их представља хомогенијам него што јесу чини то „на штету те солидарности, јер је слика културне хомогености коју дисеминује слика само за оне који је конзумирају на универзитету, где је конзумирана као слика“ (37).

³⁹ Гилоријево сагледавање стања школства у Америци из угла идеје „унитарне школе“ Антонија Грамшија и сугестија начина на који би обједињени хуманистички курикулум свих нивоа образовања могао представљати излаз из кризе образовног система (каква, закључује се по Грамшијевој анализи, траје барем колико и институција јавног образовања) заслужује засебну анализу, али и вишеструко превазилази интерес овог рада. Детаљније о томе: Гилори 1993: 48–55.

⁴⁰ Бурдијеова је социологија уметности била полазиште и приступима Џонатана Крамника и Тревора Роса, који културноисторијским приступима (истраживањем ефеката слободе штампе и ауторског права, стварања читалачке публике, професионализације критике) описују процес настанка енглеског канона у осамнаестом, односно крајем седамнаестог века – уп. Рос 1998, Крамник 1998. Истим путем полази и Барбара Бенедикт у

трансмисије, његовог односа према другим делима унутар обједињења дела“, што је школски силабус унутар деловања школе као институције (55). Однос читалаца и канонског дела као канонског разликује се од његове првобитне читалачке рецепције, и заборав те разлике лежи у основи сваке идеологије „традиције“, „ако традиција подразумева извесну репродукцију културних вредности од стране самих споменика културе“ (56). Међутим, „прави друштвени процес није репродукција вредности, већ друштвених односа“, па тако

Форма канона припада процесу репродуковања друштвених односа, али не улази у тај процес непосредно. Канон не расте временом налик пирамиди коју граде невидљиве руке, нити делује директно и без отпора на друштвене односе, налик хемијском реагенсу; у свом конкретном облику силабуса или курикулума канон је дискурзивни инструмент „трансмисије“ историјски смештен унутар специфичне институције репродукције: школе. [...] Систем образовних институција репродукује друштвене односе дистрибуцијом, и тамо где је неопходно редистрибуцијом, знања. Канон тако није заснован на „институцији критике“, како се може чути. Критика није институција, већ дисциплинарни дискурс који насељава историјски специфичне образовне институције (56).

Из институционалне функције школе, која репродукцију друштвених односа може да оствари само задржавањем своје релативне аутономије – постављајући за свој циљ не репродукцију друштвених односа, већ саме институције – долази „захтев да се историјска специфичност дела подреди идеологији канонске форме (традиције), и та је субординација препознатљива у педагошкој пракси као хомогенизација догматичног садржаја, претпоставка о универзалним истинама које се откривају и поново откривају у великим делима“ (57). Тако „канони текстова припадају трајању (*durée*) школе и као објектификација ‘традиције’ и као спискови текстова (силабуси, курикулуми) који се непрестано мењају у одговору на нескладне односе институционалне и друштвене репродукције“ (59).

За Гилорија, непроменљива функција *креденцијализације* – улоге школе као места приступа вештинама, знањима, судовима, укусу итд., што је пут којим се културни капитал преводи у економски и, коначно, представља посредну везу канонског избора и друштвених стратификација – почива на социолингвистичкој диференцијацији насталој ограничавањем приступа књижевном језику, чији су вектор управо текстови школског канона. Књижевни језик као лингвистички капитал (темељ културног капитала који се стиче у школи) прикривен је идеологијом традиције која преводи „историју стварања канона у аутономну историју књижевности, која је увек историја писаца, а не *писања*“ (63). Гилоријев осврт на „лингвистички заокрет“ руских формалиста и Михаила Бахтина као покушај двадесетог века да превазиђе разумевање књижевне историје као „наратива *репутација*“ унутар ког остаје невидљиво како језичка померања у делима појединачних аутора мењају обухват онога што се разуме као књижевност, води га до теоријске типологизације историје *друштвених односа писања* као прегледа историјских облика канона. Издвајајући као кључне тренутке своје „филолошке“ анализе *функције* које књижевни језик добија унутар развоја школских система – педагошке потребе за граматичким моделима у античком Риму, приступ *истини* хришћанског текста кроз *Hochsprache* латински у средњовековном скрипторијуму, агенса промене лингвистичке стратификације продором раних вернакулара у дванаестом и тринаестом веку и *неокласичним* канонем ране ренесансе, којима племство утврђује своју аутономију односно статус насупрот монопољу цркве над писменошћу, стварања *вернакуларног* канона настанком грађанске школе заједно са појавом националних „традиција“⁴¹, те стварања књижевног језика као социоекта надређеног регионалним

својој анализи улоге антологија као жанра који ствара читалачку публику и преобликује искуство читања, али са опрезом и отклоном од социологизације као крајњег исхода свог испитивања, о чему ће више речи бити у следећем поглављу – уп. Бенедикт 1996.

⁴¹ Посебно је занимљива опрезност са којом Гилори избегава поједностављени приказ овог односа, те се ограђује од идеје националне књижевности као „секуларне религије“: иако уочава да идеја националног канона као обједињеног корпуса текстова „позајмљује ауру која полако бледи“ од религијског канона светих списа,

дијалектима унутар кога се јавља диглосија стандардног говорног и писаног језика (те са њом и раздвајање више канона-курукулаума у односу на нивое образовног система), све до данашње ситуације у којој појава масовне културе потискује представу језика књижевности као лингвистичког капитала, јер ни књижевни текст више није „привилеговани агенс идеолошке субјектификације“ (71–82) – Гилори још једном описује аналитички круг којим аргументује своје претходно образложење кризе хуманистике, али даје и историјски преглед социологије књижевног канона којим показује утицај друштвеног контекста на његово обликовање на један сложенији и значајно уверљивији начин него што су то били дотадашњи „идеолошки“ приступи.

Пре него што се у последњем поглављу студије врати питањима вредности, Гилори даје три студије случаја канонског вредновања: уласка „Елегије написане на сеоском гробљу“ Томаса Греја у школске програме⁴², бурдијеовску анализу идеологије канонске ревизије Томаса Стернса Елиота⁴³, као и детаљно разлистивање еротизма подучавања и трансференције и контратрансференције као модела преношења теорије и обликовања *канона теорије* „харизматичног учитеља“ на примеру Пола де Мана. Посебан значај ових поглавља је у томе што, иако на први поглед ослабљују аргументацију о школи као повлашћеном институционалном оквиру формирања канона, откривају жељу за дубљом кохеренцијом целине студије – Гилори не жели да понавља логичку редукцију какву и сам разоткрива унутар своје критике канонске дебате⁴⁴, и деловање школског система посматра управо у стању *релативне* аутономије у односу на шире поље културе, а потом и целину друштвеног поља. Тако је мотивисан и повратак на проблематику естетске вредности и дискурса вредновања у последњем поглављу расправе, у коме се, такође историјски, ово питање сагледава, али уз раздвајање од много дуже историје школе као институције преношења.

одбацује могућност изједначавања ових процеса на основу непомирљиве разлике институција цркве и школе; на другој страни, иако се текстовима вернакуларног канона постиже стварање националних традиција, он своју улогу унутар националног пројекта постиже пре свега стандардизацијом *језика*, чија мотивација није једносмислена: „стандардизација вернакуларна омогућила је неким друштвеним групама успон на друштвеној лествици, али и да другим групама буде чвршће управљано, да их се држи на свом месту“ (Гилори 1993: 76–77).

⁴² Као пример сложености међусобних веза формално-садржинских особина песме (композиционих, жанровских, стилскојезичких) и ширег контекста (стварања књижевног тржишта, часописа, библиотека и књижевних клубова, стварање школа намењених вокационом образовању грађана, стандардизације националног језика као језика нације-државе, коначно, односа према стваралаштву претходника, односно према идеји литературе, тематизованим у самој песми) и околности преклапања тога двога као разлога уласка у канон, упоредо са стварањем вернакуларног канона у осамнаестом веку и његовог преовладавања унутар образовног система у деветнаестом. Уп. Гилори 85–133.

⁴³ Иако је овај сегмент Гилоријеве монографије најстарији (објављен 1983. у темату *Critical Inquiry*), изненађује да у међувремену његови увиди нису допуњавани или нијансирани, те је могуће закључити да за Гилорија дејство Т. С. Елиота на разумевање канона стаје у (бурдијеовски интонираном) опису опортунистичког деловања унутар процеса смене генерација као тројства третмана вредновања као доксе: ортодоксија – парадоксија – хетеродоксија.

⁴⁴ Такође, верујемо да је у основи исти разлог због ког ниједна од студија случаја, иако су засноване на конкретним примерима, не даје одговор о улози појединца, „јаког“ аутора/канонизатора/учитеља у канонском процесу – ниједна од њих не нуди објашњење којим је специфичним особинама управо Греј / Елиот / Де Ман тај чије идеје мењају претходно стање, јер би то за Гилорија практично значило или повратак на идеју о поетском генију, превише налик „историји репутација“ коју Гилори одбацује зарад социологизације сагледавања историјске промене писања, или пак опасност повратка у петљу редукције стварања канона до вредносног суда субјекта одређеног социјалним идентитетом. Парадоксално, тај недостајући аспект анализе улоге личности унутар социологије културног поља (као *нотета* Бодлера, односно Флобера од кога све почиње и са њим се завршава) појављује се код Гилоријевог најзначајнијег узора и претходника, Пјера Бурдијеа, у годину дана раније објављеној књизи *Les règles de l'art (Правила уметности)*, која упадљиво изостаје на списку дела на које се Гилори позива (у енглеском преводу појавила се 1996).

Макар од стварања вернакуларних канона, естетска вредност књижевних дела⁴⁵ јавља се као остатак који се не може уклонити ни када су вредности изражене у тексту застареле или превазиђене унутар друштва – „као ‘естетски’ објекти, дела културе нису толико збир вредности које изражавају, колико њихово ефективно надилажење, отеловљење ‘естетске вредности’“ (270). Естетска вредност као наткриљујућа, „универзална“ у односу на појединачне, интересно одређене вредности заснивајућа је у Кантовој *Критици моћи суђења*: „суд укуса, са свешћу о томе да је из њега одстрањен сваки интерес, мора полагати право на то да важи за свакога, не узимајући у обзир општост засновану на објектима, то јест са њим мора бити повезано полагање права на субјективну општост“ (Кант 1975: 101), и управо је оспоравање „права на субјективну општост“ вредновања оно у име чега савремена критика канона одбацује естетску вредност као контингентну, најексплицитније у раду Барбаре Хернстин Смит⁴⁶. Свођењем естетике на питање естетске вредности, објашњава Гилори, критика канона отвара се као привилегована перспектива сагледавања читавог дискурса вредности, који затим са становишта вредносног плурализма може бити проглашен за апсолутистички, и стога отворен ка антифундационалистичкој и релативистичкој оријентацији⁴⁷ (272). На тај начин отвара се и пут да се валидација естетског суда заснује у „заједницама вредновања“, али то изнова покреће питање њихове хомогености и граница консензуса. Хернстин Смит потискује ову контрадикцију из аргументације закључком о контингенцији вредности, односно свођењем заједница на суму вредносних избора. Међутим, „то не значи да заједнице не постоје – очигледно је да постоје – већ то да су оне непрестано у сукобу и интернализовале су своје одбрамбене позиције у наткултурној формацији модерности као, управо, *дискурса вредности*“ (279), што је позиција са које Гилори нуди историјски преглед одређења (политичкоекономског појма) вредности, у коме је „објективност“ вредности изведена из објективности друштвених односа (303–325). Још једним позивањем на Бурдијеа, у темељном исказу да „симболичка добра имају дволичну реалност, добра/робе и симболичког објекта: њихова специфична културна вредност и њихова продајна вредност остају релативно независне, иако економска недоступност може да појача њихово културно посвећење“ (325), Гилори на самом крају поставља питање могућности превођења „(лажног) филозофског проблема ‘естетске вредности’ у социолошки проблем ‘културног капитала’“ (327). Одговарајући на њега потврдно, а следећи Бурдијеову аргументацију из књиге *La distinction: Critique sociale du jugement*, у анализу уводи појам *естетске диспозиције* као начина „потрошње“ уметности у којој се раствара Кантова идеја естетског искуства као „производње“:

Рећи да естетичка диспозиција одређује релативни културни капитал дат неком делу исто је што и рећи да је чин суђења приписивање, или чак *препознавање* културног капитала. Суђење је чин којим се естетичка диспозиција изражава, односно оспољава, у складу са критеријумима који су релативно интернализовани, то јест, немогуће их је сасвим рационализовати, нити су материјално изазвани у смислу биолошке предиспозиције (332).

те из класног порекла нијансирања естетичке диспозиције закључује да

⁴⁵ Ни Гилори, као ни Горак пре њега, не осврће се на настанак идеје о *уметничком делу* у осамнаестом веку, заједно са настанком естетике као дисциплине.

⁴⁶ „Да би канонско дело на сваком степену било сведено на ‘изванестетске’ вредности у њему изражене, сам статус естетике као ‘вредности’ мора бити у потпуности одбачен. Таква критика заговараће да естетско има чисто идеолошку функцију прикривања чињенице да канонизација није ништа друго до афирмација друштвених вредности изражених у делу“ (Гилори 1993: 270).

⁴⁷ Гилори се позива на анализу марксистичког критичара Тонија Бенета који указује да се у корену ове замене налази *заборав разлике* између естетичког *суђења* као услова универзалног и безинтересног одлучивања о перцепцији лепог или узвишеног, код Канта постављеног као хипотетичког и независног од *објекта* тог чина, и естетичког *вредновања* које се јавља тек поређењем два *објекта* естетичке перцепције, унутар какве вредност настала унутар естетичког *суђења* универзалне субјективности (што представља филозофски *проблем* који заокупља Канта, не тврдња објективне валидације) прелази у објекат и постаје његово својство (Гилори 1993: 274–276).

...што се социологије тиче, нема ничега осим културног капитала отеловљеног са једне стране у естетичкој диспозицији, а са друге у културним производима о којима се суди у складу са критеријумима интернализираним као естетичка диспозиција. Довољно је лако препознати овде најзначајнији ефекат на дискурс каноничности: илузију да је естетско искуство заиста *ограничено* на искуство дела високе уметности (336).

Закључујући са Бурдијеом да је немогуће искусити било који производ културе одвојено од његовог статуса као културног капитала, а културни капитал одвојено од друштвеног система, односно да „не постоји област чистог естетског искуства, нити објекта који не подстиче ништа осим тог искуства“ (336), Гилори на самом крају предлаже мисаони експеримент у коме би демократизација приступа производима културе, реформом институције школе⁴⁸, ослабила зависност културног капитала од класне структуре друштва и од тржишта, а оснажила друштвени значај процеса стварања канона. Гилори жели *естетску вредност као културни капитал*, претварањем бурдијеовске „игре културе из које нема излаза“ у „естетичку игру“ (340), а свој проканонски став легитимише на начин који, како тачно уочава Предраг Бребановић, „трага за могућношћу да се на (политички) прогресиван начин одбрани (естетски) традиционалан књижевни канон“ (Бребановић 2011: 198).

Студентима Јејла који су 2009. године слушали курс *Увода у теорију књижевности* професор Пол Фрај (Paul Fry) је тему о канонској дебати закључио необичним детаљем да је Џон Гилори веровао да ће канонска расправа барем наредних четврт века бити у средишту науке у књижевности, а да је управо својом књигом довео до тога да се она прекине и углавном замукне (Фрај 2009а). Ако се и може пристати уз намеру да истакне ефекте Гилоријевог приступа, који јесте раздвојио локусе канонске расправе и актуелног политичког сукоба макар раскривањем недовољности дотадашњих аргумената, за разумевање Фрајевог става много је знаковитије то што говорећи о канону ни не помиње *The Western Canon*, књигу свог јејлског колеге објављену годину након Гилоријеве. Харолд Блум, који је, између осталог и због ње, „несумњиво најзначајнији, а можда и једини аутентични књижевни критичар данашњице“ (Бребановић 2011: 9), на један врло специфичан начин представља крајњу тачку спектра канонске дебате деведесетих година. Међутим, иако је преглед канонске расправе немогуће написати без осврта на *Западни канон*, заиста јесте упитно колико је могуће ову књигу свести на део *тог* контекста. Тачно је нађено поређење (Бребановић 2011:11) по коме о Блуму треба рећи оно што он сам каже о Шекспировом Фалстафу – „он је космос, а не орнамент“ – али је тачан и други део те реченице, да „он не окреће огледало толико природи [у овом случају природи расправе о књижевном канону], колико нашој крајњој способности за нови/свежи живот“ (Блум 1994: 525). Стога је и у овом раду преглед канонских ставова Харолда Блума тек нужна редукација, посматран из угла развоја академске дебате деведесетих година⁴⁹.

⁴⁸ Парадоксално, ово је можда и најслабије место Гилоријеве аргументације. Из захтева да се мишљење канона заснује као социологија естетике, као и због тога што о конкретним начинима на које би институцију школе требало преобразити тако да постане место његове репродукције у таквом облику заправо не каже ништа, може се закључити да је, барем што се школских програма тиче, за Гилорија малтене потпуно свеједно шта се у њима налази, све док остварују своју сврху самосвесног неговања и софистикације естетичких диспозиција, што је (у најбољем случају) умногоме повратак на стару идеју *васпитања укуса*, која тек привидно уклања проблем избора као питања селекције/ексклузије.

⁴⁹ Ово се ограничење нарочито односи на оно тумачење читавог Блумовог подухвата које се назива *гностичким*, а чије образложење захтева најмање засебну докторску радњу, каква је делом студија Предрага Бребановића *Антистетички канон Харолда Блума* (2011, посебно 251–422). Одлуку да ову путању значења *Западног канона* на овом месту изоставимо правдамо и њеном релативном невидљивошћу не само за ток канонске дебате, већ и за део Блумових тумача, међу којима заиста има више обожаваца него егзегета (Бребановић 2011: 19). Ипак, нека на самом почетку стоји упозорење да већина појмова којима се барата у осврту на Блумову *креативнокритичку* визију има и своје умерено, сакривено значење о чијим би се последицама по смисао могло шире расправљати.

Најпре, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* није теоријска расправа о канону. Штавише, имајући на уму тон којим се Блум обраћа њеном стању у том тренутку, на оквирима књиге – у „Предговору и прелудијуму“ и „Елегији за канон“ на почетку и „Елегијском закључку“ на крају – читалац се о њој пре може питати као о наставку псеудоцитата Марка Твена: ако се трагедија историје понавља као фарса, како се понавља фарса? Бесконечно духовите и свесно драматизоване слике тренутног стања расправе попут оне да су њени учесници (обе оријентације) налик чопору леминга који се баца са врха литице⁵⁰ (Блум 1994: 4), какве Блум сеје у уводу и закључку књиге, заоштравају реторику става који он заузима у односу на већину академске заједнице (и вероватно су значајно допринеле широкој пажњи коју је књига задобила), али само наизглед нису ни покушај учешћа у претходном разговору⁵¹. У овим је сликама двоструким говором сакривена прва важна тачка Блумовог гледишта. Блум је теоријске ставове који се налазе у темељу књиге развијао у претходним деценијама – нарочито у тетралогiji о утицају, у књигама *The Anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975) и *Poetry and Repression* (1976), којима се осамдесетих додају и *Agon* (1982), *The Strong Light of the Canonical* (1987) и *Ruin the Sacred Truths* (1989) – и у њима јесте теоријски образлагао и преиспитивао своје разумевање проблема⁵² и оно претходно већ јесте било део теоријске расправе о канону. Академски леминзи-самоубице, које Блум оптужује и за стид и презир према књижевности, ипак остају саговорници којима се обраћа на елегијским оквирима књиге, у оној мери у којој и даље јесу „људи који су били фанатични читаоци када су још били мала деца“ (16), они који су „макар почели са способношћу да искусе естетску вредност“ (17), а који данас, бежећи од ње, у „несвесном али сврховитом заборау“ умирују потиснуту кривицу (17).

Предраг Бребановић добро издваја следећи став из закључка *Мане погрешног читања* да покаже трајност односа теорије утицаја и процеса формирања канона унутар каријере Харолда Блума:

Стварање канона није арбитражан процес и није, након више од једне или две генерације, друштвено или политички условљено, чак ни најжешћом књижевном политиком. Песници преживљавају захваљујући инхерентној снази; та снага се испољава кроз њихов утицај на друге снажне песнике, а утицај који се протеже на више од две генерације снажних песника тежи да постане део традиције, или чак традиција сама. Песме опстају тако што зачињу друге песме, чак и кроз отпор, озлојеђеност, погрешно тумачење; а бесмртне постају када њихове

⁵⁰ Ни ова понављајућа метафора суицида глодара није тек срећно нађен троп. Иста слика јавља се и код Алана Блума (1990: 387), о чему пажњу скреће Бребановић, као и о томе да се њоме бавио и Рој Селарс у тексту „Harold Bloom, (Comic) Critic“, у: *СКХБ* 2007: 255–289.

⁵¹ Не треба сметнути с ума разлику са којом Блум (лапидарно, али ипак) ословљава поједине идеје неких од правца „школе ресантимана“, попут Фукоове „смрти аутора“, политичког читања Френка Лентрикије, или, најексплицитније везано за канон, појма „културног капитала“ Џона Гилорија: „Културни капитал“ је или метафора или незанимљиви буквализам. У овом другом смислу, он се просто односи на текуће тржиште издавача, агената и књижевних клубова. Као стилска фигура, он остаје крик делом због бола, делом због кривице припадања интелектуалцима које је одгајила француска виша средња класа, или кривице оних који се у нашим академијама идентификују са таквим француским теоретичарима и прагматично заборавају у којој земљи заправо живе и предају. [...] Никада није било званичног америчког књижевног канона, и никада га неће бити, јер естетско у Америци увек постоји као усамљено, идиосинкратично, изоловано становиште. ‘Амерички класицизам’ је оксиморон, док је ‘француски класицизам’ кохерентна традиција“ (Блум 1994: 518–519). Гилори ће, у одговор, у свом приказу *Западног канона* скренути пажњу на контрадикцију да је баш масовна култура, над чијим продором на универзитет Блум ламентира, типично америчка ствар која управо омогућава Блуму да свог читаоца одреди као љубитеља класичне културе који то није из снобизма и такав је без класног обележја (Гилори 1995: 82–84).

⁵² Врло луцидну и информативну контекстуализацију *Западног канона* унутар критичке каријере Харолда Блума в. код Бребановић 2011: 68–88. Ипак, и овај аспект Блумове књиге тек треба да буде описан: његова последња књига, *Take Arms Against a Sea of Troubles: The Power of the Reader's Mind over a Universe of Death* (2020), завршена тек неколико недеља пре Блумове смрти, може се посматрати као *поновно писање Западног канона*.

наследнице и саме подстакну виталне песме (Блум 1975: 200, превод према: Бребановић 2011: 71).

На другој страни, уочено је да од средине осамдесетих Блум мења фокус свог интересовања, „престајући да описује и на неки начин оличава“ ауторе који који су *новодошавши*, поетичку борбу којом се *ефеби* ослобађају и превазилазе ограничења постављена утицајем претходника, и окреће се „малом кругу аутора који су, како он то воли да каже, све нас учинили могућим, ко год то ‘ми’ били“ (Селарс/Ален 2007: xiv). Окретање пажње са *канонизације* аутора ка *каноничности* текста донело је и потребу експлицитнијег критичког одређења о природи књижевности, која је појачала оштрину границе у односу на сагледавање важности утицаја (*књижевне*) *политике* на канон. Међутим, када у закључку каже да се књига „не обраћа проучаваоцима, јер само мали њихов остатак и даље чита зарад љубави читања. Оно што су Џонсон и Вулф називали Обичним Читаоцем још увек постоји и можда наставља да са добродошлицом прима сугестије оног што би се могло читати“⁵³ (518), Блум заправо још једном измешта простор разматрања, јер му такав адресат, читалац који не мора бити оптерећен теоријским багажом претходне дебате, олакшава да говор о канону заиста ослободи виђења која сматра странпутицама, а да и сам не буде тек контраатежа унутар истог оквира.

Канон, једном када га сагледамо као однос индивидуалног читаоца и писца према ономе што је сачувано од написаног, и заборавимо канон као обавезну читалачку листу, биће виђен као идентичан књижевној Уметности Памћења, не религијском смислу канона. Памћење је увек уметност, чак и када дела невољно. [...] странка Памћења *јесте* странка Наде, иако је нада умањена. Али увек је било опасно институционализовати наду, и не живимо више у друштву у коме нам је дозвољено да институционализујемо памћење (Блум 1994: 17).

Оно што се са Блумовим каноном враћа на хоризонт расправе је *индивидуалност* књижевног искуства, потиснута у позадину историцистичким, функционалистичким или социологизованим приступима. Канон, велики аутори и дела, читање и књижевност као имагинативна делатност за Блума стоје пред лицем *смрти*, што је и једна од најчешћих речи ове књиге, и најпонесеније странице „Елегије за канон“ написане су у подигнутом тону којим се читалачки сусрет са великим делом преводи у пут суочења и превазилажења сопствене смртности. Најпре, „онај ко чита мора да изабира, јер дословно нема довољно времена да чита све“ (15), и „да смо буквално бесмртни, или бар да је наш животни век удвостручен на сто четрдесет година, рецимо, могли бисмо потпуно одустати од свих расправа о канону“ (32), те је стога првенствена прагматична улога канона да буде „памћење и уређење читања током животног века. Највећи аутори заузимају улогу ‘места’ у канонском позоришту памћења, а њихова дела позицију коју испуњавају ‘слике’ у уметности памћења“⁵⁴ (39). Читање је, попут смрти, усамљеничка ствар, те на томе почива и најважнија ограда коју Блум успоставља у односу на канонску критику усредсређену пре свега на његов друштвени карактер:

Читање дубоко у канону неће од некога направити бољу или гору особу, кориснијег или мање штетног грађанина. Дијалог ума са самим собом није примарно социјална стварност. Све што

⁵³ Да ли је постојање *обичног читаоца* и само тек академска инвенција, „ауторефлексивна хуманистичке имагинације“ (Галагер, према Најт 2003: 163), и, ако јесте тако, каквој потреби одговара ова фикција, књижевнотеоријско је питање првог реда. Изгледа нам да би читаву историју теоријске расправе о канону било могуће сагледати и само из угла замишљања особина таквог бића. Такав би мисаони подухват многоструко превазишао потребе овог рада, те се задржавамо само на уочавању његове нарочите појаве код Харолда Блума и, касније, Френка Кермоуда.

⁵⁴ Овом алузијом Блум упућује на легенду о настанку мнемонике („уметности памћења“) приписану песнику Симониду са Кеја (556–468. пне), по којој након земљотреса који руши зграду и унакажава лица учесника гозбе за столом, песник, једини преживели, изнова успоставља поредак, рекреирајући место (*locus*) коришћењем слике (*imago*) као слова „унутрашњег писања“.

некоме Западни канон може донети је права корист од сопствене усамљености, усамљености чија је коначна форма суочавање са својом смртношћу (30).

Студије књижевности, како год спроведене, неће спасити ниједног појединца, нити побољшати иједно друштво. Шекспир нас неће учинити бољима и неће учинити горим, али нас може научити како да прислушкујемо себе када са собом говоримо. Последично, може нас научити како да прихватимо промену, можда и коначни облик промене. Хамлет је амбасадор смрти за нас, можда један од тек неколико амбасадора икада изасланих од смрти који нас не лаже о неизбежности везе са том неоткривеном земљом. Та веза је потпуно усамљеничка, упркос свим опсценим покушајима традиције да је социјализује (31).

Унутар овог погледа на ствари, улога наставе и улога критике која је у вези са њом ограничена је, јер „не можете некога научити да воли велику поезију ако до вас дође без такве љубави. Како научити самоћи?“ (519), а „криза књижевних студија“ је тек „журналистички догађај“, јер је немогућност самоодређења стално стање департмана енглеског, колико и непаметна одлука „да гутају све што изгледа доступно за варење“ (519). Критика ће, верује Блум, преживети, али, као и читање, не као део педагошког или друштвеног пројекта, већ као уметност, вођена истим мотивом који стоји и иза читања: „суочавања са величином“ (524)⁵⁵. На овај начин *естетска* вредност је, такође као индивидуално искуство, једини прави залог канона, а сам канон нужно бива *елитистички* феномен, јер се „естетска вредност може препознати или искусити, али се не може пренети онима без способности да пригрле њене сензације и перцепцију“ (17). Стога и Блум одустаје од расправе о природи канона, враћајући се „не да вам кажем шта да читате, нити како да то читате, већ само шта сам ја читао и сматрам вредним поновног читања, што је можда једини прагматски тест каноничности“ (518).

Сусрет са смртности стоји и у корену каноничности. „Песма, роман или комад показују све поремећаје човечанства, укључујући и страх од смрти, који је у књижевној уметности преображен у напор да се буде каноничним, да се прикључи памћењу друштва или заједнице“ (19). Идеју самосвести песничке славе као *бесмртности* Блум приписује Дантеу, иако нотира да Курцијус бележи постојање ове метафоре већ у *Илијади*, и стога је за Блума Данте онај који је изумео модерну идеју канонског – повезивањем ове самосвести са идејом секуларне каноничности, „тако да није херој тај који је прослављан, већ је само прослављање уздигнуто до бесмртности“ (20). На тај начин „канон посредује утицај“ (Бребановић 2011: 47) – каноничност се задобија победом у агону, у рвању са традицијом схваћеном као конфликт између генија прошлости и садашњих аспирација: „песме, приче, романи и драме постају као одговор на раније песме, приче, романи и драме, и тај одговор зависи од чиновна читања и интерпретације каснијих аутора, чиновна који су идентични са новим делима“ (Блум 1994: 9). Иако повезује на овај начин још једном своју теорију утицаја са разматрањем формирања канона, Блум овде декларативно није заинтересован за интертекстуалне везе аутора и дела која канон чине, већ је пре свега заокупљен потрагом за заједничком особином која их чини каноничним. То је „чужност [*strangeness*], облик оригиналности који не може бити асимилуван, или нас асимилује толико да га више не видимо као чудан“ (Данте је најтипичнији пример првог, док је Шекспир несавладиви

⁵⁵ Овакво одустајање од позиције академског критичара као повлашћеног гласа говора о канону донекле објашњава и парадокс да је *The Western Canon*, као патетична одбрана од претварања департмана енглеског у департмане „студија културе, где ће стрипови о Бетмену, мормонски забавни паркови, телевизија, филмови и рок музика заменити Чосера, Шекспира, Милтона, Вордсворта и Воласа Стивенса“ (519), штампана у популарном формату, великим фонтом и релативно приступачним језиком, код комерцијалног издавача који је можда и рачунао на популарност бестселера Блумовог презимењака Алана као део рекламне стратегије. Слична привидна контрадикција може се уочити и у чињеници да је Блум, који себе од 1976. године није сматрао делом департмана енглеског на Јејлу, а који га је задржао 1983. додељујући му титулу Стерлинг професора хуманистике – највишег звања академске хијерархије на том универзитету – од осамдесетих година у потпуности напуштао рад са постдипломцима, задржавајући до краја курс на основним студијама, где је последњи час одржао четири дана пре смрти, у својој деведесетој години.

пример друге могућности), узрок због ког у сусрету са канонским делом осећамо „необичну узнемиреност пре него испуњење очекивања“ (3). Опет, *чужност* којом се улази у канон остаје интринзична, искључиво литерарна, „естетска снага, сачињена пре свега од амалгама: вештине фигуративног језика, оригиналности, когнитивне снаге, знања, бујности дикције“ (29).

Друга важна особина *Западног канона* и читаве Блумове теорије утицаја мање је истицана, а у центар пажње доспева преусмери ли се са оквира на средишња поглавља књиге. О двадесет шест писаца⁵⁶ који су „одабрани због своје узвишености и репрезентативне⁵⁷ природе“ (2) Блум пише у двадесет једном поглављу организованом у три доба, следећи циркуларну концепцију времена Ђанбатиста Вика модулирану кроз *сериокомичну* призму Џојсовог *Финегановог бдења*. Трима добима – теократском, аристократском и демократском – Блум додаје доба хаоса (хаос код Вика постоји као стање пре него што наступи *ricorso* и повратак на почетак временског круга, али не као засебно доба) и изоставља из излагања (али не и из концептуализације) теократско доба. Ако се према уводном поглављу књиге и може закључити да подела на доба има функцију трополошког помагала којим се контекстуализује слика катастрофе из које љубав читања омогућава спасење, њихова поновна појава на половини књиге показује их у другачијем светлу. У поглављу о Вордсворту она се опет јавља, да се детаљније објасни шта их одређује: „теократско доба уздиже богове, аристократско слави хероје, демократско жали и цени људска бића. За Вика није постојало доба хаоса, само хаос током ког би повратак на теократско доба изнова почео“ (249). Још важније, на самом почетку тог поглавља: „Петрарка је створио лирску поезију аристократског доба, која је кулминирала у Гетеу. Вордсворт је донео благослов/клетву у демократској/хаотичној ери, то да су песме ‘о’ ничему. Њихова тема је сам субјект, свеједно да ли је представљен као присуство или одуство“ (239). Показујући развој као усмерен, у каквом повратак једног доба не може бити повратак на *исто*, у *Западни канон* заснован на естетском и последично одређен као аисторијски улази једна специфична *историја књижевности*, чиме заправо Блум потајно даје свој прилог претходној канонској дебати. Његова специфичност је у томе што су искључиви носиоци ове промене сами писци, унутар психоаналитички интониране борбе са утицајем, што историчност Блумовог канона разликује од историцизма претходно наведених проучавалаца канона, који пре свега имају у виду *историју књижевног живота*, као поље шире од књижевне историје као унутрашње, интралитерарне, коначно: за естетички аспект заинтересоване визије књижевне дијакроније⁵⁸.

⁵⁶ То су Шекспир, Данте, Чосер, Сервантес, Монтењ, Молијер, Милтон, Семјуел Џонсон, Гете, Вордсворт, Џејн Остин, Витман, Емили Дикинсон, Дикенс, Џорџ Елиот, Толстој, Ибзен, Фројд, Пруст, Џојс, Вирџинија Вулф, Кафка, Борхес, Неруда, Песоа и Бекет. Ипак, не само што већ на другој страници књиге Блум набраја још двадесет троје којих нема, након коментара да је „књига о двадесет шест аутора могућа, али не и књига о њих четиристо“ (2), већ и у апендиксима доноси списак од још више од 800 аутора који чине канон. Иако се те листе касније одрекао, тврдећи да је она настала на захтев издавача, јасно је да она значи став да *канон није листа*, те је стога могуће подредити је захтевима специфичног наратива целине књиге (креативне) критике која може *да се чита*.

⁵⁷ *Репрезентативност* као критеријум овде је изведена пре свега с обзиром на композицију Блумове књиге, мада се неизбежно пресликава и на концепцију канона. Најпре, у питању су представници *националних канона*, што за читаоца отвара питање њихових међусобних и односа према *Западном канону*, на које Блум није заинтересован да одговара. Затим су ту *канони жанра* (Блум помиње драматисте и романописце, али не и поезију, што такође лаким преласком преко проблема оставља читаоца запитаног), а потом и граница имагинативне књижевности помињањем Семјуела Џонсона као највећег књижевног критичара Запада (постоје ли за Блума национални канони критике?) и непоменути Фројдом, чије „шекспировско читање“ стоји на почетку трећег Блумовог доба, доба хаоса.

⁵⁸ Овим је Блумова визија књижевне промене врло налик оној код руских формалиста, дослух о коме има наговештаја и у досадашњој критици. Предраг Бребановић истиче везу Блумовог стила са схватањем природе теоријског писма формалиста као новог стварања (повезујући то и са честим Блумовим иступима током осамдесетих година „да самог себе представља и као (једину праву) књижевну авангарду“ (Бребановић 2011:

Коначно, доследна идиосинкратичност Блумове књиге одредила је и границе њене улоге у току канонске расправе, више него став са којим јој приступа, стил којим је писана, квалитети тумачења каноничности изабраних аутора, сам њихов избор или критеријуми којима се одређује канонско. Као што Блум сматра да не пише о књижевности, већ да пише књижевност, ни *The Western Canon* није књига о канону, већ *Блумово сведочење канона*, књига-гест. Њен прави *утицај*, какав би захтевао (можда и немогућег) „јаког“ читаоца заинтересованог да је из дубоког погрешног читања потврди кроз ново дело, још се није догодио, а „лаку бесмртност“ (Блум 1994: 36) коју Блум проказује као симптом пада у доба хаоса, а какву је и сама доживела, не треба заменити за то. У супротном, тачно одређење домета ове врло субјективне књиге, коју је Блумова ученица назвала „духовном аутобиографијом“ (Камил Паља, према Бегли 1994: 32), ограничено је спремношћу да се тој субјективности да за право, и изражава се оценом на скали између тестаментарног писања и хистрионске аутомитологизације.

Иако се канонска дебата наставила и у другој половини деведесетих и почетком двадесет првог века, њен се тон утишао у непомирљивости, а нови приступи су се окренули испитивању текстуалних корпуса на основу претходних теоријских премиса (о неким од њих ће бити више речи у следећем поглављу). Теоријско интересовање за расправу показало је и извесне знаке замора и исцрпљења, о чему сведоче и метакритичке студије усредсређене више на историјат саме расправе и њену интерпретацију из теоријске позиције која се нуди као коректив, а не разрешење (попут књиге Дина Колбаса *Critical Theory and the Literary Canon* (2001) која јој приступа из перспективе франкфуртске школе критичке теорије) или на ретроспективну суму ефеката које је остварила унутар књижевног поља (какав је зборник *Canon vs. Culture* који је исте године уредио Јан Горак).

2.3. Европски погледи: континуитети

Заокрет погледа на канон ка његовој прошлости почетком деведесетих значио је и окретање увидима европског књижевног искуства. За проучаваоца са ове стране Атлантика који сагледава америчку дебату најзанимљивије се поставља питање због чега се она ван Америке није прелила у онако бучном и драматичном облику какав је тамо заузела. Више је разлога којима би се таква резилијентност дала објаснити. То може бити често навођена разлика између политичких култура и друштвених устројстава, и нарочито положај универзитета унутар друштва. Академски *суперстарови*, попут Блума или Стенлија Фиша, у Европи су често посматрани са једном дозом иронијског отклоне, опрезног спрам култа личности без обзира на аргументе које износи (верујемо да је у његовој основи и дуга свест о томе да они никад нису заиста само наши, односно да нико никада не износи *уистину* ново). Други разлог могуће је уочити и код Блума, а једнако и у подтексту Горака или Гилорија: европска мисао о књижевности јаче је обележена свешћу о идеји националне књижевности као референтном оквиру унутар ког оперише, имајући у виду повезаност сопственог институционалног настанка са идејним хоризонтом унутар ког језик, одабрана традиција и свест о заједници чине тешко уклоњив контекст, а који и сам има своју историју и проблематизацију које усложњавају и партикуларизују говор о начелним питањима. Трећи и најзанимљивији разлог може бити то што се европска теоријска мисао, какву у двадесетом веку нарочито карактерише и врло занимљив процес миграција људи и идеја, које прелазе границе књижевне националности не поричући их, већ сусретала са појединачним питањима која су обликовала канонску расправу у Америци, током читавог двадесетог века их унутар

484), али је занимљивији став Пола Фраја, који у истом оном курсу увода у теорију књижевности читаву лекцију посвећену Блумовој теорији утицаја (ни у њој не помиње *Западни канон!*) започиње ставом да Блума треба са пуно права сматрати великим књижевним историографом, заједно са Тињановим, Јакобсоном и Јаусом (Фрај 2009б).

различитих критичких оријентација сагледавала и нудила одговоре, који кад и нису били коначни (никад нису!), јесу таложеном обавезивали будућност на извесну нијансираност приступа и укидали могућност „ратног“ утврђивања фронтова.

Трагом ове идеје, тешко је преценити значај начина на који је проблематика канона своје место нашла унутар руског формализма, у корену модерног заснивања проучавања књижевности као науке. Већ се у радовима Виктора Шкловског на почетку треће деценије двадесетог века канон јавља у *множини* и као *стално променљив*. У другој фази руског формализма⁵⁹, унутар које се јавља заокупљеност теоријом књижевне еволуције, за Шкловског је канонизација процес аутоматизације и шаблонизације књижевног поступка који води унутрашњи развој књижевности сменом на „канонизованом врху“ мотивисаном обнављањем „опажљивости“ уметничких облика (Шкловски 1929: 227–228). Уклапање канонизације у механизам којим се у формализму објашњава природа и функција књижевности – аутоматизација и обнављање перцепције – имало је двоструке последице: са једне стране, она је значила напуштање концепције књижевног развоја („етнографизма“) Александра Веселовског, а са друге је, макар на тренутак, значила укидање текстуалне хијерархије и нормативистичких граница књижевног жанра – стање канонизованости је тек тренутак у његовом сталном еволутивном кретању. Овако схваћена канонизација, ипак, није значила и укидање *канона*. Када у истом тексту прочитамо да „ако се поставе у један ред сви они књижевни свеци који су канонизовани, на пример у Русији од XVII до XX века, нећемо добити линију којом бисмо могли да пратимо историју развоја књижевних форми“ (Шкловски 1929: 227), чиме се указује на то да је однос између школа однос сукобљавања (откуд се изводи и често цитирано начело канонизације млађих линија, у којима „не наслеђује син оца него нећак ујака“, 227), „ред књижевних светаца“ није ништа друго до (један прилично блумовски) канон, за какав детерминизам формалистички схваћене књижевне еволуције не даје објашњење због чега су то баш Њекарасов, Пушкин, Љермонтов, Гогољ или Толстој.

Истим разлозима мотивисано раздвајање књижевне генезе од еволуције водило је до вредносног релативизма, у коме је вредност дела изједначена са његовим „еволутивним значајем“, што је за последицу имало да је „формалистички покушај установљавања законитости аутономног и иманентног развоја литературе [...] веома тешко одбранити“ (Рибникар Перишић 1975: 104), нарочито пред критиком која уочава да она не може објаснити појаву новог у књижевности. То је у последњој фази формализма представљало теоријски изазов на који Јуриј Тињанов даје своју сложенију концепцију књижевне еволуције, уводећи појмове *система*, *доминанте* и *функције*. У овој концепцији, која уместо смене школа доноси промену система као конструктивну рекомбинацију елемената различитих низова (литерарног и до тог тренутка ванлитерарних, који уласком у литерарни низ постају *књижевна чињеница*, уп. Тињанов 1990), термином *канонизација* више се не означава исто што и код Шкловског, већ промена функције елемента селидбом у друге низове. За проблематику канона, међутим, много важнија последица је повратак интересовања за однос књижевне еволуције и спољашњих чинилаца, односно однос

⁵⁹ Борис Ејхенбаум овај заокрет смешта у 1919. годину и објављувања чланка „Веза поступака конструкције сижеа са општим поступцима стила“ (Ејхенбаум 1972: 20), Владислава Рибникар Перишић га пак смешта у 1921, са чиме је сагласан и Виктор Ерлих, док је раније (код Миклуша Бакоша) друга етапа формализма била смештана у 1924. годину (уп. Рибникар Перишић 1975: 21). Међутим, таква је периодизација по себи проблематична и треба је узети сасвим условно, нарочито има ли се у виду баш питање две визије књижевне еволуције и периодизацијска граница ослоњена на ту разлику – Владислава Рибникар Перишић тачно уочава да има „више оправдања да се говори о разликама у тумачењу књижевне еволуције у делу Шкловског и Тињанова него о различитим фазама јединствене формалистичке мисли о књижевној историји“ (178).

књижевног низа и осталих историјских низова унутар „система система“⁶⁰, и отварање питања друштвене функције књижевности, односно њеног места унутар система културе.

Насупрот често истицаним сличностима теорије руских формалиста и фрагментарно изнетих ставова латентне мисаоне структуре Т. С. Елиота, те каснијег надовезивања на њих америчке нове критике, треба приметити детаљ разлике која је имала утицај на каснији ток расправе на енглеском говорном подручју. Ако би се и прихватило да формалистичком фокусу на поступку онеобичавања, као темељу литерарности, одговара Елиотова теорија имперсоналности поезије и увођење појма „објективног корелатива“, на месту које код формалиста заузима еволуција код Елиота се јавља *традиција*. Последице су кључне: прво је усмерило ка истраживању књижевноисторијске смене, те дијахронијском проблему односа оригиналности и трајности, што је довело до постављања питања о друштвеном постојању књижевности. За Елиота, традиција узета као целина, као синхронијски поредак чија се констелација мења увођењем нових елемената а у односу на који индивидуални песник ствара, у дијахронијском сагледавању уклања са хоризонта питање о агенсима те промене ван индивидуалне песничке личности, чије је *осећање историје* оно што се разуме као покретач измене претходног стања поретка. Оно што је подразумевано је да и такав поредак и његова промена некако важе за све, јер почивају на задатом уверењу да је књижевност важна. (Занимљиво је у том смислу упоредити читав низ написа којима Ејхенбаум започиње своје текстове, у којима на почетку стоји забринутост и саопштење кризе књижевности као кризе друштвеног поља⁶¹, неодољиво налик онима које смо већ срели у првом потпоглављу овог рада. Код Елиота се тема друштвене климе и улоге културе унутар ње јавља тек у текстовима тридесетих и четрдесетих година (пре свега у књигама *After Strange Gods* (1934) и *The Idea of a Christian Society* (1939) и *Notes toward the Definition of Culture* (1948), односно у подтексту есеја „Шта је класик?“ (1944)), а са њим и идеја о канону као „правоверности“, релативно строгом средству једне културе на коме почива њено трајање и чијој се обавезности слуги излазак из кризе модерности – став суштински супротан ономе који стоји у подтексту „Традиције и индивидуалног талента“ (1919), „Метафизичких песника“ (1921) или „Функције критике“ (1923)).

На ова ће питања одговоре понудити чешки структурализам, пре свега естетичка теорија Јана Мукаржовског. Од средине тридесетих до краја четрдесетих година, као антитезу вредносном релативизму (до каквог се стигло у експерименталнопсихолошким објашњењима извора естетског, али и у теорији руских формалиста, по којој је он смештен унутар примаочеве способности опажања онеобичености уметничког дела), али и без повратка на метафизичко објашњење трансцендентно замишљеног извора лепог, Мукаржовски развија сложеније теоријско решење, семиолошко, јер је засновано на испитивању уметничког дела као знака, и функционалистичко, јер структуру знака препознаје као узајамно дејство више функција у коме естетска наткриљује, ограничава и трансформише деловање осталих, ванестетских функција (практичне, теоријске, потом и симболичке⁶²).

⁶⁰ Новица Петковић наглашава важност промене термина, препознајући у томе прелазак на „вишу, уопштенију, ако хоћете апстрактнију раван теоријског разматрања“, која отвара мисао и за функционални угао посматрања. Уп. Петковић 2006: 32.

⁶¹ Једну од одлучнијих оваквих дијагноза стања у књижевном пољу руског друштва – „некакву књижевност имамо, али њу не читају; читаоца, изгледа, такође имамо, али књижевност га никако не може да пронађе; а што се тиче критике – ње једноставно нема“ – пише Ејхенбаум на почетку чланка „У очекивању књижевности“ (1924). Уп. Ејхенбаум 1972: 122, али и 139–140, 145, 159–161, 164–166.

⁶² У два кратка текста који почетком четрдесетих настају као синтеза претходних истраживања и најава никад остварене интегралне расправе о естетици – „Задаци опште естетике“ (почетком четрдесетих) и „Значај естетике“ (1942) – Мукаржовски развија свој концепт функција делатних у сваком људском поступку. У ранијем су то само три функције: практична, теоријска и естетска, док ће им у развијенијем тексту 1942. године додати и четврту – магијско-религиозну или симболичку. Уп. Мукаржовски 1998: 9–21 и 22–27.

Семиотичка концепција уметничког дела зачета у тексту „Уметност као семиолошка чињеница“ (1934) – која разликује *дело-ствар* (артефакт) које постоји у чулном свету од *естетског предмета* чији је оно означитељ, а који објективно постоји као централно језгро у колективној свести и укључује субјективне психичке елементе „у оној мери у којој је њихов општи квалитет или квантитет одређен централним језгром“ (Мукаржовски 1987: 127) – омогућила је „објективно“ испитивање уметности, односно уметничког дела као *аутономног* знака (који се карактерише само тиме што служи као посредник између чланова истог колектива, као „значење“ које има у колективној свести), али реферише и на „укупан контекст тзв. социјалних појава“, какав чине филозофија, политика, религија, економија итд. (128). Овај однос према означеној ствари је и

разлог због којег је уметност више него било која друга друштвена појава способна да карактерише и представља дату „епоху“; због тога је тако дуго историја уметности била непосредно мешана са историјом културе у најширем смислу речи, и обрнуто, општа је историја са задовољством позајмљивала међусобно разграничење својих периода од тачака преокрета у историји уметности (128).

Структура уметничког дела припада његовој функцији аутономног знака, јер идентификација са контекстом не мора бити нити непосредна нити директно рефлектујућа – уметничко дело није историјски или социолошки документ. Истовремено, структура уметничког дела и сама има *комуникативно* значење, односно функцију, јер је и она усмерена ка одређеној реалности (видљивије код уметности које Мукаржовски назива „тематским“, односно „уметностима сужеа“), али са разликом у односу на чисто комуникативни знак у томе што однос структуре дела према реалности нема егзистенцијални значај – „није могуће формулисати као постулат питање документарне аутентичности сужеа уметничког дела све док вреднујемо дело као уметничку творевину“ (Мукаржовски 1987: 130).

У даљем испитивању, у радовима „Естетска функција, норма и вредност као социјалне чињенице“ (1936) и из њега изведеном „Естетска норма“ (1937), Мукаржовски овако дефинисане естетске предмете као производе људске делатности показује унутар континуума естетског и ванестетског, односно уметничког и вануметничког, што га води до одређења уметничког дела као оног у коме естетска функција има превласт над осталима, али и њу одређује као компоненту односа људског колектива и света:

начин на који се та друштвена целина односи према естетској функцији у крајњој линији предодређује и објективно уобличавање ствари ради естетског дејства, као и субјективни естетски однос према стварима. Тако, на пример, у раздобљима у којима колектив тежи ка снажном реализовању естетске функције, и индивидуи је допуштена већа слобода у заузимању естетског односа према стварима, било активног (при њиховом уобличавању), било пасивног (при њиховом примању) (Мукаржовски 1987: 27).

Овај став је важан, јер показује естетску функцију као динамичну и у дијалектичком односу према дијакронији читаве сазнајне структуре, али задржавајући разлику због које се та промена не може у потпуности приписати дејству спољашњих фактора. Још је важније што у следећем кораку она води до концепта динамичне естетске норме као дијалектичке антитезе естетске функције, чиме се објашњава зашто читаво друштво перципира естетске феномене као такве. Телеолошки одређујући вредност као „способност неке ствари да служи постизању неког одређеног циља“ (32), Мукаржовски показује да је свака норма заснована „на основној дијалектичкој антиномији између апсолутног важења и пуке регулативне, чак и само оријентационе потенције, која подразумева могућност њеног кршења“:

О правој норми је могуће говорити тек када је реч о општепризнатим циљевима, с обзиром на које се вредност схвата као да постоји независно од воље индивидуе и њене субјективне одлуке; другим речима, као чињеница тзв. колективне свести; овамо, поред осталих, спада и

естетска вредност која даје меру естетског задовољства⁶³. У таквим је случајевима вредност стабилизована нормом, општим правилом које треба да буде апликовано на сваки конкретни случај који му подлеже. Индивидуа може да се не сложи са овом нормом, може чак настојати да је промени, али не може порећи њено постојање и колективно важење у тренутку у којем вреднује, макар и у сукобу са таквом нормом (32),

Али одмах затим додаје да

Иако тежи ка општем и апсолутном важењу, норма никада не може досећи обавезност природног закона – иначе би постала природан закон и престала да буде норма (32).

Специфичност уметничке као посебног вида естетске норме (у односу на друге категорије норми, попут правне или језичке) је што она гравитира управо овом другом полу, где постоји као позадина свог непрестаног кршења. Разлог за то је делом и специфична веза естетске норме у односу на психофизиолошку конституцију човека, антрополошке постулате – попут ритма, симетрије, вертикалности и хоризонталности, комплементарности боја, стабилности тежишта масе – који не представљају идеале естетске норме („апсолутно правилан ритам машина у покрету – успављује, савршена симетрија равнокраког троугла је естетски равнодушна“, рећи ће се у закључку „Естетске норме“), већ центрипеталну силу, мерила у односу на која се слагањем и неслагањем дефинише конкретна естетска норма. Такође је и начин на који норма управља уметничким стварањем већином кроз своју негацију – њено нарушавање је не угрожава, и може, притом, да унапреди реализацију естетске функције, јер се јединственост уметничког дела заснива управо на њеном кршењу, „уметничко дело је увек неадекватна апликација естетске норме, и то тако што крши њено дотадашње стање не због нехотичне нужности, већ интенционално и зато по правилу веома упадљиво“ (38). Дијалектички карактер норме даје као последицу и њену непрестану променљивост у времену – „свака се норма мења већ тиме што бива изнова апликована и што се мора прилагођавати новим задацима који произлазе из праксе“ (37), а „живо уметничко дело увек осцилује између прошлог и будућег стања естетске норме“ (40). Дијакхронијска смена значи и да истовремено може постојати више од једне естетске норме, откуд Мукаржовски изводи сложенију слику књижевне еволуције у односу на формалистичку:

Ниједна етапа еволуције не одговара у потпуности норми коју је преузела од претходне етапе, већ ствара за себе нову норму кршењем претходне. Творевина која би у потпуности одговарала преузетој норми била би типизована, поновљива; међутим, овој крајности приближавају се само епигонска дела, док је снажно уметничко дело непоновљиво и његова је структура [...] недељива, управо због естетске разнородности компонената које спаја у јединство. Временом, међутим, осећање противречности, које је до тада структура тако рећи насилно уравнотежавала, нестаје и дело постаје заиста јединствено, а такође и лепо у смислу естетског задовољства које ништа не узнемирава. [...] Сада је могуће делити структуру у појединачне детаљне норме које могу, без оштећења, бити апликоване и ван области структуре у којој су настале, па и ван области уметности уопште. Кад год овај процес бива окончан, еволутивна етапа уметности, до тада актуелна, постаје саставни део историјског наслеђа, али норме које је створила сада постепено прожимају укупну широку област естетског, било као целовит скуп (канон), било као усамљени фрагменти (мање групе норми или усамљене, детаљне норме) (41)⁶⁴.

⁶³ Један особен вид континуитета европске мисли може се уочити и у томе што се концепт „задовољства“ у књижевности по правилу јавља као двосмислен, укључујући у себе истовремено и своју супротност – од отежаности (онеобичења) форме код формалиста, преко сложености код Мукаржовског и *jouissance* код Ролана Барта, као специфичност интерпретације код Кермоуда, али и као особина текста коју Блум назива *чужност*.

⁶⁴ Управо ће у вези са овим описом Мукаржовски истаћи да то пре свега важи за „високу“ уметност, чији је носилац владајући друштвени слој, а која је извор и обновитељ естетских норми, које друге уметничке формације преузимају од ње. Уп. Мукаржовски 1972: 40.

Међуоднос различитих истовремено делатних естетских норми – међу којима су и оне парцијалне, изведене из својстава коришћеног материјала, „техничке норми“ настале дугом традицијом какве су метричке схеме, музички облици и сличне конвенције које су део уметничког школовања, жанровске и стилске норми, као и ванестетске, практичне норми (етичке, политичке, религијске) које се намећу као естетске због своје улоге у структури уметничког дела – све истовремено постоје као фон у односу на који дело постаје јединствено, њиховим кршењем (109–110).

Међутим, када се ради о деловању естетске норми изван уметничког стварања, однос између ње и (сада више не чисто естетске) вредности објекта постаје много чвршћи, а норми „добиају важење много обавезније него у уметности, у којој су настале, јер ван уметности функционишу као истинска мерила вредности, а никако као позадина за кршење“ (44). Изван уметности, сагласност са естетском нормом одговара појму *доброг укуса* и канон као кодификација норми „добиа дејство закона. Систем естетски норми [...] има тако велики ауторитет да његово кршење може довести до индивидуалног или и социјалног обезвређивања онога ко прекрши правила укуса“ (111) – Мукаржовски наводи пример „лепог понашања“ и, на другом месту, уклетих песника, односно „сатанског симболизма“, али и случај када се у супротстављању две естетске норми једна бива „полемички замењивана другом, ауторитативнијом, на пример – моралном нормом: противник се жигосе као варалица, или, интелектуалном: противник се проглашава за незналицу и глупака. Чак и када се наглашава право на индивидуални естетички суд, у истом даху се тражи и одговорност за такав суд: лични укус представља компоненту људске вредности свог носиоца“ (34).

Овде вреди сумирати: естетска норма и естетска функција су нераздвојиве у антитетичком односу у којем се међусобно мењају, али су излазећи из области естетског и појединачно предмет утицаја конкурентних норми, односно функција. Естетска норма има двоструку природу: са једне стране она претендује на апсолутно важење (што је особина сваке норми), а са друге је специфична управо у томе што се као норма деловања јавља пре свега у негативном облику, својим кршењем. *Канон* се пак за Мукаржовског јавља као термин којим се означава кристализација вечито мењајуће естетске норми у одређеној средини и тренутку, која након тог тренутка прелази у шире оквире естетског и постоји кореспондентно обема функцијама које естетски предмет има: аутономној и комуникативној.

Овако софистицираној концепцији антиномијског јединства естетске норми и функције одговара и из њих изведена теорија вредности, коју Мукаржовски враћа у домен естетичког разматрања. Естетска вредност је несводива на образложења заснована на проблематици функције и норми. У односу на прву, она има ужу област важења: ван уметности, естетска функција је подређена другима, те је и естетска вредност секундарна у укупном вредновању вануметничке појаве. Однос пак према естетској норми, управо због њене специфичне природе, такав је да јој је естетска вредност у области уметности надређена, те се сагласност са њом појављује само као могуће уметничко средство, због чега вредновање у уметности није у једнозначном односу са њом. Унутар уметности, естетска вредност јавља се као јединствена и непоновљива, јер се естетичко вредновање бави делом као затвореном целином и, насупрот норми која почива на уопштавању, вредновање уметничког дела је „акт индивидуализације“ (58).

Стога је и променљивост естетичког вредновања константа, јер „само уметничко дело никако није стална величина: свако померање у времену, простору или социјалној средини мења актуелну уметничку традицију, кроз чију призму примамо дело, а под утицајем ових померања мења се и естетски објект, који у свести чланова датог колектива одговара материјалном артефакту, уметничковој творевини. [...] предмет вредновања је увек други естетски објект, значи, у одређеном смислу речи, друго дело“ (58–59). Променљивост је отуд суштинска особина и естетске вредности, „која је процес, а никако стање, *energeia*, а никако *ergon*“ (61), чак и код оних дела чија вредност изгледа „вечита“:

није исто да ли се одређено дело доживљава као „жива“ вредност, или „историјска“, „репрезентативна“, „школска“, „ексклузивна“, „популарна“, и тако даље. У свим овим нијансама, њиховим постепеним смењивањем, или њиховим истовременим остваривањем, уметничко дело може непрестано истрајавати међу „вечитим“ вредностима и ово истрајавање неће бити стање, већ – као и код дела која мењају своје место на лествици вредности – процес (59).

Како је естетски предмет ствар колективне свести, и променљивост естетске вредности биће под посредним утицајем друштвених фактора, те њена анализа предмет и социологије уметности:

Друштво за себе ствара институције и органе помоћу којих утиче на естетску вредност тако што регулише вредновање уметничких дела. То су, на пример, критика, зналство, уметничко васпитање (у које убрајамо и уметничко школовање и институције које имају за циљ да васпитавају пасивно примање), тржиште уметничким делима и његова пропагандна средства, анкете о највреднијем делу, уметничке изложбе, музеји, јавне библиотеке, конкурси, награде, академије, а често чак и цензура (61–62).

Процесуално схватање естетске вредности и њену фундаменталну променљивост не треба ипак разумети као релативност вредности. Најпре, „за онога ко вреднује, смештен у одређеној временској и просторној тачки и уклопљен у одређену друштвену средину, таква и таква вредност датог дела јавља се као нужна и стална величина“ (64). Међутим, овим се не да објаснити постојање уметничких дела која постоје као високо вредновани естетски објекти у различитим просторима и епохама, а да се не врати метафизичком устројству естетске вредности које би значило и постојање некакве антрополошке константе, сагласношћу са којом би се могла утврдити универзалност естетске вредности. Тако се код Мукаржовског могућност постојања универзалне естетске вредности поставља не као питање *критеријума* каквим би се она дала утврдити⁶⁵, већ описа структуралне констелације која би је чинила могућом.

Повратком аргументације на идеју уметничког дела као знака, чија је структура естетска због доминације естетске функције која организује остале елементе дела, али који, као знак, сам има и комуникативну функцију (иако у облику „дијалектичке негације“ праве комуникације), те као такав има и „посредан (фигуративан) однос према стварностима од животног значаја за примаоца и њиховим посредством затим према читавом универзуму примаоца као скупу вредности“ (70), Мукаржовски смешта двоструки однос према предметној стварности у средиште вредновања и интерпретације колективне свести. Афирмишући као антиномичну допуну ставу формализма да су све компоненте уметничког дела саставни делови форме став да су све оне исто тако делови „садржине“, што води и до опасне формулације да се „уметничко дело [...] у крајњој линији појављује као стварни скуп ванестетских вредности и као ништа друго него управо такав скуп“⁶⁶ (79), тек у јединству

⁶⁵ У каснијем чланку „Може ли естетска вредност у уметности имати универзално значење“ (1939), Мукаржовски даје и типологију уобичајеног скупа мерила: „1. универзална вредност је она која остварује максимум раширености у простору, убрајајући у то и максималну распрострањеност у различитим друштвеним срединама; 2. она која успешно одолева времену; 3. она која је евидентна“ (Мукаржовски 1987: 117).

⁶⁶ Рене Велек ће због ове оцене одбацивати читаву естетичку теорију Мукаржовског, уочавајући да се овим стигло до границе структурализма, након које бављење уметничким делом постаје тек једнострана концентрација на релације фактора унутар хијерархије знакова: „овим се од естетике тражи да изврши самоубиство. Уметност је тек организација или комбинација неуметности“ (Велек 1970: 291). Ако Велек и има право у вези са границама структурализма, у оцени подухвата Мукаржовског он је једнако „структуралистички једностран“ – он занемарује текстуалну ограду „у крајњем случају“, који јесте *екстремни* случај „свесно само теоријске формулације“, али и чињеницу да је овај исказ тек тренутак у недовршеном пројекту чија је основна намера заснивање неметафизичке теорије вредности која би умакла потпуном релативизму. Увођење садржаја ванестетских вредности, естетском функцијом трансформисаних и одвојених од улога које имају у свакодневном животу, код Мукаржовског управо оснажује посебност естетске функције која их преображава, а која, иако без садржаја, у уметничком делу јесте надређена и трансформишућа за све остале.

два аспекта препознаје *читава* конструкцију уметничког дела, која представља динамичан скуп вредности који је у додиру са једнако динамичним системом вредности прималачког колектива. Тај додир је однос узајамне напетости у којој је „садржан суштински смисао и дејство уметности“, а „аутономија уметности и доминација естетске вредности и функције у уметничком делу појављују се не као средство умртвљавања додира између уметничког дела и природне и социјалне стварности, већ, напротив, као његово стално оживљавање“ (80–81).

Тек након овога долази се до одређења универзалне вредности уметничког дела, коју Мукаржовски нужно везује за артефакт, не за естетски предмет који је објекат естетичке анализе. Материјални облик дела је једини који „непромењен траје, док је естетски објект променљив, будући да је одређиван не само устројством и својствима материјалног артефакта већ истовремено и одговарајућим еволутивним стадијумом нематеријалне уметничке структуре“ (81). Независна вредност уметничког дела је у њему потенцијално присутна, и актуелизација њене естетске вредности зависи од тога може ли артефакт у примаоцу изазвати појаву естетског објекта. Величина и трајност ове вредности су тако директно пропорционалне многобројности ванестетских вредности и снази њихове динамизације коју дело може да привуче себи⁶⁷, откуд и закључак да је „независна вредност уметничког артефакта утолико виша и трајнија уколико се дело теже предаје дословној интерпретацији са становишта општеприхваћеног система вредности одређеног раздобља или средине“ (83).

Недовршени пројекат структуралистичког заснивања естетике не треба посматрати одвојено од концепта *актуелизације*, који је за Мукаржовског остао неодређен и проблематичан све до тренутка одрицања од свог писања, а којим је терет *оживљавања* артефакта био сложено повезан са чином рецепције. У његовој отежаној и закаснелој рецепцији ово је проблем којим се за прашки структурализам везује Јаусова естетика рецепције, а на други начин семиотика Јурија Лотмана и московско-тартуске школе. Другачијом терминологијом изражену целокупну аргументацију Мукаржовског налазимо код Жерара Женета, у двотомној студији *L'Oeuvre de l'art* (1994), али и са хиперсубјективизмом и естетским релативизмом као коначним закључком (до кога се долази управо занемаривањем односа индивидуалног и колективног процењивања вредности, оправданог претходним приказивањем естетског објективизма као илузије, уп. Женет 1999: 117–119). У најужој пак вези са питањем канона, континуитет са овим идејама као таложње, преслијавање и нијансирање уместо оспоравања претходних теоријских ставова можда је најзанимљивије посматрати у раду Френка Кермоуда, у чијој се каријери барем тридесет година посвећених овом питању може читати и као рецепција и трансформација комплексне структуралистичке визије и као покушај да се превлада њен највећи недостатак: тачка у којој структура, ма колико нијансирана и софистицирана, упућује тек на саму себе.

Френк Кермоуд је истовремено и тачка сусрета америчке и европске хуманистичке традиције, на начин битно другачији од низа европских аутора који су одласком или специфичном рецепцијом били део оба културна контекста, симултано или сукцесивно. Кермоудова је позиција маргине, каква чак и кад је положај *између*, ређе подразумева припадност или присвајање са било које стране, а по правилу значи изложеност одбацивању од сваке од њих⁶⁸.

⁶⁷ Интересантно је поређење овог увида Мукаржовског са појмовима „еластичитета текста“ односно „ентропије текстовног склопа“ као извора специфичне уметничке информације, у радовима тартуско-московске семиотичке школе, о којем говори Новица Петковић када сумира значај формалистичког заокрета ка текстуалности, али је још и занимљивије због чега Мукаржовског у тој ретроспективној оцени значаја формализма напосто нема. Уп. Петковић 2006: 41.

⁶⁸ Уочено је већ да оваква усамљеност подстиче поређење са фигуром Харолда Блума. Осим приватног и професионалног уважавања (Блум је о Кермоуду написао за њега изузетно ретку неограђену похвалу проучаваоцу сажету у исказ „најбољи живи енглески критичар“, 1994: 4) и поклапања поља интересовања која

(Кермоудов боравак у Америци није егзил, јер је он читавог живота *métèque* – од детињства на Острву Ман које је изгледало као „избегло из живота и језика Енглеске“ (Кермоуд 1995: 5), до коначног осврта у мемоарима знаковитог наслова *Not Entitled* (1995) где о миру „који мора да долази из уверења да сте на правом месту – мир тако природан да је неприметан када га имате, када се питање припадности не поставља“ каже да „ту врсту бенигне игноранције“ није познавао макар од 1940. „Можда је никад нисам знао. Чак ни у друштву пријатељског суседства ми смо били грађани другог реда; чак и у школи био сам међу старијима, вечито млађи и занемарљив; у годинама на колеџу у непознатој земљи и даље, упркос свим узбуђењима и забави, и даље *métèque*“ (199). Хабитусом предодређен на поглед изван средишта – најпре као Манкс у Британији, потом као Европејац у Америци; академским интересовањем за француски структурализам унутар британске академије у време док се тамо то сматрало „неприкладним, чак непатриотским“ (Најт 2003: 244), потом умереношћу и критичком дистанцом од њега у тренутку када је прерастао у општу моду, са треће стране односом према постструктурализму према коме, иако за њега неприхватљивом, не показује непријатељство априорног одбацивања, већ критичку *нечисту савест* управо оних који су лако преумили одбацујући ранија сопства, попут Џонатана Калера – Кермоуд је и стални глас током канонске дебате у којој не узима учешће сврставањем, иако се обе стране повремено позивају на његове ставове као могуће решење сукоба, или као синегдотску мету напада на оне друге.⁶⁹)

Питање канона се за Кермоуда најпре поставља као питање *класика*⁷⁰, а класик као проблем *преживљавања* књижевног дела. „Survival of the Classic“, једно од сумирајућих поглавља књиге *Shakespeare, Spenser, Donne: Renaissance Essays* (1971) у којој су окупљени радови о ренесансном песништву настали током шездесетих година двадесетог века, отвара се тврдњом да нема хитнијег питања од тога „како преживљавање функционише“, оно због кога су класици „грубо речено, уметничка дела која преживљавају, прецизније, она која припадају сеновитом, бесконачном канону који је, за све којих се то преживљавање тиче [...] најбоља аналогија коју имамо са мање променљивим канонем цркве“ (Кермоуд 1971: 164). Већ у овом тексту могу се наслутити аспекти којима се да описати ток будућег Кермоудовог занимања за канон: особине књижевног дела које се назива „класичним“, тумачење као институционализована пракса заједнице која таквом делу дарује трајност и коначно, разумевање канона као појма у коме су променљиве особине претходног везане у однос којим се интерпретативном вољом потврђују као вредности.

Медитативном вежбом коју Џорџ Орвел предлаже над *Краљем Лиром*, захтевом да се дело *сагледа затворених очију* (Кермоуд 1971: 167), долази се до закључка да је историја трајања класика историја „прихватања, избегавања, селекције“ у којој су очи увек затворене за интерпретативни вишак, лица дела у која се не може гледати, јер се за сваку верзију може

се могу читати као дуги индиректни дијалог модернизма о сопственим неуралгичним тачкама – поред канона, ту су и концепт обичног читаоца, романтичарска поезија, Шекспир, Волас Стивенс и модернистичка поезија, религијски слојеви књижевности и њеног тумачења – могуће је испратити и читав низ микромотива који стављају у однос писање двојице аутора. Ипак, неодољиво поређење које разлику између Кермоуда и Блума даје као супротност фигура *жонглера* и *кловна* (Бребановић 2011: 113) садржи у себи и непремостивост различитости те две усамљености: читање и најпонесеније полемичке размене коју води Блум у читаоцу не поништава утисак да је у питању *spettacolo* у коме се може и уживати, док је у посматрању ретких директних супротстављања у које се Кермоуд укључује (какав је случај око Колина МекКејба који је Кермоуда и одвео у Америку, или неуобичајено оштра расправа са Џонатаном Калером крајем осамдесетих) то пре свега нејасно осећање *жалости*, или чак *студа*.

⁶⁹ За прегледну упоредну анализу позиције теоријских ставова Кермоуда унутар критичких контекста друге половине двадесетог века в. Најт 2003: 226–255.

⁷⁰ Историја проблема морала би да нотира истовременост најважније књиге овог Кермоудовог периода, *The Sense of an Ending* (1967) и Јаусовог оспоравања Гадамеровог разумевања класика у програмском тексту „Књижевна историја као изазов теорији књижевности“. Детаљнију теоријску анализу односа Кермоудовог и Јаусовог писања наспрам гадамеровске херменеутике остављамо изван овог рада, задржавајући тек упозорење да се већина исказа може прочитати и у полемичком кључу.

рећи оно што Кермоуд говори о оној Питера Брукса – да је „продукција за наш свет, продужетак онога што разумемо као његов поредак, прилагођена [...] старијим идејама – овај пут негативним – реда и правде“ (173). Класик је дело које почива на нашој претпоставци да „има необичну снагу да остане у стању комплементарности са сваким погледом на свет“, поседовањем квалитета који је Елиот назвао *империјалним*⁷¹: да „опстаје кроз екстремне темпоралне промене, задржавајући у свим околностима језгро идентитета и чистоте: *imperium sine fine*“ (174). Интерпретација класика тако увек има особине донекле мистичког искуства, јер „класици морају некако да се уклапају; не само да мора, неким институционалним прилагођавањем, да им се помогне да то учине, већ они сами морају, по себи, да садрже оно што може задовољити не само релативно неважне захтеве – морализма, разборитости – већ и многе друге, које је теже описати: наше занимање за смрт, за лудило, тамније сврхе секса, оне које сами не формулишемо јер се плашимо да то учинимо“ (179). Класично дело мора да постоји као „хаос потенцијалности“ којима живот текста може задовољити живот културе – „да буде, укратко, комад мудросне литературе, али такође да буде пријемчив за бесконачни број природа, неких рационалних, неких не. Или, срочено сасвим другачије, мора да [...] буде оштар и јасан, а да опет у исто време показује знаке вишесмислености и кондензације каква карактерише сан. Јасност коегзистентна са кондензацијом, фасада конзистентна са значењем сна: овде, грубо, неодређено, леже неке од квалификација стрпљивости класика“ (178).

Али кад и постоји као истовременост двоструке природе – доступности значења и њиховог потенцијалног дубоког мноштва увек већег од способности да буду сва актуелизована – *империјална податност* дела није довољна да би само преживело,

нити је довољно рећи да је наша жеља да га сачувамо [...] довољно објашњење начина на које искушавамо његову стрпљивост. [...] тачно је да то морамо желети, и да чинити тако значи неку врсту посвећивања [...] културној традицији. Преживљавање културе је увек проблематично једноставно зато што се информација о којој зависи не преноси генетски; неопходна је позитивна и практична акција оних који сматрају да она не треба да изумре

⁷¹ Студију *The Classic: Literary Images of Permanence and Change* (1975) Кермоуд ће саградити на разради ове идеје из Елиотовог есеја „Шта је класик“ (1944). „Шта год да се догоди у историји – декаденција и обнављања, упади варваризма, више или мање успешне јереси – Империја остаје непромењена. Из овог уверења Елиот изводи своју идеју универзалистичког и империјалистичког класика, класика ‘целокупног латинитета’, везујући га за нас чак и кад расно, културно или језички очигледно уопште нисмо Латини. Империја је парадигма класика: сталност, трансцендирајући ентитет, колико год да су удаљене њене провинције, колико год да су изузетне њене темпоралне перипетије“ (28). Из таквог се трајања као промене закључује да „постоје, широко говорећи, два начина одржања класика, успостављања његовог приступа модерном уму. Први од њи зависи од филологије и историографије – он се пита шта је класик значио свом аутору и његовим најбољим читаоцима, и што може значити и даље онима који поседују неопходно знање и вештине. Други је метод акомодације, под којом мислим на било који метод којим се стари документ може произвести да означава нешто за шта се не може тврдити да је отворено рекао. Главни инструмент акомодације је алегорија, ако ту реч користимо довољно широко да укључи прорицање. Ово је прастари метод. Оном другом приступу, модернијем и научнијем, требало је времена да се развије. [...] У свом модерном облику, он наставља да умањује значај стварне историје, и узима само онолико колико жели од филолога и античких историчара. Метафизички *imperium*, који се није изменио од од својих првих тројанских манифестација до данас, тешко да је ствар хроничара. Човек који мисли да је Империја само још једна изанђала реч историје политичких идеја, да је преживљавање Вергилија као песника *sacrum imperium* тек куриозитет поетске фортуне, човек је који срећи приписује оно што његови опоненти приписују дејству провиђења“ (40–41). Иза та два начина одржања стоје два облика приступа прошлости, два става њеног ословљавања, али у основи оба је „у корену ствари, за све нас, однос је између перманенције и промене. [...] може се тражити [...] од класика да говори директно нама у нашем времену, пре него захтевати од нас напор да говоримо са класиком у његовом времену, што је инстанца онога што Елиот назива ‘прецењивањем значаја свог времена’. Али неизбежна је чињеница да много скромнија традиција од Елиотове – која делује кроз време, кроз генерације – јесте приближан узрок што класици – старе књиге које људи и даље читају – уопште постоје. И то значи да су током времена изнова и изнова те књиге акомодирани осећању читалаца чији су језик и култура различити. Овде је реч о диспозицијама, не о суштинама. Парадокс – да идентитета има али да се мења – отежава увереност да може у некој мери бити спасен од промене, напором интерпретације пре него простог прилагођавања, успостављањем ‘релевантности’“ (43–44).

између две генерације; то су људи у најбољој позицији да процењују ширину тог јаза и степен адаптације потребан ако информација треба да га прескочи. Критичари, наставници, прилагођивачи, сви, колико год оригинални, посвећени су трансмисији класика. [...] сама жеља да се буде је оно што изабера континуитет; ослања се на уверење да, како год да се свет мења, постоје неки елементи културне и људске залихе које се није спремно да отпише, чак ни усред културне револуције (173).

Жеља за преживљавањем класика долази из нагона за самоодржањем оних које Кермоуд пореди са *Паладионом*, митским срцем Троје – „секте, која је понекад потцењивачки називана хуманистичком и њеног тешког полагања у изванредан тип вредности“ (175). Њу не чине само истраживачи, већ култура као разноврсна заједница, још од Ауербаха у историју идеја уведен појам *la cour et la ville*, која *веру* у преношење смисла осигурава оснивањем „класе егезегета, људи који непрестано говоре, на стотинама језика и са свим ауторитетом који могу да досегну, ‘Ово је вредно. Ово траје колико и ми’“ (180), градећи таквом трансмисијом вредности „заједницу са мртвима који су их и сами преносили“ (175). Избор онога што се преноси не може бити „потпуно арбитран, чак ни ако неко прихвати елемент случајности, среће или милости; не може се претпостављати да избор може просто бити предат наредним генерацијама пропагандом. [...] мора постојати неки квалитет у самом делу који охрабрује стално потврђивање избора, који консолидује његову империјалну стрпљивост“ (175), али препознавање те особине припада читању „изнутра“, егзегези оних који су део заједнице одређене управо вољом за трајањем дела.

У књизи *Genesis of Secrecy* (1979) Кермоуд даље развија, унутар скептичке интерпретације религијских текстова (пре свега новозаветних парабола) и разликовања *карналног* и *спиритуалних* читања, проблематику херменеутичког кружења и умножавања смисла текста из ког се искорачује *дивинацијом* оправданом уклапањем у већу целину која је више од потраге за изворним значењем текста: „Ако постоји једно веровање (колико год чињенице то порицале) које нас све уједињује, од јеванђелиста до оних који одбацују неуклапајуће делове њихових текстова и оних који стварају сложене заплете да измире дискрепанције и дисонанце унутар неке веће схеме, то је уверење да би се некако, на неки тајанствен начин, када бисмо га само могли открити, показало да се све уклапа. [...] ми смо сви људи испуњења, *плероматисти*, ми сви тражимо центар који би чулима дао одмора, макар за једног тумача, макар за тренутак“ (Кермоуд 1979: 72). Овде се већ канонизација као дејство ауторитета институције показује не као утврђивање коначног смисла (и вредности) текста, него потврђивање текста као вредног тумачења (и почетак бесконачности интерпретативне производње смисла): „једном када је текст оверен од високог ауторитета, он се интензивно проучава, једном када је тако проучаван, он задобија тајанственост и мистерију. Ова традиција пролази кроз многе трансформације, али траје. Уверење да текст може бити отворена прокламација, приступачна свима, постоји заједно са уверењем да је он репозиторијум тајни. Ову особину светих књига наслеђују и њени парњаци у секуларном канону“ (144).

У исто време настају и текстови „*Institutional Control of Interpretation*“ и „*Can We Say Anything We Like?*“, објављени у књизи *The Art of Telling / Essays on Fiction* (1983), у којима се аргументација понавља, али сада са секуларном институцијом заједнице професионалних тумача у центру пажње. Полази се од аналогije између цркве и академије – обе представљају „заједницу која има ауторитет (не неоспораван) да дефинишу (или да покажу границе) свог предмета; да наметну вредновања и да валидирају тумачења“ (Кермоуд 1983: 169), да се затим уочи специфичност секуларне интерпретативне заједнице у томе што је она „прилично слаба институција“, која улазећи у односе са другим институцијама има и свој политички аспект и залази у свет моћи, али у себи моћи има мало – тек толико колико потврђује сагласности и одбацује девијације у интерпретацији. Два су начина на које то чини: канонским (одлуком о томе шта се може или мора интерпретирати) и херменеутичким (одлуком о томе да ли је одређени начин да се то ради допустив) рестрикцијама (170).

Истовремено, разлика међу њима потиче и из начина на који институција реагује на продор апокрифа, текстова и идеја који су „изван“ постојеће рестрикције – како „не може да питање реши спаљивањем било књига било оних који подржавају њихово право на укључивање“ (177), академија је развила софистициранији механизам заштите свог трајања: служи се радије *легитимацијом* нове доктрине или текста него њиховом *нихилацијом*, па и у научној институцији, „иако она цени промену више од свега, [...] процене вредности предложених промена морају да зависе од акумулације знања и искуства која су тако дубоко усвојена да је њихова примена скоро па аутоматска“ (182).

Од указивања на аналогију између еклезијастичких и секуларних канона (чије је несавршености управо због тога што је тек аналогија и аутор свестан, и која ће своју даљу разраду и нијансирање имати у годинама које су уследиле⁷²), за Кермоудово разумевање канона је много значајнија промена фокуса са интерпретације на њен двоструки однос – омогућавања и ограничења – са институционалном ситуацијом која је чини повлашћеном: „признајући прећутни ауторитет институције досежемо меру слободе коју имамо у интерпретацији“ (184), закључује Кермоуд, мислећи при том и на почетке канонске расправе у Америци која се тек распламсавала, а којој се овде упућује још увек спокојни поглед који рачуна на то да „када харизматично постане институционално, нужно доживљава извесну 'рутинизацију'; а ако не буде институционализовано, пада у заборав“ (183). Књига *Forms of Attention* (1985) доноси проширено схватање те ситуације: двојство „унутрашњег“ и „спољашњег“ (у смислу институционалне легитимације читања) указује се као двојство *знања* и *мњења*, разликом између аматерског ентузијазма и професионалне експертизе, али је и само тек фикција уграђена у темеље институције: „мњење је сјајан стваралац канона, а не може се имати повлашћени инсајдер без стварања аутсајдера, апокрифе“ (74); њихова дејства могу једнако бити и очување и деструкција.

Анализа канонизације Ботичелија показује како мешавина оба делује на стварање канона, као и да институционализовано знање није заштићено од погрешности оцењивања. Ово усложњава проблем отварањем и за утицаје из простора изван институционализоване заједнице основане на жељи за његовим очувањем, уводећи алегорију Фортуне – не сасвим рационалног агенса који утиче на то хоће ли текст као артефакт уопште преживети тренутак свог настанка и хоће ли имати могућност да икада буде предмет усредсређеног читања и тумачења. А ни то није довољно: ако је „пажња коју дела привлаче спорадична и релативно незаинтересована, њихово стање је у најбољем случају полуживот; она су такође жртве случаја и мњења. Трајност пажње и интерпретације, њима ускраћена, резервисана је за канонска дела“ (74). Улазак у канон тако практично значи „имунитет за алтерацију текста“ због којег све промене (на којима почива *живот* дела) морају бити интерпретативне. То са једне стране значи да и након канонизовања дело пролази кроз трансформације по размери једнаке преканонским редакцијама, али са друге чини и *интерпретације конститутивним делом канона*. Порекло овог схватања је *мидраш*, рабинска традиција тумачења Торе, а Кермоуд указује да је њен најбољи пример заправо Нови Завет и однос фигуралног испуњења који има према свом претходнику. За Кермоудову мисао ово је и тренутак у коме кроз свест о историчности феномена пробија и меланхолично признање његове пропадљивости, у којој и интерпретативна воља, у коначном, зависи од тога да ли се интерпретација, каква год била, ако делује „као врлина насупрот фортуни, [...] која] чува и обнавља објект чија вредност може бити или је у опасности да буде изгубљена“ (92), разуме као вредност:

Канони, који поричу разлику између знања и мњења, који су инструменти преживљавања саграђени да буду отпорни на време, јесу, наравно, разградљиви; да људи мисле да не треба да буде таквих ствари, могли би сасвим лако да пронађу начине да их униште. Њихова

⁷² Најексплицитније у релативно кратком поглављу „The Canon“ у зборнику *The Literary Guide to the Bible* (1987).

одбрана не може више бити подузета од централне институционалне силе; они не могу више бити обавезни, иако је тешко замислити како би обично функционисање институције образовања, укључујући одабир/пријемни испит, могло да постоји без њих.

Један од разлога што је теолошке каноне тешко одбранити је то што је знање уништило многе од разлога за њихово такво постојање; други је управо ригидност која је раније била њихова снажна заштита. Размишљајући о каноничности у историји уметности и књижевности, морамо истовремено да признамо да наши канони никада нису били непропусни; да су наше одбране увек провизорније него што би то биле црквене; да ми због тога имамо предност да можемо сачувати модерност наших избора без одрицања од права да им додајемо, чак и да одузимамо делове, не сложеним административним процедурама, већ најпросто настављањем разговора (78–79).

Укључивање *мишљења непосвећених* као фактора који учествује у одлучивању о канонском статусу дела, не само у првом кораку тог процеса, значи и одустајање од идеје да се питање каноничности може коначно разрешити на теоријском нивоу. Тако већ средином осамдесетих Кермоуд стиже на становиште слично Блумовом деценију касније: одбране канона која се у крајњој инстанци своди на његово интерпретативно сведочење, одбране отворене и за могућност да не буде довољна, постане ли, релативизмом и траженим заборавом критике која фокусирањем на саму себе уклања дело и његову интерпретацију из жиже свог интересовања, „део онога што је нормално одбацити, нужни услов сваке модерности схваћене као [Кермоуд се служи Јаусовом формулацијом] ‘непрестано обнављајући покушај самоодређења одбацивањем прошлости’“ (67).

Присвајање прошлости је светло којим је канон осветљен у следећем окретању Кермоудове калеидоскопске потраге за његовим значењем, у књизи *History and Value* (1987). Питајући се о трајности вредновања у односу на историчност интерпретације, призивајући гадамеровску херменеутику: који је смисао текста онај на коме се одређује његова вредност – ауторске интенције, рецепције у првобитном историјском контексту, читалаца са историјском дистанцом и сопственим контекстом који управља интерпретацијом – Кермоуд издваја два начина којима се историја „савладава за књижевне сврхе“: стварањем *канона* који су у неком смислу надисторијски и инвенцијом историјских *периода*. Временски размак захтева стално стапање хоризоната, али утицај једног текста на други, сам по себи нетемпоралан, показује се као такав само средствима коментара – ово је суштина и Елиотовог концепта – те је идеја канона употребљена у сврхе замишљања „реда који може бити историјски порушен, али који је заправо надилази, и чини све безвременим и модерним“ (116). Канони и периодизације омогућавају организацију историјских података који би иначе били безнадежно несагледиви, и то раде тако што их чине *модерним* (Кермоуд 1987: 109), стварајући од споменика *употребљиву прошлост*, „прошлост која није само прошла, већ је увек нова“ (116).

Начин на који омогућавају приступ историјским залихама, на други начин несавладивим, почива на потврђивању неких дела вреднијим од других, али у смислу вредности усредсређеније пажње. Међутим,

када дело једном уђе у канон, најпре постаје потпуно затворено у свом времену, текстови се замрзавају онолико колико посвећено проучавање то може да учини, њихов језик бива све даљи и даљи. Потом су, парадоксално, истом чињеницом, ослобођени времена. Треће, појединачни конституенти постају не само књиге за себе, већ делови веће целине – целине зато што је тако третирана. Четврто, може се сматрати да је та целина, са свим својим међусобно повезаним деловима, потенцијално неисцрпног значења, па се тако током времена – како изворни контекст и језик збирке постају све даљи – стичу нова значења (она могу бити проглашена, фикционалним начином овог размишљања, за изворна значења) и та се значења непрестано мењају, иако њихов извор остаје непромењив (115–116).

Историје нема без наративне окоснице и без реторике, „без предрасуда које воде селекцију доказа, без приписивања узрока, без структуре, без стила и без сврхе“, и једино ограничење које писац историје осећа је читаочев скуп очекивања: „да буде правилности, узрока, догађаја пре него сувих чињеница, мишљења пре него досадних хроника, да буде одежде за Клио“ (110 – 112), те је и сама интерпретативно заснована. Овако се изнова враћа жеља за трајањем кроз време – као напор заштите оних који канон поседују и жудња за његовим поседовањем оних који су изван – као мотивација за стварање инструмената приступа прошлости. Они се морају употребљавати због тога што „напросто нема довољно меморије да би се све могло процесуирати“ (115). То важи, показује Кермоуд, чак и у актуелним случајевима радикалне деконструкције канона, која га одбацује као носећи елемент постојеће структуре моћи, али и даље „прећутно признаје да постоји ствар каква је књижевност и да стога мора постојати нешто као што је канон; мњење моћних о томе шта спада у ове категорије може бити оспоравано, али њихови концепти остају [...] Видимо да план није да се канон укине, већ да се зароби“ (114).

У уводном поглављу књиге есеја *An Appetite for Poetry*, која за свој наслов и епиграф узима Валеријев фрагмент о несрећи и узнемирујућим последицама критичара без „апетита за поезију“, који за њом немају потребе нити би је икада створили, а чији је посао или судбина да јој суде, расправљају о њој и негују укус, Кермоуд аналитичком критиком ставова Џонатана Калера из *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions* (1988) указује и на недостатке аргументације оне линије канонске дебате која за Полом де Маном (а он за Ничеом) захтева потпуно одбацивање канона као теоријски неутемељиве обмане. Духовито постављајући разлику према њима као поделу између „људи који проучавају књижевна дела и људи који проучавају знакове“ (11), Кермоуд указује да иза одбацивања канона стоји намера да се изједначавањем књижевности са његовим застарелим схватањем, у коначном, оправда „субординација књижевности и онога што се некада подразумевало под књижевном критиком, теорији“ (18).

Показујући да се темеље на низу погрешних претпоставки о томе шта канон јесте, Кермоуд издваја пет начела канона, сумирајући тако, у полемичке сврхе, своје истраживање претходне деценије. Каноне обликује искључивање једнако колико и укључивање, они наравно могу бити проширивани и сужавани, али, укључи ли се баш све и било шта, идеја канона губи се у потпуности (14). Они нису затворености испуњене статичним споменицима – да су текстови све, канони би врло брзо престали да буду важни. Мислити о канону значити истовремено мислити и о коментарима, који ни сами нису слепа презервација старих споменика, већ оно што им даје сталну модерност. (Због овога је и „неумесно рећи да је један канон нерелевантан зато што је дело белих мушкараца једнако колико и да се каже да је хебрејска Библија нерелевантна јер су је написали стари Јевреји“, 15). Без канона не би било традиције која одређује шта се може сматрати проучавањем текстова („посебни облици пажње које подстичу канонски текстови, па чак и такви облици као што је деконструкција“, 15), управо оно што значи да текстови нису инертни или монолитни, и нису „инструмент непромишљеног културног конзерватизма и политичке неправде“. Историја показује да нема нужне везе између канона и политичке опресије (канонизација хебрејске Библије догодила се након разорења Јерусалима, а академски канон енглеске вернакуларне књижевности настао је „не у институцијама моћи, већ на Лондонском универзитету, где је био замена за класике који су на Оксфорду и Кембриџу били недоступни женама, Јеврејима и дизентерима“, 17). „Увођење *секуларних* канона може бити виђено као део општијег процеса секуларизације; њихов развој упућује на то да нису само библијски и класични текстови ти који захтевају посебне облике пажње – да вернакуларне књижевности једнако заслужују интензивно филолошко и реторичко проучавање, чија је једна верзија и модерна деконструкција“ (17–18). Коначно, наспрам филозофске примедбе да су канони „део лажне представе о естетичким тоталитетима“ стоји „истина да такви покушаји пропадају – не понекад него увек – ако је критеријум успеха тотализујућа и дефинитивна тврдња односа било ког текста и

укупности текстова. [...] Парцијални и привремени успеси су све што се икада може очекивати, и то је зато што је интерпретација незавршена – зато и има смисла говорити о текстовима као неисцрпним, а о ‘великим’ текстовима као оним који позивају на непрекинуто институционално проучавање“ (18). На крају, иза антитеоријског Кермоудовог става стоји исти критичарски кредо одређен у раним промишљањима класика: „критичари имају обавезу да тумаче, једнако колико и да изучавају облике и обмане интерпретативних стратегија. Имају једнаку обавезу да оцењују и да преносе тумачења вредности (али не прописаних вредности), колико и да стварају и изучавају теорију. [...] има публике специјалиста, публике специјализоване за области које нису литература, публике која није заиста специјализована ни на који начин; говорити разумно свим тим публикама остаје, ја мислим, основна обавеза професионалног критичара“ (20).

Перспективизованост Кермоудовог бављења канонским питањима током седамдесетих и осамдесетих година разлог је што је почетком двехиљадитих⁷³ сасвим сведени осврт још једном на исту тему могао да буде и сума његових ставова и кода расправе претходних бурних деценија. Кермоуд своди естетички поглед на канон до елегантне визије заокруженог облика са две семантичке жиге: задовољства и промене. Остављајући на самом почетку „старе“ и „нове“ критичке диспозиције протоку времена, свесно враћа угао почетка разматрања у прошлост, позивајући се на Мукаржовског, и поставља његову естетичку визију у средиште природе проблема.

На једној страни је вредност канонског дела, заснована у „његовој снази да прекорачи, да се удаљи, узбудљиво и откривајуће, од уобичајених стаза којим се дела крећу“, али постигнута тек деловањем респонзивног читаоца (Кермоуд 2004: 19), у коме је извор естетске вредности, стално променљиве јер је и читалац увек други. Сталност естетског дејства дела је пружање *задовољства*, појма који мора да остане не до краја конкретизован, јер је (понешто симплицистички) одређен кроз разлику Ролана Барта између радости, уживања (*plaisir*) читања и *jouissance*, искуства уживања стопљеног са осећајем губитка и растакања (Кермоуд употребљава реч *dismay*, која значи и *запрепашћење*, али и *пораз*). Док *уживање* у тексту подразумева неку врсту друштвене партиципације, те се везује за уживање у култури и осећају идентитета, *jouissance* идентитет разбија. Интегрално искуство захтева напоредност оба, а каноничност је, са једне стране, одређена „задовољством и могућношћу понављања разочарења и испуњења“ (30). На другој страни стоји *промена*. Око ове жиге концентрисани су фактори који одређују однос друштва према делу, на различите начине омогућавајући његову непрекидну новину, односно перцепцију као уметничког дела: изабирање којим оно постаје део целине, институције које тој целини посвећују посебне облике пажње, сталност интерпретације која непрестано умножава и мења смисао целине, религија, историја, образовање, па и случај/срећа – „књижевна дела одржавају се у животу разговором, у крајњем подржаним озбиљним проучавањем“ (34). „Промене канона рефлектују промене у нама самима и нашој култури. Он је регистар начина на који се наша историјска саморазумевања обликују и мењају“ (36), закључује се. На крају се окреће и специфичном последњем фактору промене, чије је истицање новина у Кермоудовој слици: процесу „предаје и инкорпорације“ читаоца и текста, због кога се „текст мења како се читалац мења“ (46), као ефекат естетског задовољства индивидуалног искуства.

Прекорачење дводелности првобитне схеме, каквим се у жижи промене нашао индивидуални читалац је двострано, јер динамика задовољства управља и односима сталне промене целине текстова и интерпретација: „мора да постоји *plaisir* који зависи од континуитета – поетичких и друштвених – али само на тој основи *jouissance* постаје могућ“ (49). Резултат је не само гравитација која приближава два традиционално раздвојена

⁷³ Кермоудова Танер предавања на Берклију одржана су новембра 2001. године, а књижица *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*, која садржи и дискусију Џефрија Хартмана, Џона Гилорија и Кери Перлоф, те уводни рад Роберта Алтера објављена је 2004.

теоријска средишта проблема естетске вредности (субјективистичко и објективистичко), већ и понуђена могућност искорачења из структуре, коначном условношћу којом целокупна визија почива на истој ствари којој даје највећи значај: у срећним тренуцима када се пуноћа естетског искуства објављује као мрежа одговора сачињена од предавања делу, прибирања пред утиском и коментара, „често све што можемо рећи није више од израза задивљености, што је од мале користи ако не изазове једнако предавање у нашим слушаоцима“ (48) – канон за Кермоуда, утемељен на тумачењу као комуникативној пракси стално новог осмишљавања текста и целокупне претходне традиције тог осмишљавања, зависи од могућности да буде преношење смисла које ствара заједницу на темељу потребе за тумачењем.

Привид је запањујућа једноставност конструкције у којој се у равни естетског разрешавају апорије које остају отворене у равнима којима се приступила у претходним корацима, од поетичке, преко историјске и социјалне, до интерпретативне, једнако колико је и привид да конструкција уопште претендује да буде било какво разрешење. Кермоуд зна да би „можда савршена интерпретација, како то Валери каже о чистој стварности, зауставила срце“ (Кермоуд 1985: 91). Стога су и његове реакције на примедбе изнете у дискусiji, у којима се указује на крхкост личног улога на коме почива концепт задовољства⁷⁴, потврда *тестимонијалног* карактера читаве визије: резолутношћу којом се не може пристати на растакање граница уметничког дела (код Гилорија) колико и задовољством у потврди да разлике тумачења (Хартман) значе и његову незавршивост.

Од средине деведесетих година канон се као област интензивног интересовања јавља и у европским интерпретативним заједницама, најпре кроз реакцију на теме отворене англоамеричким приступима, а у другој половини деценије и почетком двадесет првог века и у вези са специфично европским комплексима проблема. Унутар овог таласа, издвајају се приступи какве су проблематици дали оријентација немачких студија културне историје именована као *студије памћења*, као и питање транснационалног канона унутар савремене компаратистике под именом дисциплине *светске књижевности (world literature)*.

Канон се у средишту немачких студија културе објавио обимним зборником *Kanon – Macht – Kultur* (1998) насталом из четвородневног скупа Немачке истраживачке фондације (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*), најпрестижнијег германистичког научног симпозијума. Уредница Ренате вон Хејдебранд у уводном тексту осврће се на нагли пораст интересовања за тему од 1993. године када је она предложена, до 1996. када је скуп одржан, и ширење дотадашњег фокуса каквим је оно резултирало. Разматрања унутар дидактичко-педагошког дискурса претходне деценије (чији је најважнији резултат двотомни зборник који су уредили Алеида и Јан Асман, *Kanon und Zensur*, 1987), те њихов продужетак кроз занимање за „хегемонију канонског“ почетком деведесетих, која су умногоме била рефлекс догађања у америчкој академији, напуштена су заокретом ка прагматичким питањима канонизације

⁷⁴ Цефри Хартман скреће пажњу на проблематичност критеријума *задовољства*, чија убедљивост не само што остаје тек на „обећању среће“ (57), већ као критички термин „лебди изнад провалије“, у „ономатопејском бледилу“ неспособном да се носи са опасностима сопствених историјских асоцијација. Сексуализација појма задовољства чини да естетско задовољство изгледа као споредни производ успешног потискивања, постигнутог сублимацијом или као дериватив церебралног – ни близу „безинтересности“ естетског. Друга је то што *jouissance* угрожава, својом интензивношћу и прекорачивањем, сваки идентитетски конструкт (58). Резултат је да ослањање на утопијску наду положену у критеријум задовољства, а не *снаге*, са собом носи и замену проблема „смрти у Аркадији Аркадијом као смрти“ (61) и заклања поглед на политичку препирку која је у позадини кризе културе, као и пукотину кроз коју усред доброхотне визије положене у овако конструисани канонски механизам продире нихилизам од чијег се нагризајућег дејства она не може одбрани. Џон Гилори, слично, на дну критеријума задовољства изједначеног са индивидуалним естетским искуством налази идиосинкратичност непомирљиву са каноничношћу и захтева диверсификацију задовољства као критеријума канонског вредновања уместо хијерархизације (стављања естетског изнад „једноставнијих“ задовољстава, попут секса, хране или разговора, 75), чиме би уметничко дело избегло судбину монументализације која поништава задовољство, чак и по цену укидања границе (естетског задовољства као дефинишуће особине уметничког дела) која естетско искуство уметничког дела разликује од других објеката задовољства.

књижевних дела, аутора и књижевне теорије и критике (Хејдебранд 1998: xi). Важан међукорак је рад Јана Асмана који успоставља разликовање комуникативног и културног памћења (Асман 1988) и изузетно утицајна студија *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама* (1992), у којој је појам *културног памћења* засновао као истраживање институционализованих мнемотехника створених од институција којима управљају ауторитети унутар једне заједнице. Његово постављање конструкције идентитета колектива у средиште пажње и указивање на дубоке корене ове праксе утицало је да немачко академско интересовање за канон не буде заокупљено идентификацијом корпуса текстова који канон чине, већ пре свега његовом флексибилношћу и медијалношћу⁷⁵.

У поглављу своје студије које посвећује канону, Јан Асман доноси испитивање настанка и типологизацију значења приписиваних канонизацијским облицима у његовој раној историји која се у потпуности поклапа са већ наведеним истраживањем Јана Горака објављеним годину дана раније (уп. Асман 2011: 106–133), а навођење закључака анализа последица замене ритуалне текстуалном кохеренцијом, а са њом замене репетиције интерпретацијом као стратегијом социјалне реконструкције прошлости сагласно је ставовима Френка Кермоуда (нема назнака да је Асман познавао Горакову студију или Кермоудове радове, мада се ово последње не може сасвим отписати). Разлика је у акценту: Асмана интересују *конективне структуре* „заједничког знања и слике о себи“ које се ослањају „с једне стране на заједничка правила и вредности, а с друге на сећање на заједнички проживљену прошлост“, те канон одређује као

принцип који неке конективне структуре јача у правцу резистентности на време и инваријантности. Канон је „memoire volontaire“ неког друштва, грешно сећање, за разлику од слободног „тока традиције“ раних високих култура али и од саморегулационе аутопоетске „memoia“ постканонске културе, чији садржаји су изгубили свој обавезујући карактер и своју везивну снагу. Друштва имагинирају слику о себи и континуирају свој идентитет тако што изграђују културу сећања; а то чине – ово место је за нас одлучујуће – на потпуно различите начине (14).

Асман не говори о искључиво књижевном канону, али већина радова двадесет девет аутора и широка дискусија у зборнику из 1998. године показује да је његово истраживање у почетку најинспиративније било за проучавања књижевног и ширег корпуса уметности. Четири сегмента зборника показују токове у којима се оно кретало: теоријске и методолошке основе, историјске констелације старијих и модерних стварања канона и његово место у друштвеном процесу, а уредница наводи и да је читава секција учесника са радовима о педагошком аспекту канона одбачена јер је он у претходним годинама био детаљније обрађиван. Међу идејама изнетим у овом зборнику, чији је домет због језичке баријере остао ограничен на немачко говорно подручје, издваја се рад Алеиде Асман алузивног наслова „Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft“, у коме се, као коректив занемаривања институција историје и друштва *Западног канона* Харолда Блума, предлаже испитивање књижевног канона у оквиру студија културе, које „у овој земљи (још увек?) нису заглављене у невољној алтернативности са теоријом књижевности, у којој се стратешки међусобно искључују“ (Асман 1998: 49). Примерима канона као медијума социјализације, антропогенезе (под којом се подразумева „естетски канон образовања“, 53) и колонизације, које наводи као могуће начине интересовања студија културе за читаоца као „особу унутар друштва“ (59), Асманова указује на будућност проучавања књижевности унутар „институционализованог памћења“ за чијим недостатком жали Блум.

⁷⁵ Изван оквира интересовања овог рада остаје ток који се развио као преиспитивање граница књижевног текста продором нових медија, који се ослањањем на идеју канона и улоге настанка писма у његовом формирању занима за промене које доноси дигитални текст и, још шире, облици електронског стваралаштва попут видео-игара, е-издања, интернет сајтова и других облика „технотекстуалног истраживања“. О томе више у: Баке 2015.

Да се то ипак није догодило, деценију касније показује велики зборник *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (2008) чија структура показује мапу ширења спектра истраживања културног памћења. Уз књижевност, којој је посвећено пет радова, осталих тридесет групишу се у засебне области: анализе концепта места сећања (*lieux de mémoire*, започете студијама Пјера Норе осамдесетих), памћења као облика културне историје, социолошког, политичког и филозофског погледа на феномен, психолошких истраживања (у којима се издвајају студије трауме, когнитивних процеса и „животних наратива“), те културног памћења у медијима какав су филм, фотографија, журналистика и музеји холокауста. Одељак посвећен књижевности доноси рад Ренате Лахман који указује на истоврсност концепата књижевног памћења и интертекстуалности (*СКП* 2008: 301–310), а Херберт Грабес (Herbert Grabes) даје још један преглед америчке канонске дебате са општом сугестијом да би поље студија културе могло бити оно у коме би њене апорије могле бити превазиђене, а канон очуван из мотива сличних онима које Кермоуд види као разлог за његово постојање: жеље да га буде и употребљивости инструмента за приступ прошлости (*СКП* 2008: 311–319). Интердисциплинарност и неограниченост појава на којима се може испитивати културни механизам памћења, међутим, долазе са укидањем посебности књижевног текста његовим сагледавањем као тек још једног облика производа културе, што на ширем плану има даље импликације, од којих су неке *политичке*: препознавање да памћење, које као заједничка интерпретација прошлости постоји у садашњости а пројектује пожељну будућност, ако не уважи естетско као одређујућу особину књижевног текста, нема начина да одговори на питање због чега би књижевност била не само значајнији, већ уопште посебни простор идентитетског самоодређења заједнице. Од интерпретације ове чињенице зависи и оцена домета и смисла „културолошког заокрета“ студија памћења.

Паралелно са овим током, студије памћења осмишљавају и неколико метафоричких концепата којима описују вишеслојност и променљивост канонизацијског поступка у покушају да тај опис одвоје од проблема естетског вредновања, од којих су неки надишли језичку баријеру и границе поља свог настанка. У зборнику из 2008. Алеида Асман успоставља термилошко разликовање које треба да има улогу оруђа описа канонске динамике, изнова исписујући своју опсесивну тему односа памћења и заборављања, и унутар њих поларности њиховог активног и пасивног вида. У раду „Canon and Archive“, а у дијалогу са студијом *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne* Жака Дериде, Асманова раздваја појмове *архива* и *канона*, као институција пасивног (оног која чува прошлост прошлом) и активног (оног које прошлост чува присутном, садашњом) културног памћења. Активном „припадају, између осталог, уметничка дела, предодређена да буду изнова читана, цењена, излагана, извођена и коментарисана. Ове намере, наравно, не могу бити остварене за све уметничке артефакте; само мали проценат њих задобија овај статус сложеним процедурама које називамо канонизацијом“ (Асман 2008: 99). Елементе канона разликују три особине:

изабраност, вредност и трајање. Селекција претпоставља одлучивање и борбе за моћ, приписивање вредности придаје делима ауру и сакросанктни статус; трајање је у културном памћењу главни циљ процедуре [канонизације]. Канон није хит-листа; уместо тога, он је независан од историјске промене и имун на промене друштвеног укуса. Канон се не гради изнова у свакој генерацији; управо супротно, он надживљава генерације које морају да га прихвате и изнова реинтерпретирају према свом времену. Ова стална интеракција са малим избором артефаката одржава их у сталној циркулацији и одржава трајну садашњост за тај мали део прошлости (100).

Разликовање архива и канона као институција функционалног памћења и залиха памћења у међусобном односу „предњег плана“ и „позадине“, између којих текстови круже мотивисани потребом заједнице за изградњом идентитета интерпретацијом сопствене прошлости, инструмент је којим се променљивост канона може представити као просторно померање у времену, а да се избегну питања о особинама дела због којих нека улазе у тај процес, док друга бивају изостављена.

Сличну метафорику налазимо и у ранијем зборнику, у концепту троделне поделе простора у коме се одвија процес канонизације на *важећи (материјални)* канон, њему супротстављени *контраканон* (дела која оспоравају утврђена вредновања важећег канона) и *негативни* канон (који је допуна важећем канону, сачињен од текстова и аутора који нису довољно савршени да би били канонизовани), у раду Симон Винко (Simone Winko, Винко 1998), којима ће она касније, у одредници о канону у великом Мецлеровом лексикону књижевне и културне теорије (Винко 2008: 344–345), додати и четврти, *интерпретативни* канон, сачињен од корпуса тумачења који делује потврђивањем значаја и вредности важећег канона. Њен покушај систематизације окренут је анализи друштвеног процеса формирања канона, те да би избегла прибегавање идеји интринзичне вредности канонизованог дела, у међувремену уводи изворно економски концепт „невидљиве руке“ (позајмљен од Адама Смита), у коме бесконачно много појединачних акција, које постоје на микронивоу и вођене су најразличитијим интересима, у збиру утичу, на макронивоу, на облик промене канона: „нико га са намером не конструише оваквим какав јесте, ипак многи ‘интенционално’ учествују у његовој конструкцији” (Винко 2002: 11). Уз сличност са разумевањем Барбаре Хернстин Смит скоро двадесет година раније, треба уочити оклевање Винко да овакав процес сведе на идеологију која репродукује постојећу друштвену стратификацију – социјализација књижевног вредновања је у њеној визији простор непрестаног преговарања о вредности и смислу *текста*, чије кључне особине за овај процес нису статично задате, већ су оне које се *перципирају* као релевантне за вредност и смисао и такође условљене непрестано измењивим социјалним контекстом (21). Наизглед парадоксални закључак – да излаз из овог кружења треба тражити у даљим испитивањима у равни (релационе) *естетике* – потврђује полазну претпоставку о канону као моделу избора тачака оријентације и естетичке калибрације инструмента осмишљавања прошлости унутар односа појединца и колектива и интерпретативно заснованих идентитета обе ове инстанце.

Готово иста троделна схема множине канона налази се и код Дејвида Дамроша, једног од најзначајнијих савремених компаратиста. У раду „World Literature in a Postcanonical, Hipercanonical Age“ (2006) „постканонско“ доба налик је постиндустријском, у коме неке старе индустрије не губе, већ додају вредност управо распадом старих облика економије. Тако се и канон светске књижевности, раније дводелни, подељен на „велике“ и „мале“ ауторе, сада преобликовао у „систем три нивоа: *хиперканона*, *контраканона* и *канона у сенци*“ (Дамрош 2006: 45). Хиперканону припадају старији „велики“ аутори који су задржали или задобили значајнији статус у последњих двадесет година, контраканон чине нижи и „изазивачки“ гласови писаца на мање познатим језицима и мањих књижевности унутар већих језика, док трећој групи припадају старији „мањи“ аутори, који „бледе у позадини, постајући налик канону-сенци који старије генерације проучавалаца још увек знају [...], али се млађе са њима све ређе и ређе сусрећу“ (45–46).

Канон се показао као изузетно *употребљив* појам у ревитализацији и преосмишљавању термина *светске књижевности* последњих двадесет година, током којих је она од поља проучавања прерасла у „нови критички метод“ (Морети 2000: 55), или чак проглашена новом „парадигмом“ књижевних студија у целини (Розендал Томсен 2008: 26–32). Унутар социополитичког заокрета прилагођавања проучавања књижевности добу глобализације и кризе касног капитализма, а након успостављања система социологије глобалног књижевног поља унутар спацијалне метафорице асиметричног односа центра и периферије (Казанова 1999), односно интернационалног простирања жанра (Морети 2000), Дејвид Дамрош у студији која је такође темељ модерне дисциплине, *What is World Literature?* (2003) њен корпус најпре дефинише уопштено, као „књижевност која циркулише изван своје изворне културе, било у преводу или на оригиналном језику“ (Дамрош 2003: 4). У закључку студије, одговарајући на исто питање, преосмишљава Гетеов појам *Weltliteratur* – на почетку описан троструким концептом „утврђеног скупа *класика*, променљивог канона *ремек-дела*, или многоструких *прозора у свет*“ (15) – тако што светску књижевност одређује троструко:

„1. Светска књижевност је елиптичка рефракција националних књижевности; 2. Светска књижевност је писање које добија превођењем; 3. Светска књижевност није чврсти канон текстова већ начин читања: облик независног (*detached*) бављења световима изван нашег простора и времена“ (281). На сваком од ових исказа отвара се бар по један проблем односа националног и транснационалног књижевног контекста, који је централна оса самоодређења *world literature*⁷⁶, а одговори на њих, јер сваки утврђује критеријуме селекције изведене из пројективно задате целине, имају своју улогу разграничења поља на начин који одговара каснијем Дамрошевом концепту канона, иако његово постојање у овом тренутку пориче.

Ако се у „елиптичком преламању“ подразумева да би идеја светске књижевности неповезане са националним, „локалним“ коренима била бесмислена, из чега се закључује да је поље светске књижевности оно у коме се одвија процес „преговора између две различите културе“, изворне и прималачке, остаје отворено питање како се тај процес преговарања одвија у изворној култури, како дело може бити сагледано из перспективе светске књижевности унутар културе у којој настаје, као „локално знање“ коме се признаје постојање – „наше читање [...] ће добити од нарастања локалног знања, у количини која варира од дела до дела и од читаоца до читаоца, али то ће остати увек мање него што то тражи пуно контекстуално разумевање дела унутар његове домаће традиције“ (22). Али не само да је „локално знање“ овако неодређено остало препуштено оквирима националне културе, који се одбацују као преуски, а њихово упознавање као ефективно несавладиво (Дамрош констатује да ни проучаваоци компаратисти данас не познају више од два или три језика, а да тек овладавање страним културама представља задатак за који се нема времена), већ се и његова садржина показује као необавезујућа: „рецептивна култура може употребити страни материјал на најразличитије начине: као позитивни модел даљег развоја своје традиције; у негативном случају као примитивно, декадентно, становиште које мора бити избегнуто или искорењено; или, неутралније, као слику радикалне другости насупрот којој се домаћа традиција мора јасно одредити. Светска књижевност је тако увек више заокупљена вредностима и потребама примајуће културе него онима изворне културе“ (283).

За Дамроша, решење је у колективној сарадњи *специјалиста* и *генералиста*, „која би могла премостити поделу између аматеризма и специјализације, ослабљујући и стални хибрис [универзализације сопственог гледишта] глобалних генералиста и дубоко усађени опрез националних специјалиста“ (286) – као „охрабрујући“ пример наводећи и пројекат Међународног удружења за компаративну књижевност на писању компаративне историје књижевности, под вођством Марија Валдеса⁷⁷. Истовремено, „ово знање је најбоље ако је употребљено *селективно*, са извесним научним тактом. Када нам циљ није да уронимо детаљно у културу, читаоцу и чак и самом делу може користити да их поштедимо пуне снаге нашег локалног знања“ (286–287). Селекција је пак препуштена генералистима, јер „интимно свестан живота дела у домаћој култури, специјалиста није увек у најбољој позицији да усвоји драматично различите услове под којима се оно може укључити у удаљену културу. [...] генералиста ће открити да су многе специјалистичке информације о пореклу дела

⁷⁶ Дисциплина *светске књижевности* није хомогена у разумевању ове проблематике, и једна опсежнија анализа морала би да представи динамику и шири корпус радова у којима се постављало ово питање, који би укључио и филозофски, политичкоисторијски и социолошки преглед ових аспеката. На овом месту задржавамо се на оном току који је заинтересован за перспективе дисеминације (пре свега у педагошким околностима) концепта *world literature*, и последицама које има на разумевање појма и функције књижевног канона. За ширу слику в. Казанова 1999, Морети 2000, Дамрош 2003, *КЛДГ* 2006, Розендал Томсен 2008, Дамрош 2009, *НСК* 2009, *КДД* 2011, Дан 2012, *ПКСК* 2012, *СКТ* 2014. О новијим усмерењима у проучавању светске књижевности код нас је писано, уп. Ероп 2010, Марчетић 2015.

⁷⁷ О овом пројекту и тачној мери, смислу и последицама ове „сарадње“ „специјалиста“ и „глобалиста“ на писању компаративне историје (у тренутку у ком Дамрош пише објављен је теоријски зборник *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory* (2002), за којим је уследила тротомна *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History* (2004), а за њом и четвортотомна *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* (2004, 2006, 2007, 2010)) код нас је детаљно писано, уп. Николић 2015: 115–190.

нерелевантне и да не само да их се може, већ да их треба оставити по страни“ (287). Дамрош као контратежу претпоставља да „ће дело које није у потпуности асимиловано у новом контексту са собом носити многе елементе због којих ће се најбоље разумети истраживањем како су уопште тамо доспели“, чиме је „знање специјалисте најбољи чувар пред вољом генералисте да текст постане тек мливо за претпостављене историјске аргументе или теоријски систем [...] генералиста би требало да осећа исту моралну одговорност према специјализованом проучавању какву преводилац има према изворном језику текста: да ефективно разуме дело у новом културном или теоријском контексту док га истовремено *разуме на исправан начин* у фундаменталном смислу повезаним са културом из које потиче“ (287–288), али тиме није успостављен баланс: прилагођавање дела рецептивној култури активно је деловање „генералистичких“ проучавалаца, док је отпор том прилагођавању, који чува везу текста са културом свог настанка, смештен у само дело и његову (не)могућност потпуне асимилације. Иза Дамрошеве потврде неуклоњивости националне укореењености значења књижевног текста за нови концепт светске књижевности, понављањем да њено присуство наспрам глобалистичком погледу није *или–или* избор, стоји стратегија њеног неутрализовања као услова да дело задовољи критеријум „елиптичке рефракције“ – ако дело не може бити *рефрактовано* кроз призму коју поставља *генералиста* заинтересован за вредности и потребе циљне културе, оно пада испод границе „светске књижевности“ и остаје препуштено националном, локалном знању; могућност одрицања од тог знања, макар у некој мери, стоји на улазу дела у „светску књижевност“.

Дамрош истиче да је поље светске књижевности оно у коме дела нису потпуна репрезентација књижевне традиције из које долазе, али право питање јесте да ли су дела то у било ком контексту. *Преводивост* дела, односно значај његовог језика као изворног културног контекста, Дамрош види као препреку коју би требало савладати ширим образовањем, али пред тренутком садашњости у коме познавање више језика не спада у компетенције проучаваоца, превођење је прихватљива пракса којој треба осветљење начина рада, али чији се ефекти имају узети као задати. „*Too bad, toddlers*: ви *заиста* припадате ширем друштву, и ако израстете до тога да постанете професори, не можете никада овладати локалним пољем толико да не зависите од низа специјалиста који знају ствари које ви не знате, укључујући друге језике. Користити преводе значи прихватити реалност да су текстови који долазе до нас посредовани постојећим оквирима рецепције и интерпретације. Ми нужно сарађујемо са другима, који су обликовали шта читамо и како читамо“ (295). И сама веза књижевног текста и изворног језика је релативизирана: са једне стране истицањем идиосинкратичности његове употребе код сваког појединачног говорника (292), а са друге дистинктивном особином књижевности у захтеву да читалац „попуњава празнине“ које оставља текст (у чему се крије блага деформација идеје Волфганга Изера, на кога се позива). Преводилац има могућност да понуди додатне информације којима би осветлио културни контекст настанка дела, али се и оне користе „селективно и у различите сврхе“ (297), јер, како се каже на почетку књиге (одређујући се према питању може ли се оценити кинеска песма ако се не говори кинески), „то је заправо нерелевантно за постојање песме у иностранству. *Сва дела* престају да буду ексклузивни производи своје изворне културе када су преведена; сва постају дела која су само ‘започела’ у свом изворном језику“ (22).

Овако се долази и до трећег става, у коме се одбацује идеја статичног канона у име „начина читања“: „у сваком тренутку, променљиви број страних дела циркулисаће активно у култури, и један део њих биће широко дељен и уживаће канонски статус, али различите групе у друштву, и различити појединци у било којој групи, ствараће дистинктивне збирке дела, спајајући канонска и неканонска у ефективне микроканоне“ (298). Број тих веза умножава се додатно из разлога што се тај процес дешава и на колективном и на индивидуалном нивоу: „велика и вишеслојна група страних дела која кружи у датој култури, такође је и искуство приватног задовољства индивидуалног читаоца, на начине који могу драматично дивергирати у односу на друштвене циљеве који обично леже испод дефинисања

и формалног преношења књижевног наслеђа“ (298). Тако „светска књижевност је у пуном замаху када неколико страних дела почне заједно да одзвања у нашем уму. То је решење за надирућу панику компаратисте: светска књижевност није исцрпни корпус материјала који некако, немогуће, мора бити савладан; то је начин читања који се може искусити интензивно уз неколико дела једнако као да је проучаван екстензивно на великом броју њих“ (298–299). Ова разлика треба да подржи представу о светској књижевности као преображају читања, у коме „микроканони“ сачињени од констелација, „многоструких сетова могућности јукстапозиције и комбинације“ дела, којима се не прилази „из срца изворне културе, већ у пољу силе која настаје између дела која могу доћи из врло различитих култура и епоха“ (300). Међутим, ова разлика је лажна – саграђена на илузији да било које проучавање књижевности, мононационално или компаратистичко, уопште (може да) приступа књижевности читањем свих дела насталих у одређеној култури или времену, као и на илузији да читање дела уз чување свести о његовом изворном контексту некако укида могућност да се препознају и осмисле кореспонденције које се добијају његовим читањем као *world literature* – али је корисна, јер на још један начин подупире претходну аргументацију о могућности занемаривања изворног контекста живота дела, и потреби тог занемаривања да би оно припало корпусу светске књижевности. У тај контекст спада и (национални) канон, као инстанца вредновања и осмишљавања дела која претходи његовом уласку у наднационално поље (због тога и нема примера дела која су *класици*, а да у матичној култури немају место које би обезбедило њихово трајање и значај), и због тога је Дамрошу могуће да га у одговору на питање *шта је светска књижевност?* одбаци или сведе на бесконачно мноштво идиосинкратичних – реч коју у књизи употребљава свега два пута, описујући Блумов канон и описујући језичку праксу појединца када говори о добитку превођењем – микроканона, али да му се, када три године касније о светској књижевности буде говорио као о већ успостављеној парадигми, врати као погодном средству описа промене књижевног поља, и чињеници којој се „као читаоци, треба да опиремо; као проучаваоци и наставници, да је употребимо у своју корист“ (Дамрош 2006: 50).

Шта та употреба може да значи, може се закључити из зборника *Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries* (2011), насталом након међународног скупа „National Literatures in the Age of Globalization: The Issue of the Canon“ у организацији филолошког факултета у Букурешту 2008. године. Оријентација читавог скупа ка сарадњи „генералиста“ и „специјалиста“ може се анализирати и у облику овог издања: већина учесника је из Румуније и њихове теме односе се на румунски књижевни контекст, двојица од тројице коуредника долазе из Холандије (Тео Дан, Theo D'haen) односно Америке (Дамрош), зборник је на енглеском настао унутар немачког међународног компаративистичког пројекта (*Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*), а објављен је код холандског издавача (Rodopi/Brill). Тон читавог зборника постављен је у првом тексту „How Many Canons Do We Need? World Literature, National Literature, European Literature“ Теа Дана који отвара сегмент „Canons and Contexts“ посвећен теоријским испитивањима. Након анегдоталног осврта на покушај састављања канонске листе у Белгији, која отвара проблем граница постављен питањем о разликама „белгијског“ – „фламманског“ – „холандског“ идентитета, те осврта на ток канонске дебате у Америци, Дан успоставља паралелу између Америке као „не монолитне и са монолитном књижевношћу, већ као стално измењиве констелације регионалних етничких заједница у међусобном надметању“ (Дан 2011: 31) са данашњом европском ситуацијом. Занимљивија је разлика, која се за њега састоји у томе што је америчка дебата започела од потребе за проширењем ригидних граница канона тако да представи разноврсност постојећег друштвеног устројства, док у Европи, „иако је питање мултикултурализма врло живо у пољу образовања, оно није главни покретач канонске дебате“, већ је проблем у томе што „нема канона, или је бар таква популарна, а коначно и званична перцепција ствари“ (31). Разлог за то Дан препознаје у губитку историјског осећања и демографским и културним променама

какве су донеле миграције становништва (посебно радника из земаља Магреба и из Турске током шездесетих и седамдесетих), због којих почетком новог миленијума настаје множина канона са сврхом реафирмације вредности „холандства“, са улогом задовољавања „глади за извесностима“, односно изградње колективног идентитета (32). Исту овакву потребу, међутим, Дан види и у остатку Европе, коју пак изједначава са Европском унијом, и интересовање за канон тумачи као потребу културне унификације која недостаје европском пројекту „хармонизације на свим другим нивоима европског живота: политичком, економском, друштвеном“ (32). „[...] недостатак ‘европског сна’, упоредивог са магловитим америчким концептом, спречава грађане Европе да се пуним срцем идентификују са њом“ (32–33), констатује Дан, отворено постављајући разлог за постојање европског канона као улогу средства у служби политичког пројекта, а циљ заокрета од „моно-дисциплинарних студија националних књижевности ка неком облику ‘компаративне књижевности’ која би пригрлила ширу европску географију [...] као напредовање ка интегративнијим облицима дисциплине, који би обезбедили захват веће једнакости и демократичности“ (34). Прокламовани циљ је „поновно успостављање европске књижевности као ‘инструмента за живот’, у смислу живота у данашњој Европи, не носталгичној Европи памћења – иако студије тог памћења треба да буду део наше ‘нове’ европске књижевности такође“, а то би „вратило ‘књижевност’ у њеном новом облику на мапу као ‘корисну’ дисциплину, и тако помогло да превазиђемо оно што је широко препознато као њена криза“ (35).

Још необичније ствари изгледају када се Дан окрене инструментима који су потребни да би се ова визија остварила: „у тренутном стању ствари, то чешће значи да се морамо окренути... америчким антологијама, али не оним европске књижевности, већ ‘светске књижевности’“ (35). Разлог за овако чудну идеју је, опет, непознавање страних језика европских студената, и енглески као најраспрострањенији страни језик. Алтернативу оваквој редукацији (о којој и Дан има да примети да су антологије које постоје већ застареле, с обзиром на то да се и америчко интересовање за *world literature* окренуло од Европе), у облику великог пројекта превођења, види као „терет тако велики, и у смислу рада и у смислу трошкова, да ће највероватније бити неопходно да га на себе преузме централна инстанца каква је Европска комисија“, те тиме оправдава избор употребе антологија на енглеском (36).

Шта остаје књижевности унутар овакве визије? То што су последице такве да чак и Дејвид Дамрош у истом зборнику скептичније приступа својим ранијим ставовима о релативности значаја изворног националног контекста настанка и разумевања дела, што га све више приближава „филолошком заокрету“ и једном старијем облику компаративних проучавања, оријентацији у његовом раду која траје до данас (уп. *ПСК* 2018: 69), не спречава да се у трећем делу зборника, посвећеном студијама случаја румунског књижевног канона, нађу и студије у којима се заговара да се простор унутар светске књижевности за „мале“ књижевности има задобити *глокализованом* критичком стратегијом која за теорије „централних“ култура треба да понуди илустрације из „периферних књижевности“ и тако их потврди унутар глобалног теоријског поља (Станчева 2011), или пак, прихватањем примата идеологије над естетиком, осмишљава промоцију домаћих књижевних производа као светске књижевности њиховом инкорпорацијом у регионалне и друге географски одређене концептуализације (књижевности *Mittleeuropa*, књижевности подунавских земаља, књижевности Медитерана), егзотистичком презентацијом под ликом постсовјетског, посткомунистичког искуства, или уопштено, унутар стратегије која *румунску* књижевност треба да прикључи европском књижевном тржишту изградњом колективног идентитета који у колективу замењује *румунско* (шта год оно могло бити, а заправо ништа, јер се дијалог о њему уклања пред захтевом *продаје*) карактеристиком која одговара захтеву тржишта и бирократски уређене *диверсификације унитарног* идентитета Европске уније (Балинте 2011).

На овај начин затвара се још један круг: на почетку двадесет првог века, канонска расправа је опет пред политичким лицем феномена, потврђујући са сигурношћу макар то да динамика ширења проблемског поља није ни близу свог завршетка.

2.4. Проблем канона у српској науци о књижевности – полутеоријски извод

У закључку овог дела рада, а пре приступа антологијама као пољу сведочанства процеса канонизације у српској књижевности, теоријски проблем канона сумирамо хеуристички кроз слику координатног система вишедимензионалног простора, именујући као његове векторе семантичке осе према којима се има одредити у даљем испитивању. Истовремено, овакав опис проблема осветљава природу занимања за канон у српској науци о књижевности какво се јавило од почетка овог века, контекста чији је овај рад део.

Било би недовољно закључити да је расправу о канону могуће свести на највидљивију линију разделе, именовану у претходној расправи као сукоб „традиционалиста“ и „релативиста“. У покушајима да се то учини, под овим називима се наизглед подразумевала разлика између извора каноничности – за „традиционалисте“, то би био појам „вредности“ под којом се подразумевају „информациона (семантичка) ‘густина’, отвореност за интерпретацију и множина интерпретација које текст изазива“ (која може бити схваћена као више или мање објективистички заснована), док би „релативистичко“ становиште било оно које канон третира као културни артефакт, те каноничност разуме као „ствар друштвеног договора“ (Гришакова 2004: 23) – мада би тачнија линија разлике заправо било оно што се последично изводи у смислу улоге канона унутар система културе. Тако би се ова оријентациона оса могла назвати и *политичком* – у оба случаја постоји уверење да је у стварању канона нарочито значајан и његов политички смисао, чак и када се, као у неким облицима „традиционалистичког“ сагледавања, његов значај експлицитно пориче, ослањајући се на идеју о чистој естетској вредности као јединој од важности за канон једне уметности.

Када се канон разумевао првенствено као производ сила друштвене стратификације, из тога се логичким скоком често и лако изводио закључак да је потребно на основу новог консензуса о друштвеним вредностима изменити га тако да жељене вредности буду из њега пројектоване натраг на друштво у коме још увек нису остварене. Ако се пак третирао искључиво као ефекат квалитета самих дела, инсистирање на очувању канона у таквом статусу било је ослоњено на парадоксано уверење да једино такав врши улогу преношења културне писмености и очувања друштвене стабилности, те високе вредности културе унутар друштвеног система. У оба случаја мотивација за одређење становишта у односу на ову осу има на уму друштвену природу феномена књижевности, односно културе, чија се криза констатује и њено разрешење тражи у процесу којим би, потврдом канона као скупа вредности, књижевност, односно култура, себе изнова потврдиле као вредност. Однос према естетској природи уметничког дела одређује степен удаљености позиције сагледавања у односу на осу разграничења, у оба смера: екстреми, било „традиционалистичког“, било „релативистичког“ усмерења, занемарују естетску вредност дела, проглашавајући је или апсолутно субјективном те непреводивом у колективно искуство и представљајући је као резултат интереса који делују у друштвеном пољу, или третирајући је као задату, релативно непроменљиву и независну од рецепције, и на тај начин сведену на подразумевану потпору изградње система културе, истог оног који се, парадоксално, нашао у кризи која тај фундаментални аспект дела више не препознаје као вредност.

На самом почетку овог века питање српског књижевног канона јавило се у овом облику. На семинару за наставнике Друштва за српски језик и књижевност Србије на Филолошком факултету 2001. године организована је Трибина о канону српске

књижевности, чија су три кратка излагања штампана следеће године у часопису *Књижевност и језик*. На непосредне поводе за њено организовање осврће се Душан Иванић, именујући их четвороструко: први долазе „од реформских захвата, редукција програмских јединица из српске књижевности (и језика), које су покретане изван компетентних или најкомпетентнијих стручних кругова, у анонимним комисијама или на предлог анонимних појединаца“, друга је „идеја да би требало сачинити списак/попис српских књижевних дјела која би била компатибилна дјелима других националних корпуса с тла бивше Југославије“ који је неколико месеци пре тога сачинио српски ПЕН центар, трећи је започети процес у коме реформу наставних предмета „профилишу центри за педагогију, [...] одређују садржаје и начин извођења наставе, чак и само тумачење“, док је четврти захтев модернизације наставе књижевности, која отвара питање „како се један имагинарни музеј књижевности националне држи према тим потребама?“ (Иванић 2002: [71]–72). Иванић канон одређује двоструко, наводећи општа мерила канона националне књижевности и образлажући њихову зависност од статуса предмета националне књижевности у школи⁷⁸, али и именујући унутрашњу променљивост вредносних мерила уопште – „канон подразумева хијерархију, а она је ствар извјесне равнотеже променљивих сила. Вриједности се стварају и пропадају“⁷⁹ (73). О променљивим аспектима канона српске књижевности⁸⁰ у свом излагању говори и Радивоје Микић, полазећи од необичне „претпоставке да би канон српске књижевности, чија би основна одлика била статичност (стабилност) био унеколико атипичан, отворен не само са оне стране која подразумева укључивање нових дела и писаца, него отворен и кад је реч о читавој тзв. новој књижевности“ (Микић 2002: [75]). На исту мисао о стабилности као неопходној особини канона он се враћа и на самом крају свог излагања, закључујући да „канон једне књижевности није нешто статично већ је реч о нечему што подлеже већим или мањим променама. Тачније речено, канон српске књижевности је у највећем свом делу (стара књижевност, усмена књижевност, нова српска књижевност) стабилан, али је у неким појединостима подложен промени“, али су те промене ограниченог дејства, јер, у примеру, „нису такве да могу променити нашу слику о романтизму, али оне могу употпунити слику српског романтизма“ (78). Иако се аргументација Микића и Иванића донекле преклапа, разлика је у третману вредности. За Микића је канон једне књижевности „онај скуп вредности (писаца и дела) на коме се обликује основна представа о тој књижевности“, те му је потребно да вредност представи као стабилну, па променљивост канона види као пут до његовог успостављања као коначне стабилизације. Михајло Пантић пак од било какве „чврсте дефиниције“ канона одустаје на самом почетку, нудећи одређење само делом сродно

⁷⁸ Као референтне тачке издвојени су однос „према узрасту/типу читалаца и према тренутку (гледаном историјски, национално и политички), очекивање да се канон не „распада пред сваким новим идеолошким и политичким таласом, да [не] зависи од смјене владе и новог распореда у скупштини, да одговара смислу речи као „списак дјела неприкосновене вриједности“, чиме је и „резултат вредновања домаће књижевне традиције“, те специфичности дистанце и захваћених типова књижевности (мисли се на средњовековну, народну и нову), над којима ипак треба да доминира „један општији, провјерен укус и уједначен статус дјела у колективу, био тај колектив само писмена публика или слушаоци и преносиоци фолклорних творевина“ (Иванић 2002: 72–73).

⁷⁹ Посебни облици ове променљивости су „супарништво на књижевноисторијској лествици“ нарочито видљиво у нестабилнијем канону новијих периода и приликом ограниченог броја дела којима га треба обухватити, мерила вредновања као историјска смена поетичких преференција: „некада се одлучујућа вриједност приписује поступку, некада теми, некада мисли а други пут облику, стилу или језику“ (73), потреба да канон буде „надгенерацијско“ вредновање, чиме уласком у канон дело „постаје дио обавезе појединца према општој култури“ (74), те, коначно, „много покушаја нове канонизације“ (Иванић као пример наводи антологије Богдана Поповића и Миодрага Павловића) и нужност утврђивања њихових међусобних односа.

⁸⁰ Променљивост канона нове српске књижевности Микић излаже кроз низ „препрека у успостављању канона“, међу којима су „утицај изванкњижевних, ванестетских фактора“, идеолошки спорови „између различитих националних историја књижевности“ изнова покренути „сада, после распада државне заједнице“, недовољна проученост књижевних периода, ново вредновање, које значи исправљање „огрешења о поједине писце и књижевне покрете“ у оба смера, потцењивања и прецењивања, те коначно нужна стабилизација вредновања писаца који још увек стварају или њихово вредновање није обухватало целокупни њихов опус (као примери наводе се Слободан Селенић и Милорад Павић).

претходним⁸¹. За њега канон је „скуп проверених, традицијом и савременошћу потврђених и усвојених вредности једне културе (не нужно националне, али пре свега такве) са којом је могуће идентификовати ту културу“ (Пантић 2002: [79]). Место разлике у односу на претходне излагаче на самом почетку сажето је у став да заједница којој канон припада „може бити национална (на пример: српска књижевност, немачка књижевност, француска књижевност) и наднационална, то јест мултикултурална и интеркултурална (на пример: јужнословенска књижевност, европска књижевност, књижевност Истока). Са једнаким разлозима, али и са неопходним нијансама, можемо говорити о канону јужнословенских књижевности, као год и о канону европске, азијске, па и светске (или: опште књижевности)“ (80). То указује и на другачију позицију Пантића⁸², али и на важнији међу поводима које Иванић набраја на почетку (реформа школског програма је била и засебна тема округлог стола одржаног неколико месеци касније). Управо је Пантић, као члан управе ПЕН центра, али и као представник Београдског универзитета, био један од референата у секцији „Словенске књижевности на Балкану“ конгреса Међународног ПЕН центра одржаног септембра 2002. у Охриду, на којој су пренети закључци са регионалне конференције из јуна 2001. године, када је разматран предлог пројекта „Настава националних књижевности 19. и

⁸¹ Искази којима Пантић описује канон српске књижевности ослонљавају тачке сагласности са претходна два говорника. Канон одређује, уз оно што му припада, и непрестано подразумевање „онога што он није“, именовано као начела „присуства“ и „пријектованог одсуства“; уређен је према „критеријуму језика, критеријуму традиције и критеријуму аксиолошки и естетски (само)освешћене културе“; он је „више јединство ма колико међу собом разноликих дела“. Истовремено је и „најстроже селектована традиција“, чиме се уводи и критеријум вредновања и променљивост: „када кажем селекција, мислим на вредновање, а када кажем вредновање, мислим на критеријуме по којем се то вредновање врши. Канонске вредности се стабилизују тек када их смене, али истовремено и креативно порекну, прераде, преобразе, посвоје и упосле неке нове вредности“. Коначно, канон је појава дугог трајања, надгенерацијска смена супротстављених поетика, у којој „вредност прошлости (без које нема канона) нужно се мора потврдити у савремености, подједнако у критичком тумачењу и у новом књижевном стварању, као што ни књижевна савременост, чак и када жели да радикално порекне прошлост (као, на пример, у авангарди), не може без поетичких претпоставки заснованих у традицији“ (81). Аспект времена води и до констатације да су „канони старијих књижевних периода су стабилнији и теже се коригују од канона новијих стилских формација напросто зато што су потврђени дужим трајањем [...] док су најновија раздобља, а о савремености и да не говорим, канонски сасвим отворена“ (82).

⁸² У даљем периоду Пантић је нијансирао став о „једнаким разлозима“. Есеј „Да ли су данас могуће јужнословенске компаративне студије“ из књиге *Капетан собне пловидбе* објављене наредне године доноси став о могућем, јер потребном приближавању јужнословенских култура компаратистички, са ставом „да је први круг ширег зрачења и афирмације националне културе, на замишљеном путу уметника према Европи, колико стварној толико имагинарној, одређен националним параметрима размене онога што је у култури есенцијално, а та је есенцијалност много више антрополошка, а много мање национална“ (Пантић 2003: 78), са идејом да је потребно постићи „шири договор, како стваралачки, тако и научни, у сваком случају, договор који ће превазићи деловање пуких политичких интереса, а нагласити оно што је свима прихватљиво и што не противречи националним културним интересима, нити угрожава било чији идентитет“ (80). Циљ оваквог сагледавања је избегавање опасности да „поремећена равнотежа центрифугалних и центрипеталних сила, свеједно у чију корист, осуђена је на самоурастање, то јест, усахнуће, или на имитативно медиокритетство, а култура која не зна шта је размена, није култура“ (79), али изабрани начин, упркос употребљеним формулацијама које раскривају његову такву природу, Пантић бира да не види у његовом политичком смислу. Више од деценије касније унеколико исти став износи се и у есеју „Класик је класик кад га прихвати други“, где конституисања „модерних канона/тезауруса у књижевностима јужнословенских народа“ покушава да опише као „једну књижевноисторијску појаву која није, барем у својој суштини, подложна идеолошкој аргументацији, него, пре свега, почива на препознавању иманентних естетских вредности“ (Пантић 2014: 52), али изводећи слику заједничког културног наслеђа као „куће сећања“ из личног снетименталног искуства: „уверен сам, са много разлога, да међу данашњим писцима и интелектуалцима који имају искуство живота у заједничкој држави нема готово ниједног релевантног који неће потврдити важност, понекад и формативни значај неког литерате из друге средине за сопствени духовни раст“ (53), и преклапајући појмове канона и класика (у смислу блиском Елиотовом и Кермоудовом одређењу његовог „империјалног“ карактера): „класик је, отуда, неко ко је велик за нас, али велик и за друге, класик је писац чије дело је трајно активно и присутно, и које стално, са својих вредности, захтева и добија нове интерпретације, сагласно перспективи и идејним доминантама доба из којег бива читано, јер је класични текст, као, уосталом, и сваки текст, непроменљив, али су његове смисаоне резултанте неисцрпљиве и подложне непрестаној реактуелизацији, перманентном пресликавању и пројектовању текућег живота у његовим уметнички уобличеним и изреченим универзалним категоријама“ (54).

20. века на универзитетима у Југоисточној Европи“ (уп. Палавестра 2006: 163–165)⁸³. Тај предлог најконкретнији је канонски списак на који се у свом излагању осврће Иванић, откривајући две његове особине: „предлог основног корпуса српских књижевних дјела“ који је понудио ПЕН центар („дакле једна група наших књижевника из средишта међународних веза“, Иванић 2002: 72) није садржао Доситеја и Бранка Радичевића, а „њихов је канон био намијењен обнови бившег југословенског књижевног/културног простора. (Одједном је до тога онима који су тај простор систематски разбијали!)“ (73). Иако тачно именује политичку мотивацију са којом се канон српске књижевности нашао у средишту пажње⁸⁴, не само ограничено време и прилика излагања, већ и приступ у коме се настоји да вредност канона буде утврђена у искључиво књижевном смислу, онемогућава да се на политички захтев који такву вредност експлицитно не пориче одговори тако да се политичност вредније позиције ослови.

Две године касније, питање канона српске књижевности отворено је из перспективе заступљености женског писма у њему. На трибини у Културном центру Београда организованој са идејом „да се кроз неку врсту јавне дискусије преиспитају актуелни вредносни системи у нашој књижевности и култури; да се анализира колико су они утемељени у једној патријархалној традицији доминације а колико су саображени новим изазовима времена и једном новом сензибилитету који нужно захтева однос према књижевном стваралаштву“ (Радовић 2005: [9]), конфронтација Татјане Росић и Дубравке

⁸³ У књизи *Историја Српског ПЕН-а. Лични поглед: 1926–2006: реконструкција и сведочење* Предрага Палавестре може се пратити напор да се овај пројекат обликује и представи, најпре на годишњој изборној скупштини 30. децембра 2000, на којој је одлучено да се у години седамедесетпетогодишњице припреми прва регионална конференција, „ради остварења раније предложеног договора о јединственом минимуму за наставу јужнословенских књижевности на универзитетима у бившим југословенским републикама“ (160), о чему се разговарало и фебруара 2001. године на састанку на коме је радно прослављана годишњица, сада са називом пројекта „Настава националних књижевности 19. и 20. века на универзитетима у Југоисточној Европи“ (163), под којим је он и представљен крајем јуна те године на конференцији одржаној у Задужбини Иве Андрића, у којој су испред Српског ПЕН центра учествовали потпредседник Предраг Палавестра и члан Управног одбора Михајло Пантић (164). Како је због немира у Македонији конгрес Међународног ПЕН-а те године одржан у Лондону, скуп у Охриду одржан је следеће 2002. године. Палавестра ипак нигде не наводи садржај овог свог реферата, нити је он било када објављен, а данашња управа ПЕН-а нема сазнања о томе где се његов рукопис налази.

⁸⁴ Потврду да Иванић на исправан начин тумачи иницијативу ПЕН центра дао је сам Палавестра у интервјуу Милошу Јевтићу маја 2004. године, у коме износи и неке од закључака београдске Регионалне конференције Српског ПЕН центра, почев од начелног става да је „сагласно већ испољеним тежњама ка пуној нормализацији односа, потребно што скорије успостављање културног тржишта земаља региона“, „пожељно интензивирање изучавања јужнословенских књижевних и културних веза и то у форми компаративних студија на универзитетима, уз пуно поштовање посебности, научне аутономности, интереса, специфичности, потреба и процена сваке културне средине понаособ“, због чега „представници ПЕН центара из региона југоисточне Европе апелују на државне администрације и одговарајућа министарства односних земаља да што пре припреме и реализују официјелне споразуме о културној сарадњи који ће укључивати и размену универзитетских кадрова“, а у даљој афирмацији рачунају на подршку „Међународног ПЕН-а, Унеска, државних и универзитетских власти у региону, Академске лиге југоисточне Европе, Алтернативне академске образовне мреже и Фонда за отворено друштво“ (Јевтић 2010: 451), закључујући оценом да „наши предлози о настави националних књижевности на универзитетима у југоисточној Европи представљају добру основу за оздрављење међусобних културних односа“ (452). Па иако у каснијем одговору о програмима предмета Српског језика и књижевности, из угла члана САНУ Палавестра изриче и реченицу да „нама није свеједно ако се из обавезне лектире изоставе Лаза Костић или Мирослав Крлежа, односно Пушкин и Балзак, као што нам није свеједно ни што се у Босни не учи о Његошу или што се Иво Андрић тамо цензурише“ (472), када говори о свом елаборату о „заједничкој настави јужнословенских књижевности модернога доба на Балкану“ предложени избор „десет репрезентативних дела за фундаменталну наставу књижевности на сваком универзитету у региону“ (480) којим изоставља Радичевића и Доситеја не изазива такву врсту бриге, нити сматра да угрожава „пуно поштовање посебности, научне аутономности, интереса, специфичности, потреба и процена сваке културне средине понаособ“, остајући на свом старијем становишту „да се југословенска државна заједница може и распасти ако крену такве инерције, али да ће увек постојати једна обједињујућа јужнословенска цивилизација, као особени знак распознавања балканске заједнице народа“ (476), изреченом у приступном говору приликом пријема у Српску академију наука и уметности.

Ђурић са једне, те Александра Јеркова и Михајла Пантића са стране означене као оне „бардова књижевне критике у Србији“ завршена је „демонстративним напуштањем трибине од стране Александра Јеркова“ (10), након што је, после серије исказа о томе какав је канон који заступају он и Пантић – резултат самоуверености „gender blind“ особа, у каснијем интервјуу који Росић даје описано и да „заступају патријархалне принципе ‘српског књижевног канона’ и то на један прилично превазиђен начин: непрекидно се позивајући на естетске вредности и наглашавајући да није битно ко их креира – аутор или ауторка – као да се те естетске вредности могу у дестилисаном, чистом виду издвојити из укупног уметничког искуства и праксе“ (12–13), са посебном замерком што реч *канон* користе искључиво у сингулару, што је за њу „одиста забрињавајуће“, јер „не мо[же] да веруј[е] да њих двојица, будући водећи критичари чувене генерације постмодерниста у српској књижевности, нису упознати да тако једноставним постмодернистичким иновацијама као што је употреба термина ‘канона’ у плуралу“ (13) – коначни врхунац Росић имала у примедби да је Јерковљеве изјаве „подсећају на говоре којима се Слободан Милошевић брани у Хагу“ (14), након чега се вече прекинуло скандалом.

Овај догађај није почетак, већ моменат милитаризације у коме су укрштени претходни ток различитих облика женских студија што су макар од деведесетих година имале свој облик у српској књижевној и широј културној средини (пре свега око часописа *Profemina*, *Женске студије* и *Genero*), са атаком на замишљени канон не са занимањем за његов преображај већ за изградњу додатног темеља којим се хтео да легитимише, али и осмисли један вид истраживања женског ауторства српске књижевне прошлости. На ове Татјане Росић, али и на серију сличних исказа изречених у интервјуима које је феминистичка активисткиња Надежда Радовић у току те и следеће године водила у дневном листу *Данас*, а затим објединила у књигу, делимични одговор Јерков је дао у уводном тексту своје тротомне студије *Смисао српског стиха* (2010), чији замишљени трећи део, *Мат/гино-критика*, ипак није објављен:

Предрасуде увек имају своју улогу у обликовању историје књижевности. Да не идемо даље од тога, довољно је знати како је једна од прећутаних димензија књижевне историје то да је она углавном „мушка ствар“. У мери у којој је та притајена особина петрификује и унапред одређује, у тој мери јој се не треба потчинити, као што због тога што јесте таква каква јесте, не вреди измишљати оно што није била и окретати је наглавачке само да би се тиме изразила фрустрација због затеченог стања. Историја књижевности је нека врста борбе за вредности и може се мењати само откривањем књижевних вредности. Остало је пропаганда, потреба и слабост тренутка, и то је тако чак и када су мотиви побуне политички, културно и цивилизацијски сасвим оправдани. Та оправданост не значи књижевну вредност, а став који сваку вредност своди на идеологију дубоко је некњижеван. Књижевност не може да се сасвим ослободи идеологије, али никада није само то, јер када јесте, онда није књижевност, него идеологија (Јерков 2010: 19).

Међутим, праву оцену феминистичког антиканонског става дали су његови резултати који су уследили. У годинама које су претходиле трибини, више пута понављана потреба за женском историјом српске књижевности (уп. Бјелогрић Голдсворти 1994/95, Дојчиновић Нешић 2000, Живанчевић Секеруш 2003) у тренутку њеног одржавања већ је имала испуњење у облику студије *Гласови у сенци. Жене и књижевност у Србији и Босни* Силије Хоксворт (објављене 2000. године под насловом *Voices in the Shadows. Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia* у издању *Central European University Press*, преведене на српски тек 2017), а неколико година након ње сличну студију, али ограниченог периода *Када sazremo као култура: стваралаштво српских списатељица на почетку XX века (канон – жанр – род)* објавила је и Магдалена Кох (на пољском 2007, у преводу на српски 2012. године). Старија од њих има облик који наликује књижевноисториографској студији, са намером да буде „покушај синтезе животних искустава на тим просторима, посматраних из женског угла, онако како су приказана у уметничким делима, односно прегледом развоја књижевне

културе исказане гласовима жена и из њихове перспективе“ (Хоксворт 2017: 11). Ипак, ту намеру не остварује, јер остаје албум биографских скица *жена које пишу* од средњег века до данас, не могавши да њихова дела повеже у целину осим као специфичну грађу за биографије⁸⁵. Међутим, разлог због кога чак и пољска слависткиња стиче „утисак да се књига британске слависткиње прећуткује, игнорише и – парадоксално – излаже маргинализацији и сличним механизмима искључивања [...] против којих се та средина [мисли се на српске феминистичке кругове] управо и бори, приписујући их званичном оптицају културе, и чију примену замера домаћој маскулинистичкој критици“ (Кох 2012: 71) није то што ова „историја“ женске „књижевности“ није нити историја, нити је књижевност оно што је у њеном средишту, већ је то што она „није имала јасан феминистички теоријски оквир“, што је „изгледала недовољно заострена у погледу феминистичке аргументације“ (Дојчиновић Нешић 2012: 333). Студија Магдалене Кох тих „недостатака“ нема, због тога што *историјско* осмишљавање оставља на маргини текста, заинтересована пре свега за преклапање модернизма и облика женске еманципације и његово испољавање унутар тријаде коју именује као канон – жанр – род. Постављајући као нужан услов *постепеност* због које су кораци којима се проучавање женског писма мора најпре позабавити реконструкцијом књижевне прошлости жена, да би новим интерпретацијама и превредновањима књижевне традиције овај приступ „могао да помогне и у процесу превредновања важећег канона“ (16), Кох наизглед успоставља одмак са којим би се „женској“ природи текста могло приступити тако да се на видело изнесе њена каноничност. Тога, међутим, у студији нема, најпре јер је канон одређен као „степен учешћа списатељица у јавној сфери, коју санкционишу – углавном мушки – ауторитети (ондашњи и садашњи)“ (17), а затим је тако и због анализа канона српске књижевности (спроведене прегледом жена укључених у *Историју нове српске књижевности* Јована Скерлића, те посматрањем *Историје српске књижевности* Јована Деретића и *Историје модерне српске књижевности* Предрага Палавестре као њеним потенцијалним ревизијама), на основу којих се да закључити да жена у српском канону нема јер – Јован Скерлић није познавао феминистичку теорију друге половине двадесетог века. Тако је студија коју пише Кох на граници жељене легитимације коју гинеокаритика, као и други „мањински“ дискурси као да не може да пређе: као истраживачки пројекат – попут, од 2011. године постојећег, научног пројекта *Књиженство: теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915.* – осветљавање, ново објављивање и интерпретација текстова српске књижевне прошлости своју вредност стварања пуније и нијансираније слике прошлости има и независно од тога што су у питању ауторке; ако се његова сврха своди само на функцију проучавања књижевности као канала за пренос феминистичке теорије, упитна је и вредност таквог канала у тренутку када ни књижевност није повлашћено поље феминистичке акције.

Другу осу којом се описује појединачно становиште у расправи о канону називамо *методолошким*. У свом прилогу сагледавања канонске расправе, Ерл Андерсон и Ђанфранческо Занети дали су сумарну поделу на четири квадранта дефинисаних осам модуса којима се о канону говори књижевнотеоријски. Једна од њих протеже се у распону између *дистрибутивног* насупрот *колективном* дефинисању, где се на првом полу канон

⁸⁵ Наводећи низ жена стваралаца у временском периоду који показује дисконтинуитет који и не покушава да осмисли (те тиме већ изневерава основни захтев историје књижевности, *приповедност* као усмерено низање догађаја којима се прошлост осмишљава), не наводећи заправо ниједну ауторку која се није нашла у *Историји српске књижевности* Јована Деретића (што је књига на коју се, као на „мушку“ историју, осврће у уводу као на репер у односу на који треба написати откривалачку другу причу о прошлости), а о неким од њих износећи податке који делују с разлогом изостављени из Деретићеве историје књижевности (попут биографије Милице Стојадиновић Српкиње, о којој се више него о писању говори о њеном алкохолизму и неславном животном крају), до врло *занимљивих* закључака попут оног на крају одељка у коме се говори о Милице Јаковљевић, где се каже да је „интересантно [...] да је Јован Скерлић, утицајни критичар чији су судови прихватани као неприкосновени, писао врло позитивно о романима Мир-Јам“ (137) – иако је она почела да објављује своје романи тек двадесетак година након Скерлићеве смрти.

одређује укључивањем сваког примерка који га чини и одбацивањем свега онога што он није (те је схваћен или као скуп свих канонских дела, или као скуп свих атрибута који се односе на сва канонска дела), док други пол означава третман у коме се каноном означава обједињујућа множина „канонског“, изведени појам који није остварен ни у једном делу у потпуности, већ је индукован да значи њихову целину (било у смислу обједињења свих канонских дела, попут курикулума, било у смислу идеалног „канонског“ као комплекса атрибута који су у некој мери испољени у конкретном делу). Другу осу, која разграничава материју преко које се долази до одређења канона чини простирање ка *екстензионалном*, оном у коме се одговор на питање „шта је канон“ даје посматрањем примерака од којих је сачињен, или насупрот њему *интензионалном* говору, у коме се одговор на исто питање даје атрибутима којима се описује. Занимљив је њихов закључак да се само у другом, интензионалном модусу може дати одговор на питање о канону – иако тачан на теоријском нивоу, његове практичне импликације су врло ограничене. У конкретном случају, ова се разлика јавља као питање *списка*, на које се само условно може одговорити тврдњом да *канон није списак*. Иако се ниједним списком не исцрпљује, у смислу да не постоји списак дела или писаца којима би се канон било које књижевности одредио на коначан и задовољавајући начин, говор о њему није могуће осмислити без макар условног ослањања на неки барем имлицитно подразумевани скуп конкретних дела или аутора. То истовремено значи и отварање за проблематику порекла списка, и у смислу онога ко га саставља и у смислу онога коме је он намењен, чиме изнова у општост теоријске типологизације улази партикуларност конкретног канона, било ког, било које књижевности.

Речничко одређење значења *канона* у терминологији савремене српске науке о књижевности, које је обликовао Светозар Петровић у *Речнику књижевних термина* (1986) Драгише Живковића, до почетка деведесетих година опрезно не укључује у поље дефинисања тада актуелна померања у теоријском пољу⁸⁶, задржавајући у уводном етимолошком опису значење по коме је канон

правило, образац или пропис, уопће а напосе у црквеним стварима и у умјетностима; црквена догма, пропис или правило, односно скуп таквих догми, прописа и правила, утврђених неким црквеним сабором или концилом [...]; службено потврђен, правовјеран и ауторитативан спис, списак или избор [...]; нешто стабилно и непромјенљиво [...]; нешто поуздано и узорно (Петровић 1992: 332),

а у посебним, из њега изведеним, значењима канона као књижевног термина – „списак дела или писаца који су признати као узорни“ (332), „службено признати свети списи једне религије“, те „сложени облик православне црквене поезије, састављен по замисли од девет а практички најчешће од осам пјесама задатог тона и чврсте композиције, које се све увијек једним гласом (→осмогласник) пјевају или читају на →служби на јутрењу, којему уједно чине и главни дио“ (333). Овим је обликовано троделно одређење у коме већи део канона, у смислу у коме се о њему теоријски расправља у то доба, припада овом првом, и најкраћем, сегменту дефиниције. Таква вишезначност у којој се умирује „проблематични“ сегмент дефиниције остала је донекле релевантна и крајем прве деценије овог века, када у уводу своје књиге насловљене великом речју *Канон. Српски песници XX века* Александар Петров задаје такође троделно одређење у ком канон означава „књиге, не само књижевна дела, које су обликовале западну културу“ (Петров 2008: [7]), из којих су изведена „правила (морала, на пример), да би она касније стекла значења, поред осталих, закона (црквеног), норме, стандарда, списка верских књига и светаца“, а „књижевни канон, пак, означава скуп књига изабраних због уметничких вредности, које су проверене и потврђене, па су тако те

⁸⁶ Предраг Бребановић учова померање у Петровићевом канонском дискурсу паралелно са развојем теоријске расправе у Америци, поређењем речничке одреднице настале средином осамдесетих и приказа књиге Николе Кољевића из 1999. године, и петровићевском терминологијом тачно га именује као померање од *чврстог до термина индикатора*. Уп. Бребановић 2011: 51–58.

књиге, и у старинском и у савременом смислу тог појма, постале – канонизоване. Књиге таквог канона представљају поредак или целину међусобно *независних* дела, осим када је реч о вредности и утицају“ (8); тематски „византијски канон“, под којим се мисли о „песничким делима, књигама, циклусима и песмама, од прве до последње деценије XX века, које имају Византију као заједничку тему или концепт“; те генолошки „термин византијског црквеног песништва“ (10), али сада са изостанком *стабилности* и *непроменљивости* из уопштавања семантичког асоцијативног поља:

Савремени књижевни канон, у сва своја три вида, није, да кажем унапред, константа, није пропис којем се, као у византијско доба, „покорава“ песма, није свето слово ни апсолут. Књижевни канон данас није у начелу ни предодређен нити одређен само прошлошћу него и будућношћу, па зато и није затворен него отворен, није ни сасвим прозиран ни предвидив. И књижевном канону је, као и књижевној уметности, као и свему суштинском под капом небеском, својствена тајна, по којој су, поред осталог, међусобно слична или различита дела канона“ (10).

Тајна о којој Петров говори остаје недокучиви „стални изазов за нова тумачења“, те студија коју пише, уместо одговора на питање шта је канон, нуди ново интерпретативно осмишљавање канонизација појединачних песника српске књижевности – Јована Дучића, Десанке Максимовић, Васка Попе и Ивана В. Лалића – као случајева ширег поступка канонизације комплекса „националног и религиозног у књижевности и деканонизације комунизма у идеологији“ (351), и долази на самом крају, говорећи о Лалићу, до (прилично елиотовске, односно кермоудовске) „формуле“ за канонизацију: „естетска вредност дела и способност да оствари суштински, да не кажем судбински, а најчешће критички дијалог и са својим савременицима и са будућим поколењима“ (352).

Исти облик замене говора о томе шта је канон једне књижевности екстензивним прегледом аспеката канонизације којима се његова лица могу осветлити уочљив је и на трибини одржаној 7. децембра 2016. године у организацији „Удружене трибинске акције“: Српског књижевног друштва, Културног центра Београда, Народне библиотеке Србије, Коларчевог народног универзитета, Установе културе „Пароброд“ и Куће Краља Петра, где су о теми „Књижевни канон као трилер“ били позвани да разговарају универзитетски професори и истраживачи књижевности са залеђима различитог бављења канонским питањима⁸⁷. Упркос тону задатом у уводној најави да „као и сваки канон, тако је и овај књижевни претежно непомерив, тешко оборив, тешко му је прићи“ (Оливера Стошић Ракић), питања и теме које су током излагања показале да му се са различитих страна⁸⁸ прилази не

⁸⁷ Иако се на томе није инсистирало, очигледна је била намера организатора да саговорнике бирају као експоненте различитих углова сагледавања канона. Уз Александра Петрова, ту су још и Зорица Бечановић Николић, компаратиста и сарадник пројекта *Књиженство*, Гојко Тешић, професор књижевности двадесетог века, али пре свега приређивач и издавач „утуљене баштине“ српског модернизма, Бојан Јовић, као директор Института за књижевност и уметност и Добривоје Станојевић, који је требало и као антологичар и професор Факултета политичких наука да пружи извештај поглед „извана“ у односу на претходне, уже академски специјализоване проучаваоце књижевности.

⁸⁸ Од односа националног и канона светске књижевности, изворног језика и ограничених могућности превода, те разлике и специфичне улоге коју језик има у изградњи националног канона, до порозности националних граница канона суседних књижевности (формулисано као питање *Да ли су Ујевић и Крлежа српски писци?*), „унутрашње“ порозности граница идеје о „књижевности“: односа променљивости канона и променљиве жанровске хијерархије, „откривалачког“ односа према неканонским слојевима прошлости, до „спољашњих“ дејстава која обликују канон: утицаја академских институција на стварање канона (и посебних облика писања књижевне историје (односа индивидуалног вредновања и колективног важења), односно истраживачких пројеката профилисаних новим теоријама), утицаја тржишта, утицаја самих књижевних стваралаца, односа функционалних потреба за каноном (пре свега његовог значаја у настави књижевности) и потребе за консолидацијом „књижевне вредности, шта год то значило“ као „нефункционалне“, могућностима „исправљања“ прошлих вредновања обележених радом идеологије, те коначно *Времена* као судије којем се, чини се, може препустити коначна оцена књижевне вредности (и из тога изведена разлика између живих и

тако тешко, понекад и готово до произвољности лако⁸⁹, осветлиле су и да се на општем нивоу лакше може говорити управо о његовој непрестаној и вишеструкој променљивости, а да је декларисану сталност, стабилност и непомеривост, осим у предрасудности опште представе, готово немогуће конкретизовати.

Неословљена *сталност* канона јавила се на занимљив начин кроз анкету у којој је од учесника на почетку разговора, а од публике током вечери, тражено да издвоје пет писаца који су канон српске књижевности. Збирну „канонску листу“ петоро излагача чинили су Црњански (4), Андрић (3), Попа (3), Иван В. Лалић (3), Костић (2), Пекић (2), Исидора Секулић, Јелена Димитријевић, Јован Дучић, Десанка Максимовић, Његош, Стерија, Доситеј, Вук, Селимовић, Винавер, Настасијевић, Растко Петровић, Борислав Радовић, Бранко Миљковић, Светислав Басара и Владан Радовановић (сви са по једним гласом), а упадљиво је и њено делимично преклапање са гласовима публике, где су првих пет места заузели Андрић (23), Црњански (17), Селимовић (11), Његош (10) и Попа (10). Уз друге неочекиваности⁹⁰ тог гласања, када би се смели на основу њега изводити закључци о целини канона српске књижевности, његово најстабилније средиште (по броју појављивања у асоцијативном пољу) били би аутори двадесетог века, док би неки од *класика* српске књижевности и културе имали статус једнак ауторима недовршеног деловања (и, самим тим, канонизације) или поново откривеним „запретаним“ слојевима прошлости које изнова у средиште пажње тумача доводе истраживачки подухвати. Оно што се ипак може са сигурношћу закључити је потврда става да се о конкретном канону не може говорити са амбицијом обухвата свих особина које теоријски говор о њему може да понесе, јер она или значење термина *канон* изједначава са проблематичним списком дела на који се не могу једнозначно и у једнакој мери преликати све претходно наведене теоријске позиције сагледавања, или, задржавајући их све у равноправном односу, чини било који списак одвојен и не до краја доступан теоријском инструменту формираном на тај начин.

Трећи аспект проблема канона тиче се односа према времену. Са свешћу да је у питању историјски феномен, што као непорециву одлику уводи његову променљивост, разумевање канона налази се пред апоријом своје сталности и промене, двоструке природе која корозивно делује на темељ и разлог његовог постојања. Истицање особине сталности, трајања упркос променљивости околности у којима књижевност постоји, води до проблема немогућности неисторичног заснивања естетског вредновања, због којег се у коначном развенчава *канон као вредновање* (настало у одређеном тренутку) и *канон као вредност* (која жељено постоји над или ван времена). Тиме феномен долази до границе безначајности, осим као инструментализована фикција крутог поретка коју прошлост намеће као ограничење које

мртвих аутора), за разлику од осталих вредности, чији се извори приписивања могу именовати и који захтевају деловање.

⁸⁹ Па се тако при самом крају разговора могло чути и да је сасвим незамисливо да се канонском сматра песма која у себи има „ћију-ћи“, да је „Santa Maria della Salute“ „извикана“, „са врло високим афективно-патетичним слојем који не би могао да прође исцрпну модерну осећајност, аналитичку“, да Црњанскова „Мизера“ не може бити канонска песма због мишева (што је из публике дочекано добацивањем да „има још мишева у српској поезији, ето, код Боре Радовића“, те предлогом за „дератизацију српских песама“), као и да са Пекићевим *Златним руном* постоји проблем каноничности формулисан у његовом опису као „концизног романа“.

⁹⁰ Не треба изводити закључке из оваквих *ad hoc* и без посебне аргументације састављених врло ограничених листи, али забавља уочавање да је, рецимо, једини који Црњанског није укључио у својих пет канонских аутора био Александар Петров, да је једина на којој се нашао Његош била она Зорице Бечановић Николић (која на листу ставља и Исидору Секулић, али и Јелену Димитријевић, као најзначајнији допринос *Књиженства* у афирмацији женских писаца као *добрих писаца*, о чему се као једином важном критеријуму каноничности када је у питању однос према женском писму Бечановић Николић прецизно изјашњава), или да Гојко Тешић, који о свом раду у једном тренутку вечери каже да није „још увек правио канон“ већ је „рехабилитацију идеолошки одбациваних аутора“ чинио „из позиције књижевног историчара кога занима књижевни текст, дакле вредност књижевног текста, а не занима га да ли је неко био четник или љотићевац или недићевац“, а који даје не једну већ две канонске листе, раздвајајући прву и другу половину двадесетог века, те у првој наводећи шест, а у другој седам аутора, укључујући и Владана Радовановића, присутног у публици.

је нужно одбацити. Насупрот томе, фокус на променљивости, због које канон као вредновање увек јесте *само* вредност тренутка, не може да да објашњење историјске протежности високог вредновања канонског дела, али такође релативизује и канон као вредност која има значење норме. Интерпретативни приступи – попут Кермоудовог, Блумовог, или, на други начин, Мукаржовског – који овакву дихотомију разрешавају у јединству канона као *сталности промене*, остају отворени и за могућност да промена у себи садржи и потенцијалност самоукидања и за изложеност порицању канона као вредности његовим свођењем на идиосинкратичност, сведочанство личности, које, иако представља заснивајућу критичку позицију, не нуди више стабилан темељ *обавезности* каква је потребна традиционалном разумевању канона као феномена трајности високог вредновања које надилази појединца.

Двострукост темпоралне природе канона водила је у пракси и до приближавања његовог разумевања двама сродним појмовима: класику и књижевној историји. У првом случају, у коме се канон одређује кроз природу канонског дела, постоји тежња његовог изједначавања са скупом класика – уметничких дела која надилазе време, али која су свако „норма за себе“ и чија променљивост значи променљивост интерпретације појединачног дела, значења које има за сваку нову генерацију читалаца. На овај начин могуће је задржати идеју о каноничности утемељеној на естетској вредности као неисторичној јер мање или више заснованој у семантичкој пунини и неисцрпивиости значења појединачног текста (сажето у стих Ивана В. Лалића: „Ко тражи, нађе. Свет траје јер значи“). Оно што се оваквим погледом не може обухватити је начин на који таква дела чине целину, односно систем односа међу њима који би канону дао засебан и обједињени лик, унутрашњу хијерархичност чија је временска променљивост такође уочена. На другој страни, окренутост прошлости чији се ток осмишљава и идентитет целине чије се временско трајање ословљава преко низа књижевних дела која одређују смер и смисао тог тока, приближава разумевање канона књижевној историји. Разлика је у распореду акцената. Приповедни смисао историје почива на избору дела која представљају тачке заплета приче, односно на одређењу вредности чијих се књижевна дела јављају као носиоци, али њена светла падају пре свега на *промену* којој се приповедањем придаје смисао, а из ког је *сталност* у тој промени индукована као приповедни идентитет целине. Насупрот томе, канон, који прошлости приступа са занимањем за *сталност* унутар промене вредновања појединачног дела, *смисао* таквог кретања кроз време придаје вредности целине која је оно што се приповедањем идентификује.

Коначно, послужимо ли се још једном сликовитошћу, природа канона могла би се описати метафориком понашања псеудопластичне нељутновске течности, чија се вискозност мења у зависности од притиска којим се на њу делује. У неутралном стању, са протоком времена она има особине течности – покретне и облика прилагодљивог посуди у коју је смештена – док се под притиском, још више, ударцем, понаша као чврста, крута и кристализована материја. Које ће јој се особине приписати зависи од референтног временског оквира у коме се посматра, у чему је сличност и са каноном: сагледан дијакхронијски, у временском периоду које често надилази људски век, види се као флуидан и вечито променљив. У синхронијском пресеку – који може узети неки од многобројних облика конкретизације: школског програма, књижевних награда, листе најчитанијих књига, књижевноисториографске систематизације, деловања институција књижевног живота те политичке или идеолошке транспозиције своје вредносне структуре – кратак временски одсечак у коме му се приступа са притиском лако води до закључка о његовој затворености, окошталости, или чак кртости.

Два су књижевна облика – антологије и историје књижевности – именована у готово сваком од прилога којима се приступало канонској расправи. То се по правилу дешава у тренуцима када оно што се предвиђа да може да се догоди треба конкретизовати примером

који показује да је *већ једном тако било*. Међутим, док је историја књижевности – између осталог и због чињенице да се њен настанак као дисциплине историјски преклапа са установљењем институције књижевности у модерном смислу речи – третирана као жанр озбиљности, чије је вредновање наизглед директно повезано са одлуком о судбини памћења или заборавља времена које о опстанку у канону суди, са антологијама дуго није било тако. Тек је у последњим деценијама, и као бочни резултат савремене канонске расправе, антологијама поклоњена усредређена пажња којом су издвојене из дотадашњег подразумевања садржаног у исказу „и други облици критичке делатности“. У састављању антологија, већ сада то можемо тврдити, нужно је оријентисати се и у односу на политичност вредновања, и методолошки концептуализовати критеријуме вредности, и успоставити однос према грађи која је увек прошлост у односу на тренутак у коме се изабра. Због тога антологије јесу једно од повлашћених поља на којима се може конкретизовати разматрање канона једне књижевности, и због тога у следећем поглављу најпре излажемо теоријске моделе којима им се приступало у новије доба, а затим нудимо опис корпуса антологија српске поезије сагледаног из угла канонских одлика овог жанра.

3. АНТОЛОГИЈЕ

3.1. Проучавање антологија као канонског жанра

Појачано интересовање за проучавање жанра⁹¹ антологија, које последњих деценија задобија и статус засебне дисциплине⁹² – *студија антологија* – својим настанком везује се за заокрет канонске расправе од начелних питања ка историјским анализама канонизацијских поступака на конкретним текстовима. У уредничком уводу зборника насталог у последњој години двадесетог века који антологијама приступа из перспективе студија културе, Барбара Корте (Barbara Korte) троструко образлаже умножавање ове врсте књига и појачано занимање истраживача чији почетак нотира од осамдесетих година. Најпре је то постмодерна наклоност ка комбиновању хетерогеног и оживљавању заборављеног материјала које се радо именује као де– и ре– конструкција канона. Томе се додаје ретроспективно расположење *fin de siècle et millénaire*, које такође мотивише објављивање многобројних „истраживачких“ или „сумирајућих“ антологија. Трећи разлог, у коме преживљава првобитно значење грчког порекла речи (*ἄνθος, ánthos* – цвет, *λεγεῖν, legeín* – прикупљати, брати) у принципима *сакупљања* и *изабирања*, види у занимању за антологије контратежу и коректив постмодерног стања: „у тренутку када се тврди да су лични и идентитети заједнице угрожени процесима фрагментације и диференцијације, западна култура делује посебно наклоњена свим облицима сакупљања, чувања и представљања сакупљеног, као средствима конструкције и испољавања идентитета“ (Корте 2000: 3).

Смењивање ова три мотива одредило је и спектар приступа жанру, чије је развијање умногоме следило ток канонске расправе. Потврда улоге антологије у процесу вредновања, формирања и преношења знања о књижевности јавила се кроз отварање проблематике репрезентативности унутар њене функције педагошког средства којим се осмишљава настава књижевности. Директно проистекле из канонске расправе у Америци с краја осамдесетих, две су антологије праћене критичким разматрањима њихових састављача обележиле бављење овим проблемом током деведесетих. Књига студија Пола Лаутера (Paul Lauter) *Canons by Consensus* (1991) дефинише правац размишљања о школском канону америчке књижевности на корпусу уџбеничких антологија (читанки, хрестоматија) којима се могу читати и пројектовати друштвене вредности и чијом би се променом могло утицати на промену статуса професије и друштва у целисти⁹³. Ова књига следила је настанак двотомне

⁹¹ У већини приступа који ће надале бити представљени појављује се, истина у другом плану, питање и да ли се о антологијама може говорити као о засебном жанру. Оклевање да се да и потреба да се ограда од дефинитивног одговора видљивија је у оним радовима у којима се спроводи и проширење дотадашњег обухвата истраживања, било временског, као код Ен Фери, било типолошког, како је то код Олене Халете. Истовремено, аргументација којом се управо у овим радовима образлаже зашто се феномен антологија ипак може проучавати *као да јесте* књижевни жанр, у потпуности одговара *слабој* дефиницији овог појма каква је честа у актуелној расправи о жанровском систему. Због тога, као и због хеуристичке потребе именовања овог облика књиге и књижевне праксе којом настаје обједињујућим називом, користимо у раду термин *жанр антологија*, подразумевајући под његовим првим сегментом „дела међусобно повезана како припадношћу истој књижевној врсти тако и неким специфичним формалним и садржинским карактеристикама које су од битне важности за настанак и тумачење тих дела“ (Попов 2003: 469). Остављамо сложјену расправу у којој се најпре треба сасвим прецизно одредити према теоријском проблему који стоји иза термина *жанр* изван оквира овог рада.

⁹² О оваквом статусу говори и међународна конференција *Canon? Practice? Commodity? The Past, Present and Future of the Literary Anthology* одржана 14. и 15. јуна 2019. године у организацији Департамента за компаративну књижевност Квин Мери универзитета у Лондону и под уредништвом Мартина Пухнера (Martin Puchner), Карен Килкап (Karen Kilcup) и Тома Мола (Tom Mole), замишљена са намером развијања „теоретизације антологија“ унутар различитих поља интересовања четрдесетак излагача специјализованих за њихово проучавање унутар различитих теоријских усмерења и националних традиција. Више о програму, организацији секција и говорницима в. *К? П? К?* 2019.

⁹³ Размере Лаутеровог оптимизма и поверења у моћ образовања постају импресивне када се прочита како за њега изгледа друштво чије проблеме школска антологија треба да исправи: „код куће, америчко друштво

Хитове „ревизионистичке“ антологије (*Heath Anthology of American Literature*, 1990) чијим је редакционим одбором Лаутер председавао, и на којој је рад био практично остварење идеја за које се залагао кроз своју каријеру од касних шездесетих, кроз деловање унутар Удружења модерног језика те истраживачког програма *Reconstructing American Literature* – Лаутер је типични представник академске заједнице који је своја теоријска становишта обликовао у активизму шездесетих, а какав се осамдесетих и деведесетих нашао на централним позицијама друштвеног система. Због тога и приступа антологијама са двоструко критичким намерама и са отворено политичким циљем: са једне стране насупрот „тржишно оријентисаним стратегијама менаџмента које преовлађују у америчком високом образовању“, са друге „одбацујући идеју да било који појединачни дискурс може да заснује доминантно средиште академског курикулума“, те заговарањем идеје да „разлика, представљена кроз расу, род, класу⁹⁴ и извесне друге категорије искуства и анализе, може и треба да обезбеди централни начин мишљења о образовним програмима на колецима“ (Лаутер 1991: xii). Ова је антологија идеју „достизања истински демократичније књижевности кроз више инклузивности“ (Пресман 2000: 57) покушала да оствари кроз удружено деловање генерације истраживача која је већ била формирана на проучавању широког поља заборављених и потиснутих слојева традиције⁹⁵, и чија је главна одлика креирање жељене слике *мултикултуралности* целине америчке књижевности.

Насупрот њој, *Norton Anthology of African American Literature*, коју је 1997. саставио Хенри Луис Гејтс Јуниор (Henry Louis Gates Jr.) заједно са Нели МекКеј (Nellie McKay), афирмацију статуса једне мањинске унутар националне књижевности настојала је да постигне исцрпношћу њеног самосталног представљања. Такође двотомна, ова књига је на скоро 2700 страница донела дубоко парадоксални пројекат „коначне конституције“ црног америчког канона за којим је потреба изражена као политички захтев исправљања неправде друштвене запостављености. Истовремено, та је књижевност представљена као континуирани развој током три века, а књига не само да отпочиње освртом на више од десетак претходних успешних антологизација црне књижевности током периода од стотинак година, већ и ауторитет свог канонског статуса, уместо на особинама текстова које доноси, заснива на угледу водећег издавача. И ова, као и Лаутерова антологија, биле су изузетно исплативи издавачки подухвати, док је старија *Norton Anthology of American Literature* – прво издање је из 1979. године – чија је допуна и контра-традиција била антологија Гејтса Јуниора, била канонска књига наставе књижевности већ деценијама.

Производ америчке канонске расправе, као реакција на утисак да „теоријска расправа о канону уопште није теорија“, као и да је „теорија без праксе јалова“ (Лаутер 2001: 181), Лаутеров и рад Гејтса Јуниора значајан је због тога што је покренуо разматрање антологија као значајног, „канонског“ жанра⁹⁶. Карен Килкап то стање формулише у закључку да

произвело је бескућништво какво није виђено од Велике депресије; феминизацију сиромаштва која га још више институционализује; економију у којој су индустрије са најбржим растом високоризичне обвезнице и кокаин; талас отпада и загађења који затрпава плаже, језера и шуме; школе које, према председавајућем Америчке федерације наставника, не успевају да образују 80 посто својих ученика; систем у коме је више Црнаца у затвору него на колеџу (Лаутер 1991: 283).

⁹⁴ Као и у општој канонској расправи, питање *класе*, за разлику од друга два члана тријумвирата – *рода* и *расе*, заправо није било отворено, али је помињање ове категорије било сигнал којим се саопштава позиција из које се теми приступа.

⁹⁵ На тој се особини колективног приступа састављању инсистира и у обликовању књиге и у уредничким напоменама на почетку (које ипак потписује само Лаутер): и на хрпту књиге, као и на издвојеној листи на почетним њеним страницама исписано је још тринаест имена чланова уредничког одбора, а предговор наводи још и њих 178 као „гостујућих уредника“ који су својим сугестијама утицали на настанак књиге, а упућује и на „хиљаде“ оних који нису поменути, а чије су сугестије такође биле од користи при састављању (уп. Лаутер 1990: xxxv).

⁹⁶ Опште је место у освртима на историјат проучавања антологија упућивање на књигу *A Pamphlet against Anthologies* (1928) Лауре Рајдинг (Laura Riding) и Роберта Грејвса (Robert Graves), као на пример оштре критике и изузетно негативног односа епохе модернизма према вредности и улози овог жанра. Међутим, контраст на

„састављање антологије ствара минијатурни канон, без обзира на то колики је отпор састављача према изанђалим идејама доброг или значајног. [...] Сваки одговорни уредник дуго премишља док не формулише најбоље критеријуме избора. Традиционално, антологије почивају на: изврсности, репрезентативности (и/или свеобухватности) и интересу, који се често јављају у комбинацији“ (Килкап 2000: 37). Међутим, констатација да се „сва три критеријума опиру прецизној дефиницији“ (37) у овом периоду није била позив на испитивање те проблематичности, већ уопштавање које је са хоризонта посматрања уклањало традицију састављања, хомогенизујући је до општег стања у односу на које се у центар интересовања поставља њихово дејство.

Над овом праксом на прелазу векова израста и један круг теоријских осврта на антологије, о чему сведоче посебна издања часописа *symplokē* и *Melus*. Док се темат *Anthologies* (2000) часописа *symplokē* једним делом може посматрати и као осврт на ефекте остварене Лаутеровом антологијом (експлицитно у раду Ричарда Пресмана који се пита о њеној судбини у неолиберализму или раду Карен Килкап која разматра домете „откривачких“ антологија), другим својим делом он је најавио темата *Pedagogy, Canon, and Context: Toward a Redefinition of Ethnic American Literary Studies* објављеног 2004. у часопису *Melus*, специјализованом за студије мултиетничке литературе Сједињених Држава. Тема која преовлађује међу овим радовима су могућности деловања ревизионистичких антологија ка промени статуса „маргиналних“ (и „маргиналијих“) жанрова односно теоријских усмерења (есеја, „теорије“, „постфеминистичке“ фикције) или мањинских етничких традиција. Темат *symplokē* отвара текст Дејвида Дамроша „World Literature Today“, најављујући ставове које ће он касније развијати унутар свог доприноса канонској расправи, а већину текстова у часопису *Melus* чине радови заинтересовани за интеркултурну размену књижевности малих народа и америчке књижевности унутар образовног контекста у коме преводне антологије имају кључну улогу. Доследно примењени ставови о ревизији канона која за последицу треба да књижевност учини релевантном за диверсификовано савремено друштво, са којима се крајем осамдесетих приступило реформи универзитетских програма, експлицитно су политичке циљеве друштвене промене одредиле као примарну намеру састављања ових антологија, и у опису жанра инсистирале на његовој функцији стварања канона као друштвене чињенице.

Стога је врло занимљив осврт самог Лаутера у чланку „Taking Anthologies Seriously“ из часописа *Melus*, у коме описује невоље уредништва када се нашло пред задатком састављања једнотомне *The Heath Anthology of American Literature, Concise Edition* 2003. године. Уместо првобитних више од 5540 страница требало је саставити „концизну“ верзију

коме се инсистира није сасвим тачан. Истина је да је основна аргументација коју Рајдингова и Грејвс развијају то да антологије кваре читалачки укус, да их навикавају да читају површно и отупљују њихову осетљивост за специфичности рукописа индивидуалног песника, да сам избор песама за антологију никада не може да укључи најкарактеристичније песме једног песника, већ оне које се најбоље „уклапају“ у намере антологичара (међу којима има и оних који су, за ауторе, тек и сами били неуспели песници, попут Полгрејва, или се нису либили да прекрајају песме, попут Унтермејера), те да коначно „кастрирају“ нове песнике на њиховом путу проналажења сопственог песничког гласа. Међутим, не само да су најоштрији међу овим ставовима изречени о „популарним“ антологијама које су састављане првенствено са намером да буду *исплатив* издавачки подухват, већ у закључку књиге Рајдингова и Грејвс предлажу решење које није много далеко ни од већ поменуте идеје *Great Books of the Western World*, нити од концептуализације „ревизионистичких“ антологија с краја двадесетог века: стварање *Корпуса*, огромне серијске антологије која би обухватила „све песнике са макар минимумом кредибилитета“, највише налик критичком издању (укључивала би све верзије и све пратеће текстове), са идејом да се њоме „уведе ред у квантитет обезбеђујући му комплетност“ (Рајдинг/Грејвс 2002: 244–251). Сличан став о популарним антологијама као симптому кварења савременог књижевног укуса могуће је пронаћи и у другим написима песника модернизма, попут исказа да њихова пожељност долази са временима „економског и интелектуалног банкрота“, код Стенлија Снајта (1936: 64), или слике Готфрида Бена о „временима стигматизованим поквареним зубима, када све мора да буде такво да се лако жваће и уситњено до укуских залогја за брзо конзумирање“ (Бен 1954: 7), али не треба правити корак којим се овакав суд о савременом стању књижевне културе представља као књижевнотеоријски став о целокупном жанру.

од само 2700, која би се и употребљавала у настави: једносеместрални курс за који је била намењена деловао је бесмислено наспрам количини текстова које би захтев инклузивности налагао да се морају унети, али се од идеје да се на то питање у предговору осврне одустало из комерцијалних разлога. Још занимљивије, одлуку о томе које би текстове из првобитног издања требало задржати у новом састављачи су поделили са наставницима, спровевши истраживање у коме је од њих тражено да на то питање одговоре тако да у антологији опстану текстови које обрађују на курсу. За састављаче је (непријатно) изненађење било да је оно око чега се већина сложила да треба да остане – оно што је добро познато. Коначно, *заиста* ограничени простор (не само могућностима штампе, него временом, бројем часова на којима се књига користила као уџбеник) довела их је до изоштравања још једног врло старог проблема сваког антологичара: избора између дужих и краћих, односно комплетних или дела у одломцима. Све то у коначном Лаутера води до тога да се запита да ли је „репрезентативност“ уопште валидни стандард изабарања, да ли је то инклузивност, или ипак само оно што је „подразумевано ‘најбоље’“, односно до питања „да ли је проучавање књижевности можда нужно и неизбежно не– или чак антидемократско?“ (Лаутер 2004: 38). Томе што овакво стање ипак не именује као неуспех (иако није спреман да у потпуности пребаци на читаоце – наставнике и студенте – одговорност за то што десет година добре продаје није испунило очекивања са којима је прво издање антологије састављано) узрок је схватање жанра које дели и Гејтс Јуниор, по коме је антологија изједначена са каноним, односно представља његово *отеловљење*, те је само њено објављивање исто што и канонска ревизија.

Овакав став оспорен је у радовима који су антологијама приступили из перспективе студија културе, међу којима је кључна књига Барбаре Бенедикт *Making of the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies* (1996), која је била изузетно инспиративна за њихово даље дијахронијско изучавање. Насупрот разумевању антологије као *објекта* културне медијације, она уочава као њену жанровску специфичност то да је и сама *канал* културног посредовања, те спроводи историјску анализу широко схваћеног жанра *раних модерних антологија*⁹⁷ (периода дугог осамнаестог века енглеске културе, од рестаурације монархије до почетка деветнаестог века). Њено основно интересовање је улога антологија у променама унутар односа индивидуалног читаоца и књижевне културе, односно трансформација улоге читаоца „од сарадничког учесника у стварању књижевне културе до реципијента комодификоване књижевности који чита поезију да би изоштрио своје морално чуло“, која преобликује „истовремено и читалачку субјективност – његову или њену имагинативну интеракцију са текстом – и књижевне вредности које воде ка канону“ (Бенедикт 1996: 6).

⁹⁷ Иако разликује антологије од песмарица (*miscellanies*) и збирки (*collections*) поезије, Бенедикт истиче да у периоду којим се бави оне „конституишу исти жанр, због тога што деле средства материјалне производње, процесе састављања, публику и форму која одређује њихове културне функције“, те ови називи „означавају форму коју обликују читаоци и посредују је трговци књигом и уредници, која делује тако да одређује савремену културну писменост и став читаоца према штампаној литератури“ (Бенедикт 1996: 4). Док се конвенционално одређење *антологије* које даје умногосте поклапа са значењем ове речи у српском језику („издања која садрже историјски преглед енглеске књижевности, за која се сматра да их састављају уредници од канонског материјала“), термин *miscellanies*, под којим се подразумева „од трговаца књигама натрпан у једно савремени, помодни материјал“ (4) нема свој сасвим одговарајући превод на српски језик. На овом месту називамо их „песмарицама“, по угледу на сличне производе рукописне културе осамнаестог и деветнаестог века у Срба, мада би се, имајући у виду преображаје ове врсте књига у двадесетом веку, за њих могао употребити и термин „панорама“ (који се пак, за невољу, у двадесетом веку користи и синонимно са термином „антологија“). Један од могућих термина који би се за ову врсту књига могао употребити је и „цветник“, односно „цвеће“, или „лира“, релативно чести називи за оваква издања код Срба у штампаним књигама друге половине деветнаестог века, али се и међу њима издвојио као општији назив „песмарица“, што је још један разлог у прилог коришћењу оваквог превода.

Ране антологије и песмарице својим обликом подстичу стварање канона, иако то на први поглед делује парадоксално, јер још увек немају експликован систем разликовања добрих од бољих текстова. Оне то чине својим уређењем, јер „организују књижевност у категорије које се могу поредити“, односно „постварују принцип обједињавања различитих, али сличних јединица. Тако уводе претпоставку да су сви њихови уноси довољно налик да би се могли поредити, а опет довољно различити да би подстакли читалачку евалуацију [...] Започињући текстом којим се дефинише жанр, а затим уређујући уносе тако да нагласе контрасте међу њима, оне стимулишу читаоце да упоређују, процењују и тако рангирају одвојене јединице. То рангирање негује жудњу културе за каноном: за консензуалном хијерархијом контраста и поређења, поретком који се простире даље од индивидуалног укуса, систематском класификацијом изврсноности коју успостављају професионалци“ (4). Бенедиктова истиче да је за такву сугестију начина читања кључна истовремена деконтекстуализација и реконтекстуализација текстова: издвајајући материјал који уносе, антологије га издвајају из његовог првобитног историјског и политичког контекста, тиме га чине „‘безвременим’, бесмртним, или, друкчије речено, вечито савременим“ (7).

Овакав третман текста истовремено је омогућио трговцима књигом зараду од старих ауторских права, али и створио читање које од индивидуалног читаоца тражи да из свог контекста реконструише смисао. За ту намену нарочито су значајни предговори, у којима се оваква читалачка процедура излаже и подстиче. Бенедиктова учача да је метафора *гозбе*⁹⁸ она којом се врста књиге у предговорима учестало представља и која открива културну логику збирке: „призивајући етимологију речи, она изнова исписује парадоксалну независност и заједништво читалаца“ – разноврсна гозба „позива читаоца не да одабере плодове који његовим непцима највише пријају, већ да се придружи банкету“ (9). Овом метафором се као критеријум оцењивања оснажује „не учени суд, већ инстинктивни одговор сваког посебног читаоца“, што „процес читања издања претвара у вежбу стилистичког поређења, док само издање постаје прослављање избора и изобиља“ (10).

Тиме је већ у касном осамнаестом веку поимање антологије напредовало од опортунистичког подухвата издавача и трговаца књигама до „дела социјалне уметности“, у каквом су посебну улогу добили они њени сегменти којима се показивао квалитет састављача и садржаја: образложења принципа избора којима је он истовремено представљен као морално поучан и естетски вредан, фусноте, коментари и објашњења, биографске скице; посебно важан тренутак је онај у коме су аутори унетих текстова почели да бивају наведени и да њихова имена служе као реклама издања. Популаризација жанра водила је и до његових мутација у специфичне подврсте, међу којима се издвајају серијске антологије, школске читанке и часописна издања (14), што даље убрзава започети процес стварања широке читалачке публике.

Ово истраживање изнело је на видело другачији однос жанра антологије и канона. Бенедиктова наглашава да је неоправдано говорити о канону енглеске књижевности у антологијама у осамнаестом веку, између осталог и због тога што се, имајући као једну од основних рекламних стратегија истицање *новине* садржаја који доносе, антологије у овом периоду опиру историзовању или уопште датирању својих уноса, какво би унело изванстабилнији однос између центра и периферије, односно неку хијерархију аутора или дела. Па

⁹⁸ Посебно је занимљив осврт на етимологију речи *miscellany* коју изводи Семјуел Џонсон 1755, везујући је за латинску реч *satura* – „суд испуњен разноврсним плодовима“, „јело сачињено од измешаних састојака“ – од које порекло води и *сатура* (Бенедикт 1996: 7–9). Ова метафора, и из ње настао начин читања који Бенедикт везује за појам *différance* Жака Дериде, води је до закључка да је у настанку жанра у осамнаестом веку на делу бахтиновска *хетероглосија*, артикулација супротстављених традиција и гласова у истом контексту, која тај контекст трансформише карневалским преокретањем хијерархија које га чине (72–73). Сличну идеју развија и Лија Прајс (Leah Price) у студији *The Anthology and the Rise of the Novel: From Richardson to George Eliot* (2000), заинтересованој за везу антологија и романа осамнаестог века (Уп. Прајс 2000: 1–12, 67–70).

ипак, „методе састављања, рекламирања и класификовања антологија делом помажу да се објасни како су одређени аутори и дела постали канонски у историји енглеске књижевности“:

Оне дисеминују поједине текстове умножавајући релативно приступачна издања и рециклирајући непродате примерке уметнутим додацима. Истовремено, групишући непознате публикације унутар рубрике под познатим именом [аутора], тачним или не, и обезбеђујући простор који може да укључи и фалсификована/пиратизована дела, оне непрестано тестирају границе ауторске популарности и ауторитета. Антологије олакшавају настанак енглеског канона и тиме што непрестано краду једне од других, и на тај начин реконтекстуализују књижевна дела и представљају их новој публици на свеже начине. Поновним појављивањем у срединама другачијим од оригиналних издања, ова дела се често јављају у толико нових контекста да губе историјску специфичност свог значења и постају доживљавана као „универзална“ – што је централни критеријум књижевне теорије осамнаестог века (16–17).

Софистицираније схватање везе антологије и канона изместило је у страну позицију из које јој се приступа у односу на стање канонске расправе у том тренутку. Са једне стране осветљене су улоге различитих чинилаца процеса културног посредовања у чијем се центру налази сама књига (аутори, састављачи, издавачи и трговци, публика), са друге означени текстуални механизми којима се тим посредовањем управља (међу њима можда најмање избор конкретних текстова, а више начини његовог представљања, тумачења и прилагођавања различитим намерама учесника процеса), и коначно: разједначавањем антологијског избора и *канона као избора* настанак овог другог смештен је у будућност у односу на тренутак састављања и објављивања антологије, односно представљен као процес дугог трајања који превазилази дејство једне књиге.

Плодност овог смера истраживања потврђена је током следећих година студијама у којима је теоретизација жанра заснована на анализи историјски ограничених и конкретизованих корпуса. Зборник *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*, који су уредили Барбара Корте, Ралф Шнајдер (Ralf Schneider) и Стефани Летбриџ (Stefanie Lethbridge) донео је низ радова већином немачких проучавалаца енглеске књижевности у којима су дефинисани различити периоди, типови и за њих репрезентативне антологије, као увод у будуће свеобухватно истраживање историјског развоја ове врсте књига⁹⁹.

Уводни текст Барбаре Корте, који сумира теоријске поставке зборника, додаје разумевању антологије као везива културног посредовања схватање антологије као простора културног памћења, односно средства конзервације и поезије али и принципа њеног избора. Овим таква књига стиче посебну функцију *културалног текста* (термин је Алеиде Асман), са активном улогом у конструисању националне свести утемељене на националном културном памћењу (Корте 2000: 11). Као најутицајније у овом смислу издвајају се антологије „које захватају шири временски распон – нарочито оне које за себе тврде да

⁹⁹ Уз још један текст Барбаре Бенедикт којим су закључци из раније студије уопштени до прегледа антологије у раним модерним културама, издвојени су као засебни и ограничени периоди туторске енглеске у раду Џулијана Летбриџа (J. B. Lethbridge), раног седамнаестог века код Монике Гомиле (Monika Gomille), осамнаестог века код Стефани Летбриџ и Кристине Вац (Christine Vaatz), викторијанског доба у раду Клауса Петера Милера (Klaus Peter Müller) те периоди „транслатланског модернизма“ 1917–1958. који обрађује Данијел Геске (Daniel Göske) и савременог доба, од педесетих и шездесетих година двадесетог века Ханс-Вермера Лудвига (Hans-Werner Ludwig). Остали радови осврћу са на засебне типове антологија: Иан Галбрајт и Арно Лефлер (Iain Galbraith, Arno Löffler) баве се преводним, коуредник Шнајдер популарним, односно тематским савременим антологијама, а Томас Ромел (Thomas Rommel) разматра могућности антологија у електронском добу. Уз два текста у којима се о искуствима из праксе оглашавају уредник велике издавачке куће *Penguin* (Tony Lacey) и председник књижевног одељења *British Councila* (Jonathan Barker), ту су и два рада који указују да тема испитивања могу бити специфичности начина на које је у антологијама представљан појединачни књижевноисторијски период – средњовековна књижевност (Joerg O. Fichte) и романтичарска поезија (Christoph Bode).

представљају ‘целину’ развоја поезије једне културе, олакшавајући тако даље стварање књижевног наслеђа“ (16), али уз ограду којом се тај утицај не изједначаје са искључивим дејством канонског стабилизатора: како могу садржати и ревизионистичке погледе на књижевну традицију, оне могу иницирати поновно стварање канона. На другој страни, како „само песници и песме који су антологизовани имају шансе да постану чиниоци културног памћења, или чак интер-културног памћења“, због чега је улазак у антологије за њих добијање „једне врсте пробне бесмртности“ (12), улога песника у састављању и оцењивању модерних антологија обележена је додатним интересом, а њихова стваралачка самосвест може бити обликована и жељом за (не)укључивањем у овакве врсте избора. Ову особину антологија Корте назива *програмастичношћу*, и она је посебно видљива када се у антологију уноси савремено песништво. Ове две особине, уочене када се корпус испитивања проширио да обухвати и антологије деветнаестог и двадесетог века, своју су разраду добиле у наступајућим деценијама.

Исте 2000. године опсежнију студију заинтересовану за америчке антологије у двадесетом веку која полази од теоријских закључака Барбаре Бенедикт написао је као своју докторску тезу на Универзитету у Упсали Андерс Олсон (Anders Olsson). *Managing Diversity: The Anthologization of 'American Literature'* у дијахронијску перспективу поставља три уџбеничке антологије¹⁰⁰ којима је у универзитетском контексту одређиван појам „америчке књижевности“, са посебним занимањем за њихову улогу у изградњи (академског) националног канона. Насупрот *канонизацији*, као процесу који се не може у потпуности обухватити анализом изабраног текстуалног корпуса – и чије појмовно „разводњавање“ унутар академске расправе деведесетих нотира, заједно са (зло)употребом овог поступка (Олсон 2000: 128–195) – Олсон уводи појам *антологизације* – процеса којим (реконтекстуализовани) текстови антологије стварају културну вредност за читаоца. Упознавање са текстовима читаоцу доноси способност демонстрирања разлике међу њима, која дефинише повезаност између личних вредности и оних одређених културом: читање и употреба антологија средство су акултурације индивидуалног читаоца. Антологизација једне књижевности одвија се у распону дужем, али и сложенијем од појаве једне књиге и њене рецепције: појединачна антологија ствара *структуру* којом се традиција кодира и на тај начин она пружа *континуитет*; на другој страни, међусобно надметање множине антологија унутар производног и дистрибутивног поља подразумева *промену* – процес антологизације је истовремено кретање у оба смера, иако су они у сталној међусобној напетости.

Овај контраст своје последице има и на облик књиге, односно на разумевање начина на који се у њему *садржи* и *представља* једна књижевност. *Морфостаза* и *морфогенеза* су два пола односа којима се описује саоднос концептуализације културног система (и из њега изведеног разумевања целине књижевности) и концептуализовање књиге као појединачног агенса који на тај систем делује. Позивањем на социолошку скицу међуделовања културних агенаса Маргарет Арчер, Олсон закључује да „сваки пут када интеракција између система културе и социокултурног деловања резултује репродукцијом система, говоримо о морфостатичкој културалној секвенци [...] и обрнуто, културална секвенца која доводи до трансформације система је морфогенетска“ (105). При том се исказане намере и ефекти ових деловања не морају поклопити: када агенс снажно утиче на дугорочну промену система доживљава се, накнадно, као средство његовог очувања, док у случајевима када је културни систем превише јак да би дозволио промену, индивидуални агенс који промену подстиче заправо само оснажује и продужава његово непромењено стање.

Сама пак антологија кроз више издања доживљава различите степене *конвенционализације*: од почетног положаја иновације и различитости у односу на претходну

¹⁰⁰ У питању су *The American Tradition in Literature* (1956), и већ поменуте *The Norton Anthology of American Literature* (1979) и *The Heath Anthology of American Literature* (1990).

традицију сопственог жанра, макар тек изречених као разлог за састављање или стратегија освајања тржишта, до трансформације у производ традиције и елемент структуре континуитета – овако књига за себе присваја културни капитал, те сама постаје референт у односу на који будуће антологије прокламују иновативност и промену. Конвенционализација делује насупрот промени, а ка настављању континуитета кроз појединачну антологију, али је овај континуитет и потврда иницијалне промене коју књига доноси (107–113).

За анализу ових процеса упоредно кроз више антологија, Олсон уводи термин *протокол*, под којим подразумева „уређење, класификацију и рангирање текстова; периодизацију и уводне записе којима се периоди описују; презентацију аутора и периода; наднасловне и фусноте; критички апарат и библиографију“ – делове књиге који „устостављају идеолошке и културне оквире који усмеравају и кодирају читање ‘америчке књижевности’”. Они обезбеђују структуру за значење и акултурацију“ (51). Променом протокола мења се и тумачење текстова, чак и кад су изабрани текстови у више антологија исти: протоколи ограничавају слободу читања (27), а свако издање једне антологије нуди *коначан* протокол читања једне књижевности, све до појаве измењеног издања или нове антологије чији би протокол заменио (конвенционализовани) претходне књиге.

Запажање о протоколима школских антологија којима се бави, да су са једне стране „резултат репродукције књижевне, националне традиције“, са друге да су „производ компетитивног академског тржишта унутар ког и сами утичу на ту традицију“ односи се и на целину жанра, нарочито у културама у којима њени академски и стваралачки део књижевног поља нису строго подељени¹⁰¹. У таквим културама је још и видљивије да се

унутар оквира протокола антологије представља слика националне књижевности као кохерентне целине чији су делови осмишљено повезани. У том оквиру, изабрани текст постаје репрезентативни, као компонента у стварању књижевне вредности. Протокол даје антологији жиг потврде аутентичности и ауторитета као отеловљења националне традиције, и у предговорима уредници изражавају етос по коме национална књижевност може бити интерпретирана. Протокол антологије успоставља норму по којима је могуће рећи, Фишовим речима: „да, *постоји* текст на овом часу“ (52–53).

Протоколи имају два супротна циља. Са једне стране они „дају модел представљања националне књижевности“, чиме су део процеса *измишљања традиције* (термин који Олсон преузима од Ерика Хобсбаума¹⁰²) – „устостављање и преношење антолошког протокола

¹⁰¹ Једна од специфичности развоја овог жанра у Америци, насупрот европским традицијама, у томе је што се термином *антологија* обухватају и овакве врсте збирке које су пре свега намењене настави, какве у српском чешће именујемо као „читанке“ или „хрестоматије“. Због таквог нераздвајања се америчке студије које се баве антологијама већином заправо баве универзитетским уџбеницима, те европски проучавалац какав је Олсон задржава ограду да своје закључке износи пре свега о академском контексту њиховог дејства. Са друге стране, управо је у овој замка која се отворила за неке од учесника канонске расправе – да посматрајући академску заједницу и универзитет доносе закључке о друштву у целини – о каквој је писао Џон Гилори указујући на логичку заблуду репрезентативности наставних програма. Од ње не успева да умакне ни Џозеф Сисила, чија је студија *Canons by Consensus: Critical Trends and American Literature Anthologies* (2004) замишљена са жељом да исправи неке од заблуда канонске расправе (пре свега оне да жена и Црнаца нема у антологијама у двадесетом веку) испитивањем на обухватнијем корпусу него што је онај на основу кога су донесени ранији закључци (Сисила упоређује преко осамдесет антологија насталих од 1919. до 1999. године). Бележећи представљеност стваралаца ових група у њима (откривајући да су у неким од њих чак и заступљенији него што је то у савременим антологијама састављеним са намером канонске ревизије), он се не пита и *како* су представљени, што га води (контра)ставу према оном канонских ревизиониста са супротног краја политичког спектра – али на истој идеји утемељеном и на исти начин једностраном: да се целокупна култура може изједначити са њеном сликом у академској антологији, те да је оваква „представљеност“ бројем унетих аутора и песама једнака друштвеном положају мањинске групе.

¹⁰² Олсон пристаје уз уводно Хобсбаумово одређење овог термина, „у смислу једног броја радњи ритуалне или симболичке природе, које се обично управљају према отворено или прикривено прихваћеним правилима, и које теже да усаде одређене вредности и норму понашања путем понављања, што аутоматски подразумева континуитет са прошлошћу“ (Хобсбаум 2002: 6) не са акцентом на „измишљености“ (коју и Хобсбаум већ у

помаже очувању парадигме инхерентне процесу антологизације“ (53). На другој, „он ствара сопствену верзију те традиције, као резултат прилагођавања променама у друштву, идеолошких предубеђења и комерцијалне утакмице“ (53). Повлашћено место, на коме се састављачи експлицитно изјашњавају о овим циљевима је предговор или уводни текст антологије, у коме пред аутором није само задатак да изложи своје разумевање састава целине коју представља и своје замисли о педагошким, откривалачким или другим уредничким намерама састављања. У предговору се упућује и на везу књиге са књижевном традицијом којој припада, на однос према другим усмерењима унутар истог културног поља и потврђује се компетенција састављача да препозна културну вредност – реторичко везивање за разноврсне изворе *снаге* и *ауторитета* служи као средство којим читаоца треба убедити у вредност антологије.

Изградњу те вредности Олсон именује као процес *триангулације* три хетерономна поља вредности: историје, књижевности (књижевне вредности) и нације (Олсон 2000: 27–28, 104, 199). Конфигурација ова три елемента у одређеном временском тренутку конституише појединачну националну антологију, а у односу на сваки од њих она је у двоструком положају напетости између структуре континуитета, чији је производ, и агенса промене, којом заправо приступа структури. Протокол антологије мора да потврди прошлост као вредност осмишљавајући је као историјско кретање, естетичку хијерархију, односно национални културни подухват чији је и сама део, да би била његов делатни агенс будућег усмеравања; више антологија које су сагласне око вредности макар једног од ова три елемента разликују се у начинима концептуализације и интерпретације осталих, и испитивање антологизације једне књижевности – улоге антологија у формирању канона као ширег поља вредности књижевности и културе којој припадају – Олсон заснива као поређење које је заинтересовано за кретање унутар низа статичких конструкција појединачних протокола, и истовремено заинтересовано и за статику конструкције „националне вредности“, идентитета „америчке књижевности“ кроз променљивост стратегија којима се она у антологичким протоколима реторички обликује као осмишљена целина.

Обрнутим редоследом је до сличних закључака дошла и Ен Фери (Ann Ferry) у студији *Tradition and the Individual Poem: An Inquiry into Anthologies*, објављеној 2001. године. Фери исписује поетичку историју антологија поезије у енглеској књижевности од шеснаестог до двадесетог века, организујући своју студију у три прстена у којима даје описе текстуалних промена као последица избора које састављачи чине имајући на уму услове материјалне производње књиге, природу грађе коју у њу уносе и однос према ауторству и интегритету текста, посебно занимљив у случајевима када су сами песници читаоци или састављачи антологија. Постављање у средиште пажње рада антологичара омогућило је испитивање поетике антологије, померајући још мало начин њеног сагледавања од социологизованог, као специфичног производа књижевног поља, ка имагинативном, односно сагледавању као ауторског дела књижевне уметности.

Најпре се дефинише жанр, сагледавањем формалних промена – концептуализацијских метафора¹⁰³, просторног и хронолошког ограничавања целине књиге, и отуд изведених

следећој реченици свог текста релативизује примедбом о тежњи за континуитетом са одређеном историјском прошлошћу), већ са „понављањем“ као елементом који пажњу усмерава ка процесуалном, динамичком карактеру ове људске праксе.

¹⁰³ Феријева показује како стабилизацију жанровске форме прати промена у именовану врсте књиге, од једноставног именованга грађе од које је састављена („songs and sonettes“) најраније Тотелове збирке (1557), преко назива *collection* и *miscellany* од раног седамнаестог века, те „ризнице“ (*treasury*) која се јавља од краја шеснаестог, али преовлађује током деветнаестог века да значи место прикупљања најлепших песама које се именују као „драгуљи“. Термин „књига“ (*the book*), којом је наглашено „личније власништво“ над предметом, доминантан је облик насловљавања тек од почетка двадесетог века. Термин „антологија“ није се јављао до краја осамнаестог века, а оживеће га тек Едмунд Стедман, заједно са асоцијацијом коју на првим страницама доносе

класификација на подврсте – као елементима прве инстанце на којој се уочава присуство антологичара. Самосвест састављача о томе да поступци којима приступа појединачним песмама и поезији у целини имају интерпретативне последице и мењају искуство читања песме Феријева истиче као дистинктивну особину антологија у односу на друге врсте збирки (Фери 2001: 2), и ова чињеница стоји и у корену „привидног парадокса да су антологије јединствен тип књиге који је способен да узме неизбројиво мноштво облика да би садржао врло различиту грађу“ (6). Показујући временски след настанка нових подврста антологија као последицу различитих функција које састављачи књизи намењују, а паралелно излажући смену метафора којима се описује књига, први прстен студије одређује утицај ванлитерарних елемената (тржишта и рекламних стратегија, развоја штампане књиге и стварања читалачке публике) на историјску промену жанровских особина. Са посебном пажњом излаже се промена текстуалних стратегија (које одговарају Олсоновим протоколима) као интралитерарни одговор на ове утицаје: насловљавање књиге, семантика поступака њеног физичког обликовања (формат, врста папира, дизајн корица, илустрације), начин представљања састављача читалачкој публици, намере исказане у предговорима, унутрашња организација грађе (редослед, сегментација, образлагање избора који је у књизи примењен), оквирне песме периода или читаве антологије, спајање песама у секвенце – тематске, песничких врста, или било ког другог начела груписања микронизова песама – и, коначно, илузија временског поретка (оствареног као просторни редослед) и ритма који управља читањем. Свако од ових обележја Фери показује као осмишљени и самосвесни гест, чији историјски развој упућује на сазревање доживљаја о послу састављања антологија као о ауторском чину. Фигура ове зрелости за ауторку је Френсис Полгрејв, чија је антологија *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in English Language* (1861) била угаони камен за модерне енглеске антологије, а његово име синоним за ову врсту књиге до дубоко у двадесети век (40).

Други облик антологичарске самосвести обухвата отиске које он оставља на појединачној песми. Иако је изградња поверења у фигуру састављача као оног ко *верно* представља грађу од које је књига сачињена једна од кључних стратегија представљања антологичара у прелиминарним радњама обликовања оквира антологије, читав низ избора које прави открива његове ауторске прерогативе и у самом облику у ком су песме донесене. Насловљавање ненасловљених песама, „поправке и побољшања“ или модернизовање језика, реструктурирација и промена смисла појединачне песме поступци су којима се антологичари служе од настанка жанра, тако да песме „могу да послуже да побољшају изглед антологије и да задовоље читаоце“ (98). Два су запажања ове анализе посебно занимљива. Прво је уочавање да се то најчешће догађа са песмама за које се претпоставља да читаоцима нису познате, често јер припадају удаљеном времену, те претпоставка да се иза екстремних нарушавања интегралног облика песме налази посебна пажња каквом антологичар покушава да „унапреди“ искуство њиховог читања. Друго је да су управо оне антологије чији су састављачи најмање поштовали модерне стандарде интегритета текста и „који су створили најзначајније примере њиховог игнорисања били управо они који су остварили најкреативније ефекте на историју поезије на енглеском језику“ (98).

слике краљице Викторије и *Песничког кутка* Вестминстерске опатије – „националног храма где су имена песника окупљена да би се учинила бесмртним“ (Фери 2001: 22). Насловљавање антологија показује такође кретање које упућује на конкретизацију „двослојног онтолошког статуса“ („књиге испуњене песмама“ и „књиге сачињене од песама“) која прати и промену имагинације: од „специмена“ и „драгуља“ којима су испуњене „ризнице“, „ковчежићи“, „ормарићи“ (са надређеним појмом „кутије“, објекта који се може „отворити“ и тако открити богатство којим је испуњен), преко квазимитолошких и пасторалних симболичких простора („рај“, „галерија“, „сеник“, „видиковац“, „врт муза“) – истовремено затворених, издвојених и идеализованих простора природе и места сусрета на каквим читаоци могу делити уживање у песмама, до просторних фигура којима се јаче наглашава природа антологије као објекта стварног света („библиотека муза, „позориште“, „ормарић мудрости“, па и са конкретизацијама које упућују и на предмете или места у кући са којима се књига повезује: „песмарица за чајни сточић“, „књига за кутак“ или „песничка енциклопедија уз камин“). Уп. Фери 2001: 14–30.

Други прстен студије тражи одговор на питање шта је *антологијска песма*. И ова анализа даје се сагледавањем историјског корпуса, те се издваја први закључак да је специфична заједничка особина свих песама које се називају антологијским пре свега то да је историјски контекст њиховог тумачења контекст антологија. Феријева издваја континуитете и дисконтинуитете као две супротне стратегије осмишљавања њиховог уношења у појединачну књигу: „антологијска“ песма преноси се из једне књиге у другу, тако стиче статус репрезентативне песме одређеног периода док саме књиге конструишу сопствену традицију антологија; на другој страни, управо су „најомиљеније“ међу овим песмама у средишту ревизија и њихово је упадљиво изостављање стратегија којом појединачна антологија тврди да доноси новину у третману целокупног песништва. Овакво понашање је дугорочно довело до стабилизације жанровских особина песме која се најчешће проналази у антологијама: кратка лирска песма (на супрот дугим наративним, дескриптивним и дидактичким) у деветнаестом веку постаје типична за антологијске изборе, а Фери указује на то да осим практичних комерцијалних разлога (жеље да се донесе што већи број песама на ограниченем простору штампане књиге) улогу у томе има и израстање фигуре антологичара од скромног сакупљача до селектора и композитора збирке чије су компетенције засноване на однегованом естетском суду. Посебну врсту међу овим песмама чине оне за које Фери користи термин „јавна песма“ (*public poem*). Како антологија стиче самоодређење градитеља заједничких читалачких искустава, истовремено са трансформацијом књижевности у *јавни простор* културе националне заједнице, а писања у облик друштвеног изражавања у деветнаестом веку, у њој су се са већом вероватноћом нашле песме чије је стихове у одломцима читалац често могао чути у свакодневици, које је препознавао и без знања о томе ко је њихов аутор или из ког дела долазе. Фери показује да не постоји генетичка, тематско-мотивска или стилска одлика која би била заједничка свим овим песмама, већ да је реч о могућности идентификације лирског субјекта са једним имагинарним „ми“ које је носилац заједничке културе (националне) заједнице (127–128). Везивање ових песама за имена њихових аутора (иако су саме често преношене из антологије у антологију због тога што су одговарале намерама састављача, често у текстуално измењеном или смисаоно помереном облику) учествује у изградњи *фигуре песника* као епитома духа националне књижевности, и њиховом претрајавању у антологијским изборима чак и када више нису део школског програма или неког другог облика јавне свести или колективног књижевног искуства.

Песничко искуство читања и састављања антологија завршни је тематски круг студије. Фери истиче да је овај аспект деловања антологија од почетка деветнаестог века важна карактеристика читавог жанра, те анализира амбивалентне односе песника према идеји антологизације (указујући и да је фамозни пример става против антологија Лоре Рајдинг и Роберта Грејвса тек тачка у дугом току критичког указивања на недовољности жанра и некохеренцију објављених намера и остваривог облика књиге), али и специфичне функције критичког дискурса које антологије преузимају у овом добу – излагања стваралаштва генерације песника које делује као један облик „групног манифеста“ (223), или алат за приступ и осмишљавање прошлости, што поетику антологичара приближава књижевноисториографској свести (227–243). Њихову свеprisутност као коначну потврду основне идеје своје студије – да антологије не само што прикупљају књижевно наслеђе, већ конституишу сопствену традицију, која ствара нове *садашњости* књижевног искуства – Фери илуструје „Кодом“ у којој разматра *имагинарну антологију* песника седамнаестог века, концептуализовани и организовани скуп и поредак текстова Т. С. Елиота који, иако није никада материјализован (мада Фери сматра да је „Традиција и индивидуални таленат“ есеј који би одговарао предговору такве књиге, 254), јесте имао ефекте на Елиотово стваралаштво какво постојеће антологије имају на песнике који су њихови читаоци.

Прве две деценије двадесет првог века донеле су и истраживања целовитих корпуса антологија усредсређена на специфичности националних књижевности. Женевјев Шампо (Geneviève Champeau) и Надин Ли (Nadine Ly) уредиле су 2000. године зборник *Le*

phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain, заинтересован искључиво за антологије иберијске и латиноамеричке књижевности, у коме су радови, уз теоријске поставке и описе поља различитих националних традиција за нека будућа детаљнија проучавања антологија шпанског говорног подручја, организовани још у сегменте који се баве појединачним ауторима – писцима који су били и састављачи антологија, класификацијама подврста ове књиге на основу различитих критеријума састављања, и засебно историјатом педагошких антологија савремене шпанске књижевности.

На трагу овог пројекта, Патрисија Ан Одбер де Бобета (Patricia Anne Odber de Baubeta) испитује корпус антологија у Португалији, монографијом *The Anthology in Portugal: A New Approach to the History of Portuguese Literature in the Twentieth Century* (2007), која је 2013. допуњена есејима из књиге *The Anthology in Portugal: Literature, Translation and the Margins*, чије су ауторке уз Бобету и Маргариде Ваље де Гато (Margarida Vale de Gato), и Марија де Лурдес Моргадо Сампајо (Maria de Lurdes Morgado Sampaio). Прва од ове две књиге успоставила је књижевноисторијски опис жанра у португалској књижевности, са интересовањем пре свега за „политику антологије“ (Бобета 2007: 20), упоређивање ставова састављача и њихових избора, односно улогу антологија у откривању и изучавању запретаног књижевног наслеђа и ефекте које је оно имало на стварање португалског књижевног канона¹⁰⁴ (22). Циљ ауторке је да покаже како испитивање антологија може да допринесе (ре)конструкцији португалске књижевне историје, те и у интердисциплинарном приступу који у уводу прокламује преовладава књижевноисторијски метод, а целина студије прилог је и расправи о могућности постојања савремене књижевне историје. Радови у другој књизи проширују овако обликовану теоријску слику, укључујући студије случаја антологијске рецепције преведене књижевности и специјализованих антологија (књижевности за децу, детективске и фантастичне приче), померајући фокус истраживања са занимања за канон као национално значајни корпус текстова на интеркултурне утицаје, односно на интересовање о динамици центра и маргине.

За уочену потребу да се самоодређење једне националне књижевности обухвати историјском анализом свих врста њених антологија (на супрот нужном сужавању корпуса какво срећемо код претходних истраживача), украјинска проучаватељка Олена Халета (Олена Галета) у својој обимној студији *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття* (2015) успоставља нешто другачији теоријски оквир. Ослањајући се на књижевну антропологију Волфганга Изера (уп. Изер 1989, 1991) и интерпретативну антропологију Клифорда Герца, Халета започиње од идеје да се превазилажење кризе хуманистике налази у разумевању књижевности као сфере „чисте креације слике – иницијалне активности фикције и имагинације – и средства људског самопревазилажења“ (Халета 2015: 628). Заједно са Хансом Улрихом Гумбрехтом, који наставља Изерову позну преокупацију књижевношћу као системом културне репрезентације повезаном са човековим самостварањем као бића културе, Халета сматра да је књижевна антропологија као „екс-центрично знање“ (58, израз је Линде Хачен) пут којим проучавање феномена књижевности може да се сачува од опасности свођења на социологизацију кретања у књижевном пољу и да њену политичност осветли без упадања у замку политизације. Гумбрехтова идеја о књижевности као „ризичном мишљењу“ – имагинативном простору размишљања изван граница сигурности познатог поља културе, флексибилном и отвореном за ословљавање проблема које стварају нова искуства свакодневице – сугерише да проучавање књижевности у „антрополошком заокрету“

¹⁰⁴ Иако поставља *канон* као оријентирну тачку којом се изражава значај појединачне антологије, дефиницијом коју бира за сврхе студије – „критички канон, који се може даље разделити на историјске, националне и културне каноне, а састоји се од промишљеног избора високо вреднованих дела која се уобичајено сматрају делом друштвеног културног наслеђа, памћења и идентитета“ (Бобета 2007: 26) – ауторка прави отклон од канонске расправе и из закључака изведених из књижевноисторијског прегледа антологизације португалске књижевности не поставља питања о евентуалним специфичностима португалског формирања канона.

значи и испитивање настајања нових модела и механизма самоидентификације који подстичу креативност и покрећу промене културе.

Из антрополошке перспективе, колекција је кључни појам културе модерности. Џејмс Клифорд (James Clifford) показује да је „нека врста прикупљања око јединке или групе – састављање материјалног ‘света’, означавање субјективног домена који није ‘другост’ – вероватно универзална“, али да је идеја да је идентитет једна врста посуда, богатства (објеката, знања, успомена, искустава) специфичност западног света за који је „сакупљање већ дуго стратегија развијања посесивног сопства, културе и аутентичности“¹⁰⁵ (Клифорд 1988: 218). Колекција никада није „природна“ и „неутрална“, и увек захтева сврховито преосмишљавање изворног материјала, селекцију и уређење. Тако она има двоструко метонимичну структуру: предмети издвојени из свог првобитног контекста постоје као његова репрезентација унутар колекције, избор и поредак пак упућују на колекционара и културу којој он припада (Халета 2015: 61–62).

Халета показује на опсежном низу примера од Валтера Бењамина до Алеиде Асман¹⁰⁶ фасцинацију сакупљањем и збирком у филозофији и теоријском мишљењу двадесетог века, закључујући да је *колекционар* централна фигура епохе модернизма. У књижевном контексту, то је за њу антологичар, те уз умногоне конвенционалну дефиницију антологије као „колекције књижевних дела састављене према намерама и избору састављача, не директно зависне од образовних потреба, а дизајниране да прикаже појединачни књижевни феномен или књижевност као целину, у зависности од принципа састављања“ (629), додаје нагласке на њеној природи истовремено *перформативне* и *интертекстуалне* појаве, и *метажанровском* карактеру који „објективизује субјективне ставове о књижевности, постављајући на место субјекта ‘имагинарну заједницу’ сакупљача, издавача и читалаца“ (123). Вредност самог сакупљања и вредност изабраног предмета проистекле из тога што је део колекције у овој се епохи јавља као појам *традиције*, али потреба прикупљања није заснована у неком апстрактном интересовању за прошлост, већ започиње у захтевима оног „овде“ и „сада“, „од жеље за редом и потребе стварања (мета)књижевног заплета, преко установљавања ‘садашњице прошлости’, до оцртавања граница свог ‘ми’“ (141).

Множину ових „ми“ и квалитативну новину њихових антологијских самоодређења Халета жели да обухвати својим историјским истраживањем, и то је узрок потраге за новим теоријским оквиром. Њиме је корпус традиције антологија у украјинској књижевности примио у себе, поред оних које назива „канонским“ – које антологизују националну књижевност унутар конституције националног пројекта – и антологије појединачних књижевних врста, тема, књижевних праваца, друштвених група или заједница одређених конкретним животним искуством или историјским догађајем (емигрантског искуства,

¹⁰⁵ Семантику ове праксе Клифорд објашњава на примеру дечјих „колекција“: „Дечакова збирка минијатурних аутомобила, девојчицина лутака, ‘музеј из природе’ проналазака са летовања (са обележеним каменчићима и шкољкама, или колибријем у боци), драгоцену чинија испуњена струготинама од бојица. У овим малим ритуалима видимо каналисање опсесије, вежбу у присвајању света, сакупљање ствари око себе вођено укусом и прикладношћу. Уноси у свим колекцијама одражавају општија културна правила – рационалне таксономије, пола, естетике. Ексесивна, понекад чак грамзива потреба да се *има* трансформисана је у уређену, осмишљену жељу. Тако сопство које мора да поседује, али не може да има све, учи да изабира, уређује, класификује у хијерархије – да ствара ‘добре’ збирке (218). Без обзира на то шта је сакупљено, вредновање колекције имаће за последицу потребу њеног излагања и чувања, сазнања и причања прича о њеним експонатима, разликовања копија од оригинала – добар колекционар показује укус и способност рефлексije, а акумулација се развија на поучни, педагошки начин. Граница између колекције и фетишизма је у разлици између класификације и јавног излагања насупрот накупљања и тајности (218–219).

¹⁰⁶ Уводна поглавља Халетине књиге на многим су местима врло обимни каталози теоријске мисли о појмовима које уводи у хоризонт свог рада. Ова особина, проистекла из чињенице да је монографија о украјинским антологијама настала из њене докторске радње, али и из тога што сличних прегледа у украјинској књижевности до тада није било, фрустрирала је прве читаоце (в. Булкина 2016), и често, уместо нијансирања, разводњава основну нит излагања.

„лингвистичке дијаспоре“, догађања на Мајдану 2013. године), све до вишејезичних, комерцијалних и пригодних антологија чији су уноси настали поручивањем баш за то издање. Стога је на први поглед неочекивано да се у закључку стиже до потврде онога што на почетку изгледа као да се нужно мора напустити. Студија се отвара наглашавањем детаља да је украјинска књижевност до 1991. године бројала шездесетак антологија, а да је у периоду након распада Совјетског Савеза настало око 260 оригиналних и десетине „пригодних“ антологија (13), што се тумачи тешкоћама самоодређења у посттоталитарној, постколонијалној и постмодерној ситуацији (628). Промена угла теоријског оквира која обећава одговор на читав низ питања¹⁰⁷ о природи, функцији и историји овог метажанра мотивисана је потребом за проширењем корпуса тако да он укључи и књиге које одступају од уобичајеног схватања „канонске антологије“ као избора који канонизује националну књижевност дефинисаног самоодређењем нације. Па ипак, када се у коначном сумирању дају одговори на њих као закључци о историји антологија, не само што се епоха модернизма и пројекат модерне нације, повезани са историјским осмишљавањем искуства и на таквом осмишљавању заснованом канону националне књижевности, издвајају као кључни периоди постојања, већ се и „неканонске“, „постмодерне“ антологије као такве одређују искључиво у односу на границе – „не само лингвистичке, већ и стилистичке, естетске и идеолошке“ (631) – које су успостављене кроз самоидентификацију националне књижевности.

Иако у српској науци о књижевности оваквих систематских проучавања жанра антологија нема, не може се рећи да није било и интересовања, жеље и потребе за њима, нарочито од почетка овог века. Истина, то се не објашњава сличним разлозима какви се наводе на почетку овог поглавља. Један антологичар избројао је да се до 12. јануара 2009. године код нас појавило 2148 „разних антологија, панорама, хрестоматија, избора, алманаха, зборника, билтена, бедекера, споменара и разних песничких путоказа“ (Грујичић 2012: 23), али примећује и да ова бројка тешко да може бити довољан и инспиративан разлог за поклањање истраживачке пажње, кад једва да заслужује и читалачку. Десетак година пре тога читамо сличну оцену Гојка Тешића да је „крај протеклог века обележила једна врста антиестетске и анткњижевне антологоманије, која се у новом времену наставља на још безобзирнији начин! Те антологије [...] скоро да и не заслужују да буду споменуте, јер се праве најчешће на пријатељским односно генерацијским искључивостима, а не према књижевним вредносним начелима...“¹⁰⁸ (МСПЊИ 2001: VIII). Међутим, ако им се и одриче вредност, њихова бројност је ипак споменута, а разлог за то је управо чињеница да су антологије изазивале и читалачку и пажњу критичког оцењивања непрекидно барем од почетка двадесетог века. Потпуни историјат критичке рецепције антологија српске поезије није у средишту интересовања овог рада, али треба уочити да је појава готово сваке од њих, макар од појаве *Антологије новије српске лирике* (1911), била дочекивана непосредном реакцијом у виду приказа, критичких осврта, а каткад и полемика које су се тицале ширих питања књижевности¹⁰⁹. Само неке од њих имале су и накнадне критичке оцене, какве су из

¹⁰⁷ „Који су погледи на свет и књижевнотеоријски ставови довели до запитаности о улози и месту антологија? Са каквом се перспективом и са којим инструментаријумом приступа предмету истраживања, очекујући нове резултате? Шта је проузроковало нарастајућу популарност антологија? Каква је природа антологичког текста? Како описати механизам антологизације књижевности? Чиме се издваја антологија од других репрезентативних издања? Шта се мења у књижевности са појавом нове антологије? Зашто жанр антологије прати украјинску књижевност током читаве модерне епохе? Шта обезбеђује унутрашње јединство жанра, упркос томе што се структурне карактеристике појединачних антологија стално мењају? Коначно, шта од нашег разумевања историје и модерне украјинске књижевности зависи од присуства антологија у њој?“ (Халета 2015: 15).

¹⁰⁸ Додуше, већ три реченице касније, говорећи о Богдану Поповићу, Тешић у одбрану његовог избора каже и да „сваки антологичар има право на своју искључивост, била она личне, дакле нелитерарне природе, било да је условљена неким естетичким или теоријским начелима“ (Тешић, МСПЊИ 2001: IX).

¹⁰⁹ Детаљну дискусију о појединачним написима као реакцији књижевног поља на појаву антологија у српској књижевности остављамо изван овог рада, уз напомену да би се и у њој могло трагати за ритмом потврда дејстава појединачне књиге унутар историје жанра. Уместо тога, на овом месту остављамо тек пописе најважнијих критичких реаговања на појаве три антологије о којима је реч, као мапу грађе на којој би се таква

касних вредносних и поетичких позиција одмеравале критеријуме састављања, „грешке“ неоправданих уноса или изостављања, те однос према другим областима рада њихових састављача¹¹⁰. Занимљиво је и да су управо те антологије, уз још неке које са њима деле

анализа рецепције могла спровести. Прво и друго издање *Антологије новије српске лирике* (1911, 1912) Богдана Поповића испратило је двадесетак написа, међу којима су и белешка (1911) и критика (1912) Јована Скерлића у *Српском књижевном гласнику*, прикази Антуна Густава Матоша у *Виеснику* (1912а) и *Хрватском колу* (1912б), Јована Храниловића у *Просвјети* (1912) и Светислава Стефановића у одговору на анкету Станислава Винавера у *Пијемонту* (1912), те текст Симе Пандуровића у *Босанској вили* (1913). За живота Богдана Поповића је број текстова објављених поводом ње порастао до педесетак, а у међуратном периоду антологија је објављивана са изводима из критика које су пратиле прво издање – уз одломке Храниловићевог и Скерлићевог (јединог који је и потписан именом аутора) још и приказа у *Црвеној Хрватској* (Н. С. 1912), *Српском гласу* (Стајић 1911), календару *Strossmayer* за 1912 (Ћ. 1912), *Љубљанском звону* (Дебељак 1912) и *Народним новинама* (–р– 1911), а од шестог издања (1928) ови изводи штампани су као засебна брошура уз књигу, и додати су им и одломци приказа насталих о петом издању које су штампали љубљанско *Jumro* (1924), *Zagreber Tagblatt*, *Prager Presse* (Вендел 1924) и *Американски Србобран*. Већ од првог издања, а посебно након Првог светског рата јављају се и полемичке критичке студије које постављају питање дејства Поповићеве књиге на даљи развој песништва (у својој доброј анализи рецепције *Антологије новије српске лирике* Милан Алексић посебно указује на оне Петра Ј. Одавића, Акифа Шеремета, Војислава Илића Млађег и Велибора Глигорића, уп. Алексић 2014: 276–277). Сасвим посебан облик критике Поповићеве књиге, при том најубедљивији и књижевно највреднији, био је приступ Станислава Винавера у *Пантологијама* (1920, 1922, 1938). Интересантан је податак да у волуминозном *Зборнику у част Богдана Поповића* (1929) од седамдесет прилога нема ниједног који се бави Поповићем као антологичарем, а сама књига је споменута тек једном – у краткој notiци Драгутина Домјанића, коме је *Антологија* прва асоцијација на Поповића, због чијег је сакупљачког рада „српска лирика постала још љепшом када је сабрана у *Антологију*“ (Домјанић, *ЗБП* 1929: 65). *Антологија српске поезије* Зорана Мишића је, након задивљујућег броја приказа крајем 1956. (Предрага Палавестре у *Младости*, Антуна Шољана у *Народном листу*, Милосава Мирковића у *Студенту*, те Исидоре Секулић у новогодишњем броју *НИН-а*) и почетком 1957. године (Милоша И. Бандића (1957а) у *Политици*, Мидхата Бегећа у сарајевском *Изразу*, Велибора Глигорића у *Борби*, Свете Лукића у *Делу*, Павла Зорића у *Младој култури*, младог Љубомира Симовића у ужичким *Вестима*, Слободана Милетића у *Пољима*, Милоша Јевтића у часопису *Живот*, уз још неке ситније белешке у другом листовима), правом буром обележила књижевну сезону: на једној страни полемиком између Миодрага Протића и Милоша И. Бандића вођеном на страницама часописа *Књижевност*, проистеклом из реаговања на Глигорићев текст (Протић 1957, Бандић 1957б), са друге књижевном анкетом у два јануарска броја *Књижевних новина* где се о књизи изјаснило још проучавалаца (Живан Милисавац, Божидар Ковачевић, Зоран Гавриловић, Бошко Новаковић, Драган М. Јеремић, Јован Христић и Ђуро Гавела), чиме је рано пролеће 1957. године било преплављено написима о књизи Зорана Мишића. То је, међутим, било све – каснија издања, као ни друге Мишићеве антологије нису ни изблиза изазвали овакву пажњу, а питања отворена у овим написима остала су отворена, или су решења тражила на местима другачијим него што је ужекњижевно поље. Појава *Антологије српског песништва* Миодрага Павловића стекла је легендарни статус много више личностима које су на њену појаву реаговале и начином на који су то учиниле него студиозношћу тих написа. Започело је анкетом *Вечерњих новости* коју отвара провокативна похвала Васка Попе. Попа је у том тренутку потпредседник Српске књижевне задруге која је издавач антологије, њему је књига и посвећена, а има и највише унетих песама. Због свега овога засебно реагује Добрица Ћосић у истом листу, а затим се у анкету укључило још двадесетак књижевника (забавља податак да се у њој рефренски понављају стихови из „Вихора“ Миодрага Павловића: „Ускоро / о томе / ништа се неће знати“). Уследили су критички прикази Драгољуба Игњатовића у *Књижевним новинама*, Драгана М. Јеремића у *Борби* и Милоша Стамболића у *Политици* 1964, те Николаја Тимченка у *Књижевности*, Василија Калезића у *Пољима* фебруара и Светозара Бркића у *Летопису Матице српске* марта 1965, да би се реакције на Павловићеву књигу након текста Марка Ристића (од једне реченице састављене од стотинак епитета) у загребачком *Форуму* марта 1965. (касније унетом у књигу *Сведок или саучесник*, 1970) и интервјуа Оскара Давича у првомајском броју приштинског листа *Јединство* (који је потом прештампан у *Књижевним новинама*) стопиле у начелнију дискусију о стању и приликама у српској поезији, односно приступу књижевној прошлости. Осим Павловићеве антологије, тема ових разговора били су и расправа о потреби писања историје југословенске књижевности, те заокружење првог („плавог“) издања едиције *Српска књижевност у сто књига* (започетог исте године када је објављена антологија Зорана Мишића, а довршеног 1966).

¹¹⁰ Детаљни преглед критичке ревалоризације антологичарског лика Богдана Поповића доноси Милан Алексић у својој књизи *Богдан Поповић и српска књижевност* (2014: 268–310).

У зборнику *Зоран Мишић 1921–1976* (1978) који су након његове смрти приредили Света Лукић, Ђорђевић Вуковић и Јован Христић, а који је задуго био једино метакритичко прецењивање целине дела овог критичара, на значај *Антологије српске поезије* посебно се осврћу Света Лукић и Новица Петковић, а лапидарне оцене о њој доносе и Миодраг Павловић, Дамњан Антонијевић, Светозар Бркић, те Светлана Велмар-Јанковић, која оставља и сведочење о суђењу у Атељеу 212 као тренутку јаке светлости у којој се изоштрено указује

поједине особине, биле оне приликом чијег се појављивања критичка реакција остваривала (или је била тражена) као *групна расправа*, у каквој су актери књижевне и књижевнокритичке сцене позвани да истовремено, у полилошком односу, изнесу своје судове о књизи и њеном месту и улози у српској књижевности¹¹¹. Све ово упућује на високу културну свест о значају антологија унутар књижевности као друштвеног феномена, те на то да се у утисцима, попут оног Гојка Божовића, „да се код нас о онима који састављају антологије говори као о приређивачима“, у смислу потцењивања вредности посла, јер се „антологичарски рад [...] по некој инерцији не сматра довољно ауторским радом, као што се неки жанрови не сматрају довољно репрезентативним“ (*МСПЊИ* 2001: XXIII), крије позната заблуда у којој се академско интересовање замењује за вредновање целине културе.

Тешићева оцена и Божовићев утисак изречени су у разговорима одржаним 22. и 23. новембра 2001. године у Народној библиотеци Србије, поводом управо објављене *Антологије српске лирике 1900–1914* Леона Којена, а транскрипти са скупа „Модерно српско песништво и његова историја“ штампани су у закључном двоброју *Књижевног магазина* за

осмехнути лик „мудрог тумача“. Последњих година Мишић опет изазива интересовање истраживача, указујући на потребу поновног читања и тумачења његовог рада. Средишњу тему већине нових испитивања представљају поетичка становишта Мишићевог критичког деловања (Алексић 2013, Хамовић 2013, 2016) и полемика са Марком Ристићем о *косовском опредељењу* (уп. Љуштановић 2010, Делић 2010, Којен 2010, Алексић 2019), а за овај рад посебно је занимљиво самеравање критеријума и концептуализације Мишићеве према *Антологији новије српске лирике* (Перишић 2012).

У ретроспективним освртима на рад Миодрага Павловића *Антологији српског песништва* посвећени су радови унутар зборника и темата: часописа *Савременик* 1981. године (Магарашевић 1981), те радови Станка Кржића и Драгана Хамовића у зборнику *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића* (2010). Анализи третмана средњовековне књижевности у Павловићевој антологији посебан рад (2012), а затим и поглавље студије о српсковизантијском наслеђу у песништву српског послератног модернизма (2017) посветио је Марко Радуловић. Мина Ђурић је компаративно поставила Павловићеву према другим интегралним антологијама поезије словенских народа (Ђурић 2013), а прегледом рецепције *Антологије* у контексту Павловићеве есејистике бавила се Маја Радонић (2013, 2015).

¹¹¹ Тако је антологију Богдана Поповића пратила (неуспела) анкета Трајка Ђирића (Станислава Винавера) у *Пијемонту* 1912. године (на коју је одговор дао само Светислав Стефановић). *Антологију српске поезије* Зорана Мишића изјашњавање објављено почетком 1957. на страницама *Књижевних новина* (Живана Милисавца, Божидара Ковачевића, Зорана Гавриловића, Бошка Новаковића и Драгана М. Јеремића, те одвојено Јована Христића и Ђура Гавеле), а пре тога и спектакл „јавног суђења“ у Атељеу 212 (више података о томе: М. С. П. 1956, Чолић 1956, Јовановић 1956, Велмар-Јанковић 1978). Анкету, сада у десетак скоро па узастопних бројева *Вечерњих новости* (у којој су о књизи своје мишљење дали Васко Попа, Душан Костић, Милосав Мирковић, Јован Христић, Матија Бећковић, Божо Булатовић, Десанка Максимовић, Никола Дреновац, Тоде Чолак, Брана Црнчевић, Предраг Палавестра, Мирко Милорадовић, Добрица Ћосић, Душко Радовић, Богдан А. Поповић, Велимир Лукић, Бранко Ћопић, Александар Вучо, Иван В. Лалић, Данило Киш, а одбили да одговарају Борислав Михајловић Михиз, Скендер Куленовић, Стеван Раичковић и Божидар Тимотијевић, док су *Новости* донеле и два писма читалаца – Светомира Радевића (потписаног и као „виши саветник у Савезном секретаријату за опште привредне послове“) и Радмиле В. Трифуновић, домаћице), а затим и „суђење“ крајем 1964. у организацији Дома омладине Београда, а у препуној великој сали Дома синдиката, имала је и *Антологија српског песништва* Миодрага Павловића (в. ВН 1964а–к, Максимовић 1994, Глинтић 1994). Пројекат *Српска књижевност у сто књига* Матице српске испратила је анкета „Како приступамо књижевном наслеђу“ *Књижевних новина* (1965) (учествовали Зоран Глушчевић, Јован Христић, Славко Леовац, Предраг Палавестра, Хусеин Тахмишчић, Иван В. Лалић и Драшко Ређеп), а исте године, и као коначни осврт на Павловићеву антологију, и дискусија „Токови и струје у савременој југословенској литератури“ часописа *Дело* (учествовали Милош И. Бандић, Петар Џацић, Мирослав Егерић, Зоран Глушчевић, Вук Крњевић, Света Лукић, Душан Матић, Милосав Мирковић, Миодраг Павловић, Мухарем Первић, Раша Попов, Слободан Селенић, Живорад Стојковић, Александар Вучо и Божа Вукадиновић). Оваквом низу можда треба додати и истовремену појаву релативно великог броја критичких приказа антологије *Модерно српско пјесништво* Стевана Тонтића у рано пролеће 1991. године (Агић 1992, Ђурић 1992, Микић 1992, Пантић 1992, Поттић 1992), темат часописа *Реч* поводом десетогодишњице антологије *Шум Вавилона* Михајла Пантића и Васе Павковића (1998), те трибину организовану у Народној библиотеци Србије о антологији Леона Којена (*МСПЊИ* 2001). Ипак, све ово не треба тумачити као сугестију да и Тонтићева, Пантић–Павковићева, односно Којенова антологија имају исту тежину као и претходно наведене – о томе ће се моћи говорити тек кроз неколико деценија, али по свему судећи, неће – али се, чини се, може извући закључак о непрекидној свести о томе да неке од ових књига већ својим објављивањем износе став о коме књижевна јавност има потребу да се огласи.

ту годину. Одржани у два дана, у којима су о књизи са аутором дискутовали проучаваоци књижевности (Тања Поповић, Тихомир Брајовић, Драган Хамовић, Гојко Тешић, Александар Јовановић) и песници (Борислав Радовић, Војислав Карановић, Саша Радојчић, Милосав Тешић, Јован Христић), већ у уводном тексту транскрипта види се да су, осим осврта на издање, виђени и као добра прилика за дискусију о начелнијим питањима књижевноисторијског карактера. Тако су они „добар повод да се поново отвори расправа о српском песништву с почетка 20. века, његовим најзначајнијим песницима – Ракићу, Дучићу, Пандуровићу и Дису – и кључним одликама њиховог сензибилитета, песничког поступка и језика“, затим и „општијим питањима која се тичу српске песничке традиције у целини: где треба тражити праве почетке модерне српске поезије, почетком 20. века или тек двадесетак година касније; како треба одредити место српског песништва пре и после Првог светског рата у европској књижевности; у којој мери је могуће говорити о једном доминантном току српског песништва у првој половини 20. века; какве су везе новијег српског песништва, од 1950. до данас, са ранијом песничком традицијом“. Коначно, округле годишњице (деведесета од антологије Богдана Поповића и четрдесет пета од оне Зорана Мишића)¹¹² упућују на потребу разговора „како о различитим амбицијама и достигнућима антологичара српског песништва, тако и о улози коју антологије поезије могу имати данас, када је сама поезија изгубила средишно место у српској култури и доминантан положај у српској књижевности које је некада поседовала“ (МСПЊИ 2001: I).

Излагањима првог дана, концентрисаним на опис Којенових полемички постављених поетичких становишта и тачака спорења са наслеђеном традицијом тумачења, те импликацијама које могу имати на књижевноисторијску периодизацију поезије краја деветнаестог и прве половине двадесетог века, заједничко је разумевање жанра антологије као средства критичког деловања, и метафорика наратива за чијим су главним јунаком учесници скупа у потрази.¹¹³ Полемички устрој Којеновог предговора у видокруг доводи и антологије Богдана Поповића и Зорана Мишића, те *Антологију авангардног српског песништва 1902–1934* и *Антологију Албатрос* Гојка Тешића, као сродне подухвате са намером реконструкције и превредновања издвојеног историјског периода српске поезије. Занимљиво је да је на самом почетку Павловићева *Антологија српског песништва* поменута због својих „огромних књижевноисторијских претензија“, да би одмах била остављена по страни због „неукуса“ приређивачевог уврштавања сопствених стихова „у контексту и обиму у којем је то Миодраг Павловић учинио“ (Поповић, МСПЊИ 2001: IV). Други дан разговора, који започиње отклоном Војислава Карановића од претходног тона својим представљањем као „неког ко није довољно стручан у области књижевне науке, али воли поезију и уз то има однос према појединим песницима овог периода“ (XVI), скреће пажњу и на ствари које остају изван анализе књижевноисториографских концептуализација целине, какве су однос кохерентних критеријума антологизације и судбина појединачног песника, те спорност уопштавајућих термина којима се наука о књижевности служи када осмишљава прошлост и невидљивост те проблематичности у сусрету са антологијом која такође на њима почива. Занимљива су два запажања. Милосав Тешић износи утисак о „јединственој великој песми“ који оставља Којенов избор и распоред, нешто насупрот Којеновом позивању на Скерлићев став о *индивидуализму* као једином –изму којим би се дао обухватити овај период. Јован Христић до сродног утиска о тачности и убедљивости представљања поезије 1900–1914. као „једног блока“ долази брзим крокијем развоја српских антологија у двадесетом веку. У њој у

¹¹² Занимљив је детаљ да су и три канонске антологије објављене у годинама великих јубилеја, у којима је књижевни живот умногоме био посвећен прослави три велике фигуре српске културе: Доситеја Обрадовића (1911), Јована Стерије Поповића (1956) и Вука Караџића (1964).

¹¹³ Ову реторичку линију отвара Тања Поповић, за коју је то Милан Ракић, за Тихомира Брајовића то су Зоран Мишић као негативни и Богдан Поповић као позитивни „јунаци“ предговора, за Драгана Хамовића то је период од 1900. до 1914. године, као и за Александра Јовановића, који прецизира да није реч о самом раздобљу, већ о сензибилитету, док ће сутрадан Војислав Карановић могућим јунацима додати и „српски стих“.

исти низ значајних (не увек и успелих!) поставља књигу Богдана Поповића, *Пантологију* Станислава Винавера, антологије часописа *Мисао* и Ђуре Гавеле између два рата, затим књиге Зорана Мишића, Борислава Михајловића Михиза, Миодрага Павловића и за њом – Леона Којена, набрајајући још и књиге Милана Комненића, Александра Петрова и Стевана Тонтића, за које констатује да су прошле „неприметно“ (XXI).

У следећих десет година се потреба стварања дијахронијске скице антологија у српској књижевности јавила у основи барем два рада и једног темата. Злата Бојовић је у прегледном чланку „Антологије у српској књижевности“ понудила опис жанра, издавајући и пописујући различите типове антологија у двадесетом веку и одређујући временски распон њиховог простирања у српској култури. На самом почетку, она бележи избор Менандрових гнома „у зборнику попа Драгоља од краја XIV века“¹¹⁴ као тренутак уласка античког појма антологије у српску културу. Временски распон који успоставља када су у питању антологије нове књижевности започиње *Цветником србске словесности* Јована Суботића (1853), коју истиче као узорну за збирке у деветнаестом веку¹¹⁵. Са њима на самом почетку долази и „померено изворно значење, као и намена антологије“ (Бојовић 2006: 4) – уместо избора најлепшег, школске потребе са којима ови избори настају подразумевају и „утилитарну компоненту“, због које се, сматра Бојовић, оне приближавају *хрестоматији*. *Антологија новије српске лирике* Богдана Поповића издава се као „прва антологија у српској књижевности стварана по строгом естетском критеријуму“, од тренутка настанка „класична књига српске књижевности“ (4), чије и избор и мерила оцењује као важећа и данас, иако су се сензибилитет, поетика и приступ књижевном тексту у међувремену изменили. И у овом се напису помиње *Антологија најновије лирике* (часописа *Мисао*, 1921), али у контрастном поређењу са успелом књиге Богдана Поповића. Ауторка издава *Антологију српске поезије* Зорана Мишића и *Антологију српског песништва* Миодрага Павловића као достојне такмаце Поповићевој књизи. Двадесети век је и време умножавања типова антологија, па ауторка издава оне које се баве ужим периодима, често као илустрације књижевноисторијских студија (6), специјализоване антологије „појединих жанрова“ – љубавног и родољубивог песништва, сатире, мисаоног песништва, афоризама, песама у прози – као и оне одређене тематским или другим обједињујућим критеријумом, где као примере наводи антологије песама о Светом Сави, „сељака песника“, књижевности за децу¹¹⁶, поезије одређене регије и друге (7). Посебне групе чине антологије прозе и непесничких врста (драме, критике, молитава), као и антологије усмене књижевности. Њихово је учесталије појављивање, може се на основу овог текста закључити, резултат научног напретка у изучавању усмене књижевности средином двадесетог века, али и *Антологије српског песништва* (1964)

¹¹⁴ Потпуно је нејасно због чега Бојовић овако датира овај текст, када се његов настанак уобичајено смешта у трећу четвртину тринаестог века (Трифунувић 1990: 94). Такође, уброје ли се у антологије у српској књижевности и избори преводне књижевности (какав је флорилегиј у зборнику попа Драгоља) у средњем веку, отвара се и занимљиво питање да ли онда у прве штампане антологије у српској књижевности треба убројати неколико оваквих „зборника мешовитог садржаја“ штампаних у Млечима у шеснаестом веку. Уп. Трифунувић 1990: 94–95.

¹¹⁵ Занимљиво је да иако наводи да је Суботић своју књигу састављао „следећи у понечему *Славјанску антологију* Меда Пуцића (Беч, 1844)“ (3), Бојовић не каже у чему га то Суботић следи – Пуцићева књига, чији је пун наслов *Slavjanska antologia iz rukopisah dubrovačkih pjesnikah*, избор је дубровачке поезије. Ако се и има потреба да се од Суботићевог разумевања целине српске књижевности у *Цветнику* – које за свој интегрални део сматра и дубровачку књижевност, коју укључује у облику који је, како и ауторка примећује, „и до данас [...] један од најобимнијих избора“ (3) – ограда макар успутном опаском о „поимањима тога времена“, управо указивање на везу између његове и књиге Меда Пуцића захтева да се тај однос осветли, најпре у њиховом, а затим и у каснијим временима. Уместо тога, он је затамњен скраћеним именовањем *Славјанске антологије*, а доследно томе ни у касније антологије у српској књижевности Бојовић не убраја ниједну антологију дубровачке књижевности.

¹¹⁶ Специфичностима развоја српске књижевности за децу, унутар ког антологијски избори имају улогу због које то одређење превазилази тек обједињавајући критеријум и постаје поетичко одређење, посвећена је уводна студија Зоране Опачић њеној двотомној *Антологији књижевности за децу* (2018), у којој се доноси и историјски преглед антологија књижевности за децу и младе у Срба. Уп. Опачић 2018: 17–49.

Миодрага Павловића, који је неукључивање усмене лирике образложио њеном посебношћу и несводљивошћу „премиса усменог и писменог песничког изражавања“, те тај став потврдио засебном *Антологијом лирске народне поезије* (1982)¹¹⁷.

Занимљиво је да овако широкој типологизацији антологија претходи контрадикторна дефиниција жанра утемељена у античкој етимологији термина: *брањем цвећа* се именује „избор најлепшег што је у једној поезији написано“, уз констатацију да он „од првих састављања до данас није изменио суштину, нити значи (у ужем смислу) нешто друго већ, као и пре више од две хиљаде година, и сада, пре свега зборник најлепших стихова (нова поетика ће рећи најбољих јер она више не познаје значење лепог у изворном смислу савршеног склада односа у једном делу, универзално лепог), а тек потом и прозних врста“ (Бојовић 2006: 1). Ништа мање проблематична није ни дефиниција коју на почетку свог текста о антологијама нуди Бојана Стојановић Пантовић, такође започињући од грчке (*anthologia*) и латинске (*florilegium*) речи: „реч је о збирци одабраних књижевних текстова истог жанра (пре свега песничких, али и гномских, сентенција, односно епиграма) по одређеним, пре свега естетским критеријумима“, којима „касније, током даљег развоја, а посебно у XX веку“ додаје и „идолошко-културолошке, политичко-националне, односно родне/полне погледе њеног састављача“ (Стојановић Пантовић 2009: 298).

Стојановић Пантовић упоредно поставља антологије Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића, интересујући се за вредновање песничке традиције у двадесетом веку. Избор ових антологија мотивише одређујући их у сажетку рада као „готово канонске“, а у уводу као „на свој начин канонске за српску културу, иако су њихове концепције резултат различитих перспектива, методологија и критеријума вредновања њихових аутора, односно приређивача“ (298). Као заједничка особина издваја се настојање „да изврше својеврсно (пре)вредновање традиције српског песништва“, као и припадност „истраживачким“ антологијама – што за ауторку нису само оне које обнављају интересовање за маргинализоване песнике, већ и оне које доносе „другачији, каткада неочекиван избор песама оних већ признатих аутора“ (298). Ипак, сам рад, у коме се кроз три поглавља појединачно излажу садржаји предговора и концептуализација грађе антологија, не одговара како је и у односу на шта Поповићева антологија „истраживачка“ у оваквом смислу речи, као што не даје ни значење термину „канонски“ – а уводи и додатну недоумицу исказом да Мишићева књига „није у тој мери канонска антологија каква је у своје време била Поповићева, поготово не у актуелно доба“ (304). Озбиљне фактографске омашке¹¹⁸ доводе у

¹¹⁷ Ауторка не узима у обзир чињеницу да усмена поезија *јесте* укључена у Павловићеву књигу од 1984. године, те да је управо због тог проширења *Антологија српског песништва* добила и нови предговор. Једнако је занимљиво да, иако се уочава веза између замаха проучавања и антологизације усмене књижевности, на такву везу није указано када је у питању стара српска књижевност, у Павловићевој и другим антологијама тога доба. Барем један разлог томе је у природи самог рада – сумарни преглед у коме се опцртава широка мапа и груба типологизација жанра није оставио много простора за регистровање и тумачење финеса.

¹¹⁸ Када поставља доњу временску границу антолија у српској књижевности, Стојановић Пантовић се ослања на текст Злате Бојовић, те је и код ње превод избора Менандрових гнома (које овде постају „Манендрове“) у зборнику попа Драгоља смештен у четрнаести век. Занимљив је фантастични опис Пуцићеве антологије (којој се овде приписује директни утицај на настајање Суботићевог *Цветника*), као књиге „која има претежно педагошко-наменски карактер јер су у њој заступљени и стихови и проза, чиме се неутралише селективни естетички метод“ (299), што просто није тачно. *Славјанска антологија* сачињена је искључиво од стихованог песништва, а о „педагошко-наменском“ карактеру који „неутралише селективни естетички метод“ не може се ни говорити у књизи о чијем објављивању састављач говори да „у венце сабрах овде најмирисније цвјетје“, а да је приказује „цјелому Славјанству како чудо у својих недрах скровено, а Дубровнику како непорушиви споменик његдашње његове славе и најгласнији прикор садашње ништоте“ (Пуцић 1844: [10]). И Стојановић Пантовић анализира само прво издање Павловићеве књиге, мада нотира промену која се догодила у оном из 1984. године, образлажући ту одлуку својим уверењем „да су баш овде [у издању из 1964, Д. Р.] изнете битне претпоставке за разумевање критеријума њеног састављача“ (309), али без питања о смислу те промене. Међутим, остаје нејасно због чега онда није анализирано и прво издање антологије Богдана Поповића, посебно што се на основу издања из кога се цитира изводе потпуно нетачни закључци: више пута поновљени исказ о

питање и валидност закључака о појединачним антологијама, те је овај често цитирани чланак у коначници ипак пре сведочанство о потреби испитивања антологија у српској књижевности, успостављања неког вредносног поретка међу њима и, посебно, њиховог довођења у међусобни контекст, него што је вредан прилог на том послу.

Интересовање за успостављање дијахронијске вертикале антологија у српској књижевности уочљиво је и у концептуализацији скупа који је поводом стогодишњице објављивања *Антологије новије српске лирике* одржан у Институту за књижевност и уметност 2011. године, а чија су нека од излагања следеће године објављена као темат у часопису *Трећи програм*. Уредник Јован Делић свој уводни текст не посвећује оквирној најави теме и објашњењу повода, већ даје прецизан опис значаја антологије Богдана Поповића као основни тон за остале радове темата. Шесторо већином младих проучавалаца у својим прилозима одредило је место и значај *Антологије српске поезије* Зорана Мишића у односу на Поповићеву антологију (Перишић 2012), средњовековног наслеђа у *Антологији српског песништва* Миодрага Павловића (Радуловић 2012), антологије „Поезија и традиција: антологија 1951–1971.“ Богдана А. Поповића, објављене у *Савременику* 1971. године (Хамовић 2012), пародија Станислава Винавера као огледала Поповићеве књиге (Ранчић 2012), антологија прозе у српској књижевности (Аврамовић 2012), односно трима антологијама народног стваралаштва Васка Попе (Шеатовић Димитријевић 2012). Ако и није експлицирано, структура темата указује на два смера занимања за жанр: компаративно историјско сагледавање канонских антологија српске књижевности и испољавања различитих облика жанра који различитим својим аспектима одступају од препознате „канонске кичме“ када је о антологијама у српској књижевности у двадесетом веку реч.

У следећем делу рада описаћемо књижевноисторијску скицу развоја жанра антологија у српској књижевности. Користићемо се теоријским оквирима описаним у овом поглављу – дијахронијску перспективу развоја жанра описаћемо са интересовањем за начине на које састављачи ограничавају, организују и одређују грађу коју антологизују. Анализом протокола којима се у антологијама поезије осмишљавала идеја српске књижевности желимо да понудимо недостајући контекст за приступ трима које, за сада само по критичкој рецепцији, броју издања и видљивости у књижевноисторијским освртима, називамо канонским.

3.2. Антологије у српској књижевности – књижевноисторијска скица

Где треба поставити почетак развоја антологија у српској књижевности зависи од минимума услова изабраних да би се одредило припадање једне књиге том жанру. Ако би то била само пракса стварања *избора текстова разноврсног порекла*, првим антологијама заиста би одговарали не само преводи античких са уметнутим новим пословицама, какав је већ поменути флорилегиј у зборнику попа Драгоља¹¹⁹, већ уопште средњовековни жанр *зборника* као рукописне књиге „у чији састав улази више од два књижевна споменика (чланка). Обично су то списи независно настали, који могу да се сретну ван састава

„недостајућем“ Сими Пандуровићу тачан је тек за издање из 1936, прво у коме су, на песников захтев, његове песме изостављене, а уместо њих унете по две нове Вељка Петровића и Велимира Рајића, о чему и Поповић оставља белешку у напоменама на крају књиге. Првих двадест пет година постојања антологије Богдана Поповића она је садржала и две Пандуровићеве песме: „Ми, по милости Божјој деца овог столећа“ и „Светковину“. Нарочито је занимљиво што управо навођењем према овом издању антологије ауторка наглашава њену непроменљивост, упућујући на Поповићеву одбијање предлога да се у *Антологију новије српске лирике* унесу и најновији и хрватски песници, датирајући тај предлог у 1936. (седмо издање), иако се на ту напомену, присутну у књизи од 1928. године, где је насловљена као „Напомена шестом издању“ и датирана је „О Ускрсу, 1928.“, и на коју, под тим називом, реферише и Поповић у седмом (1936).

¹¹⁹ О пореклу и организацији садржине овог зборника, и посебно избору из филозофског флорилегијума *О разуму* који се приписује Менандру, в. Драгојловић 1983.

одређеног зборника, са својом посебном преписивачком и преводилачком историјом“ (Трифунуовић 1990: 92). У српској култури у такве књиге спадају различити зборници постојаног и непостојаног састава (ову класификацију Ђорђе Трифунуовић преузима од Димитрија Лихачова), где се међу првима налазе и рукописи попут преписа таха-монаха Марка¹²⁰ и *Србљака*, са жанровским као обједињујућим критеријумом, али и „круг зборника тематски разноврсних дела, али превасходно са поучним карактером“ (93). Другом типу припадају они мешовитог садржаја, који „настају према избору састављача-преписивача, а сами чланци се укључују без одређеног система“, „састављени од ‘незваничних’ прилога, намењених необредном и личном читању, а не богослужбеним потребама“. Велики број њих јавља се непрекидно од краја XIV све до XVIII века, а занимљива је особина да током прва два века имају „широки енциклопедијски садржај“, да у XVI и XVII „губе овај карактер и као да се приближавају ширем кругу слушалаца и читалаца“ (94–95).

Са још више разлога применом овог критеријума жанр антологија обухватио би и грађанске рукописне песмарице, књижевни и културноисторијски феномен осамнаестог и већег дела деветнаестог века¹²¹, посебно у каснијем периоду у којем постоје паралелно са културом штампане књиге и са врло пропусном границом између њих. У овим жанровски синкретичним књигама, које осим адеспотне популарне грађанске лирике једнако бележе и усмену (најчешће лирску) и уметничку поезију, могуће је уочити неке елементе третмана појединачних текстова и целине песништва који су претходнице онога што у каснијим књигама називамо антологијским протоколом. Најпре је то насловљавање неких од њих опширнијим насловима који обједињујућим именом описују унету грађу – Марија Клеут издваја као битне одреднице „разне песме“, „српске песме“, „народне песме“ (у значењу „популарне“, не „усмене“) и то да су за „увеселеније“¹²² (Клеут 1988а: 12). Такође, уочено је и да се може говорити о традицијском фонду песама рукописних песмарица, у односу на који је појединачна књига индивидуални и приватни избор састављача-преписивача: „нису сви преписивали све песме које су важиле за популарне, сви су правили некакав избор из датог и томе по сопственом нахођењу додавали понеку нову песму“ (15). Унутар дијахроније таквог преношења песама из песмарице у песмарицу постоји и утисак о различитој судбини појединих песничких врста, те „најпре падају у заборав религиозне песме, нарочито оне лишене пригодног карактера, а затим песме историјско-патриотске инспирације; најдуже се чувају љубавне песме“ (17). У посебном типу рукописних песмарица средине деветнаестог века инспирисаних штампаном књигом стална постаје и особина да имају наведен и садржај, али је занимљиво да тек једна од њих доноси и имена песника – „имена аутора записују се сасвим ретко, а песме се најчешће обележавају бројевима и простом одредницом *песма*“ (12). Оно што ове књиге, као и средњовековне зборнике, одваја од антологија у модерном смислу речи је њихов ограничени рецепцијски димет, приватна намена, као и последични изостанак потребе да се у књизи образложе замисли са којима су текстови сакупљени. „Сви су ти рукописи били лично власништво, понекад су [...] песмарице биле сасвим интимног карактера“, те су неке од њих „писане често у журби, са намером да се имају при руци песме до којих је власнику стало; у њих су бележене песме за своју душу, без икаквог реда и поретка, а поред песама и све оно што је власнику било важно или му на ум пало“ (10) – белешке, рачуни, датуми догађаја приватног живота и слично. Друге, које Клеут издваја у

¹²⁰ У овом се зборнику налазе Доментијаново *Житије Светог Симеона*, Теодосијево *Житије Светог Саве* и *Похвала Светом Симеону*, као и *Хиландарски типик*.

¹²¹ За сада њихова документована историја почиње *Ерлангенском рукописом* (почетак XVIII века) и *Песмарицом Теодора Добрашевића* (1763), а Марија Клеут замирање ове праксе бележи од 1870. године, тако да последња позната оваква књига, *Песмарица Стевана Видаковића* из 1892. године, „делује као трагикомичан анахронизам“ (Клеут 1988: 8).

¹²² Боља су илустрација пуни наслови, попут *Различите српске песме употребљајеме от младости ради увеселенија*, *Књижица која у себи различите песме содржава*, *Сабране разне песме српске*, *Народне српске песне за увеселеније заљубљени страна и оних који се весели љубе*, *Песмарица која содржи у себи разни песама што се певају*, те *Збирка разних народних песама што се певају*, уп. Клеут 1988: 12.

тип „песмарица-споменара“ (11) су пак биле састављене за другога, обично за супругу или пријатељице записивача, али такође припадају сфери приватног, а не јавног простора.

Ако би се због тога условима за припадност жанру антологија додала и ширина читалачке публике у смислу *јавне намене* каква не постоји пре распрострањене културе штампане књиге, у корпус раних антологија би требало убројати и део врло широког спектра издања зборничке структуре с краја осамнаестог века¹²³, периодичних публикација, календара и месецослова са књижевним прилозима и алманаха¹²⁴ раног деветнаестог века, а затим и зборнике поезије, односно штампане песмарице произишле из рукописних, приближавањем праксе приватног преписивања песама и објављивања популарне књиге. Унутар ове групе разлика између појединачних типова је дискретна¹²⁵ и показује постепено устаљивање и издвајање поезије као најчешће врсте грађе која се у њима доноси¹²⁶, а у каснијем периоду, са њиховим умножавањем и формирањем читалачке публике и издавачког надметања за њену пажњу, и стварање очекивања – стандарда састављања и приређивања – која су пред састављаче постављана. Свест о значају оваквих публикација за развој књижевности и њену широку читалачку афирмацију изражава се већ у првој половини деветнаестог века, не само у најавима објављивања и позивима претплатницима који се штампају на крају књиге, већ и у критичким написима од којих се може пратити историја рецепције жанра¹²⁷. Посебно занимљив случај у овом контексту су Вукове збирке усмене

¹²³ Посебно испитивање могло би се спровести ка уочавању порекла и улоге рудиментарних антологизацијских поступака у књигама попут *Славеносербског магазина* (1768) или *Вечног календара* (1783) Захарије Орфелина, или књига зборничке структуре Доситеја Обрадовића – *Совјетима здраваго разума, Баснама, Собранију разних наравоучителних вештеј и Мезимцу* – о којима је већ примећен однос изоморфизма њихове структуре и структуре Доситејевог опуса, са карактеристиком сличном механизму антологизације о каквом говори Барбара Бенедикт: „с једне стране – хетерогеност појединачних саставних делова, а с друге – подређеност сваког од њих једном, централном принципу, који делује изнутра [...] Појединачна дела која спадају у мале или у елементарне форме могу да достигну до нивоа праве књижевне егзистенције, да постану књиге, само удруживањем, само ако се саберу и распореде по одређеном систему, ако се од њих направи зборник“ (Деретић 1989: 173).

¹²⁴ О разграничењу календара и алманаха на основу промењеног нагласка унутар функционалног односа „пословног“ и књижевног сегмента публикације, те посматрању тог разликовања као елемента описа књижевне културе, в. Деретић [1979]: 7–11.

¹²⁵ Такво је троделно издање *Сербског славуја* (1827, 1827, 1836) Атанасија Николића, које у себи садржи објаву да се као „Собраніе Песама кое се у Бачкој, Срему Банату, Шлавоніи Хорватској, и прочимъ окрестнимъ предѣлма певаю, хоћесе у овој како величини, тако и важности за увеселеніе онога кой веселѣ любви, чрезъ доле назначену Книгопродавницу Цѣномъ по 12. Кр. Сребра. сваке Године две до три частице издавати“ (Николић 1827: 71). Ако се на основу најаве периодичног излагања може сврстати у алманахе, на основу садржине може се одредити и као „зборник поезије“ (Деретић [1979]: 11), те узети и као пример раних антологија српске књижевности, односно њихове предисторије у модерном смислу.

¹²⁶ Занимљиво је приметити да, ако би се ова издања прикључила прегледу, први „антологијски“ избори у нас били би они прозних текстова, а свесно обједињене жанровски ограничене селекције најпре се објављују у периодичним публикацијама. То такође указује да се ограничење на антологије поезије у наслову овог рада не може узети као историјска датост, али се као такав ипак јавља доживљај да је (лирска) поезија карактеристичан жанр српских антологија. У стварању таквог утиска може се уочити више мотива, од утицаја класификација усмене књижевности које ограничавају појединачне Вукове збирке, преко комерцијалних разлога издавача популарне књиге средином деветнаестог века, до преклапања периода доминације жанра лирске песме са тренутком раздвајања антологије као ауторског, „уметничког“ дела састављача од избора са уџбеничком наменом у којима су свеобухватност и исцрпност у функцији њиховог обликовања као педагошког средства. Томе што устаљивање *књига поезије* као првог значења речи *антологија* у српској књижевној култури делује као да настаје *органички* разлог је и што се у овим књигама избор ограничења на само један књижевни род, односно врсту не јавља унутар аутореклесије састављача све до тренутка у коме *Антологија новије српске лирике* већ има статус парадигматичне форме жанра. У том смислу требало би, уз допуну података који би релативизовали утисак да је „пионирски подухват“ састављања српске прозне антологије тек књига *Антологија југословенске приповетке* Даринке А. Стојановић из 1938. године (Аврамовић 2012: 90), у једном другом истраживању одговорити на питање о разлозима правога заборавља традиције прозног облика антологијског жанра.

¹²⁷ Миодраг Матицки доноси извештај о критичком приказу *Ружичног венца* (календара-конкурента *Ружници*, коју је такође покренуо Атанасије Николић) за 1844. годину, примећујући да његов оштри тон може бити и „израз суревњивости сарадника многих календара тог времена и уредника календара“ (приказивач Александар

поезије, у чијим се принципима сакупљања и издавања такође може анализирати рана антологичарска самосвест, а које су као издања успоставиле засебну праксу сакупљања, избора и објављивања поезије у облику зборника намењеног широкој читалачкој публици која је трајала током читавог деветнаестог века¹²⁸.

Година 1853, у коју се уобичајено смешта појава прве антологије српске књижевности¹²⁹, такође је и година објављивања првог издања једне од најпопуларнијих књига ове врсте, песмарице Јеремије Обрадовића Караџића. Већ следеће године имала је ново издање под насловом *Забавна песмарица* и у наредним деценијама њена појава виђена је као преломни тренутак у популаризацији жанра¹³⁰. Најдуговечнија пак међу њима, о којој се само условно може говорити као о једној књизи, јесте *Српска лира*, комерцијални феномен читавог низа издања која се објављују од 1847, када се среће прво под овим насловом¹³¹ (који ће надаље бити прошириван и допуњаван да представи обухватност и новину додатог садржаја, те је и сам служио као рекламна стратегија¹³²), све до Другог светског рата.

Андрић је уређивао *Зимзелен, србско-народни месецослов* од 1846. до 1861. године, а након тога *Бриљан, мали календар*), али који открива и захтеве који се пред овакве календаре постављају средином девентаестог века „како би у потпуности испунили и улогу књиге за народ“ (Матицки 1989: 215). Андрићева општа замерка је да су комерцијални мотиви у потпуности надвладали књижевне и издавачке обзире („једна књижица, коју само пазар издати могаше – фабрично дело, – које на достојанство и напредак књижевства нимало гледало није“). Не само да је календарски део штампан архаичним *језиком* („у старославенском језику, без сумње за Србље пре Доситејевог века“), већ су и књижевни прилози *плагирани*: раније већ објављени на другим местима, сада су донети без имена аутора или извора из којих се преносе (о чему приказивач даје детаљне податке), уз *нарушавање изворног облика*, односно смисла текста издвајањем из првобитног контекста (једна од песама испевана је као „Одговор“ на песму другог аутора, али су ти подаци и претходећа песма изостављени, као и касније песме настале као одговор на тај одговор), а састављач се у том примеру показује и „поквареног укуса“ јер је изабрао „*предмет, који није од општег интереса* и толике баш важности, да би даље разширеније заслужило“ (према: Матицки 1989: 216, *курзив Д. Р.*).

¹²⁸ У том смислу је важно приметити да и *Славјанска антологија* започиње као коректив и проширење корпуса прикупљања народног блага: „Народно књижевство, ако мора бит израз грађанскога живота пука којег, не може никако ограничити се на попјевке и просте песме; народи бо имаду за истину ћутјењах и потребах, која их доста ближе тичу неголи јуначтва Краљевића Марка и уздаси момка и девојке“, чита се у првој реченици Пуцићевог предговора (Пуцић 1844).

¹²⁹ Много пре поменутог текста Злате Бојовић у коме се као прва антологија српске књижевности идентификује *Цветник српске словесности*, загребачки *Књижевни годишњак* 1961. године донео је (непотпуну и не сасвим поуздану) библиографију антологија „поезије, прозе и критике из југославенских књижевности“ коју су приредили Давор Капетанић и Крсто Шпољар, у којој се Суботићева књига јавља као четврта укупно, а прва антологија српске књижевности, након *Пјесмарице* (1842) Драгутина Раковца и Људевита Вукотиновића, *Славјанске антологије* Меда Пуцића и *Цветја словенскига песничтва* (1850) Ивана Мацуна. У читавом периоду до Првог светског рата ова библиографија бележи још само две: извесне *Одабране песме и приповетке* Т. Чађевића (1902) и *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића. Уп. *КГ* 1961: 308–312. Сличне библиографије, објављене у антологији *Новија југославенска поезија* 1962. и 1966. године (такође у Загребу), не бележе Суботићеву, али нотирају Михајловићево *Цвеће србски песама*, а такође не бележе ниједну српску пре Решетареве *Антологије дубровачке лирике* те књиге *Молитва у уметничкој песми српској* Милана Шевића (1902), опет са *Антологијом новије српске лирике* Богдана Поповића као првом целовитом антологијом српске књижевности. Уп. *НЈП* 1962: 765–773, *НЈП* 1966: 803–809.

¹³⁰ Тако Светислав Вуловић 1890. године ретроспективно пише о песничком полету педесетих година и о поновном објављивању познатих песама у издањима целокупних дела песника и у „разним антологијама“, те као прву *антологију* („прва така збирка овога века; а шесетих година било је већ више таких антологија“) издаваја управо Караџићеву песмарицу из 1854. Уп. Вуловић 1890: 187–188. Насупрот томе, петнаестак година касније Јован Скерлић Караџићеве „јеремијаде“ истиче као пример закржљалог читалачког укуса у педесетим и шездесетим годинама деветнаестог века, уп. Скерлић 1906: 305.

¹³¹ Као *Српска лира, или варошке веселе, љубовне, и јуначке пјесме* објављена је на 93 странице у Правителственој књигопечатњи у Београду. Претходница у насловљавању јој је календар *Београдска лира* који је имао три издања 1833–1835. код Глигорија Возаровића у Књажеско-српској печатњи у Београду и Крагујевцу.

¹³² Један од упечатљивијих је наслов издања Српске књижаре и штампарије браће М. Поповића у Новом Саду из 1903: *Илустрована велика српска народна лира, највећа и најпотпунија од свију досадањих, са 2000 песама које се у српском народу певају и то: побожних, даворија, родољубих и домољубих, стихованих приповедака, песама о природи и њеним дивотама и страхотама, љубавних песама, севдалинака, песама вину и весељу,*

Популарне штампане песмарице код нас још увек нису систематски истражене, и међу њима постоје велике разлике у начинима доношења грађе¹³³, али је за све њих карактеристично да су то, модерним речником речено, *збирке песама, а не песника*, односно да читаоцу нуде збир (а не избор) текстова које обједињује њихова популарност, односно већ постојећа раширеност међу публиком¹³⁴.

Управо се у односу на ову особину може успоставити и трећи разликовни критеријум припадности жанру антологија у модерном смислу: *антологичарска самосвест*, са којом се сакупљач и приређивач збирке појављује и као аутор целине настале његовим изабрањем, које није „бирање већ одабраног“ на начин на који су то збирке популарних (често певаних) песама, већ је вођено намером која успоставља критеријуме избора и која захтева образложење, а затим и текстуалну стратегију којом му се даје убедљивост и објективизује његова заснованост. Све то се најчешће излаже у уводним напоменама које у овој врсти постају обавезни елемент књиге. У српској књижевности прва таква би могао да буде *Цветникъ србске словесности* који је у два тома (свеска) Јован Суботић објавио у Бечу 1853. године.

Суботић антологизује српску *словесност*, под чиме се не мисли само на књижевност, већ на укупно писано стварање Срба. Због тога у *предговору*, који сада и носи такав наслов, најпре кроз историјски попис одређује шта њу чини – од дванаестог века и првих *споменика језика* до деветнаестог, када „пресели се књижевно дѣлованѣ у кнежевину Србию, Хрватску, и Босну, и оживи сѣ већомѣ снагомѣ у Далмацій, тако да се сада словесность на све стране весело развѣя“ (Суботић 1853: 5). Хронолошки преглед „развитка“ српске словесности кроз векове следи *периодизација* „три особита, разлучена, окружена књижества“ – средњовековне, дубровачке и нове српске књижевности – од чега прва два имају кретање линијом успона и опадања, а треће „осиљава се и диже све до у наше дане“ (6). „Изъ овога се види, да се наша књижевность за извѣстна времена невеже. Књижество србско подобно е цвѣтномѣ бокору одѣ три струка, одѣ коихъ е свакиъ за себе изъ обштегѣ корена изтерао“,

сватовских песама, песама уз игру и подскочица, шаљивих, дечјих и ђачких, ројтанских, краљичких, додолских, песама од коледе, песама из Старе Србије, у нас познатих чешких, словеначких, бугарских и руских песама и најзад песама из позоришних комада.

¹³³ У *Српској лири* (1847), на пример, састављач доноси и предговор, у коме излаже намере са којима штампа књигу, али га потписује као „на служби готовѣ Срболоубѣ“, док каснији облици ове књиге такође не потписују састављаче, чак ни у тридесетим годинама двадесетог века. Насупрот томе, друге штампане песмарице у четрдесетим годинама имају и име састављача на насловној страници (таква је *Песмарица* коју је „скупио и издао“ Радован Премовић, објављена 1845. на истом месту као и *Србска лира*), али ни то није устаљено правило: песмарице објављене шездесетих година у Новом Саду, скоро потпуно једнаког садржаја али код различитих издавача (Епископска печатња, Брзотисак Игњата Фукса, Платонова штампарија) не потписују састављача, док ће у неким каснијим издањима браће М. Поповић сакупљачи бити потписани иницијалима. Још су веће разлике у третману ауторства и текста песме: у Премовићевој песмарици песме су насловљене, али без назначеног ауторства, у песмарици Јеремије Караџића нема ни наслова ни потписа, док новосадске песмарице песме потписују, али их доносе у прозном слогу. Премовићева песмарица на крају доноси и садржај, по насловима песама редоследом којим се јављају у књизи, а групише „Љубавне песме“ под једним насловом, унутар ког се у садржају наводе појединачне песме према првом стиху; *Забавна песмарица* Ј. Караџића садржај даје на почетку, по азбучном реду почетног слова првог стиха, *Српска лира* и новосадске песмарице уопште не наводе садржај, али су у овим последњима песме груписане према тематско-жанровском принципу, на „даворије и јуначке песме“, „љубавне и друге девојачке песме“, „покњишке“, „бачванске“, „шаљиве“, „винске“ и „играчке“.

¹³⁴ Тако се састављач *Српске лире* у предговору обраћа „љубезној младежи“ да искаже да му је разлог за штампање било само то што се „у веселимѣ друштвима бывши, много пута видѣо, да се по нѣка лѣпа изпѣвана пѣсма жели преписати и имати. Догађало се, да се нѣкада и гласѣ пѣсме допадало, па желатель неимајући познанства са имаоцемѣ нове и силно на чувства дѣйствующе пѣсме, дуго е времена за набавлянѣ такове потребовао, и пошто е цѣль нѣгова текѣ прѣятельствомѣ другогѣ постигнута, изгуби се у томѣ любопытству и чеканю она жаркост, па и пошто се препише и постигне цѣль, вуче се текѣ по цепови и буцацы, да се не само штета у времену, на преписиванѣ изгубљномѣ, претрпила, негѣ и цѣль преписане пѣсме, имати ю као књигу, никадѣ постићи се не може“ (СЛ 1847: [3]).

закључује Суботић, пре него што ову књижевноисторијску схему развитка који одређује као *органиски* преслика на свој распоред грађе у *Цветнику*. Уз поделу на три дела, унутар трећег издвајају се и три „епохе“ на основу односа према *језику*: у првој је језик књижевности народни језик, у другој је у питању „борба езика црквено славенског са езиком народним“, док је у трећој та борба завршена и „народниј езикъ заузима, одъ своју припознатъ, природно свое мѣсто“ (6–7).

На ових неколико страница успоставља се нова парадигма састављања антологијског протокола, у каквој је између изабраних песама и антологичарског образложења тог избора претпостављена кохеренција и однос међусобне легитимације. Протокол изложен у предговору – слика целине саграђена на усмереном временском простирању српске писмености и књижевности као везивној нити – треба да буде осведочен уносима који потврђују такво постојање. Са друге, изабирање баш ових текстова и њихово обједињавање у књигу подупрто је начелима и разумевањем целине изложеним у предговору у којем је њихов смисао и значај одређен. Тај однос пресликавања могућ је јер је први његов елемент, историјско кретање, доживљен као природан, нужан и објективно постојећи изван Суботићевог осмишљавања, а у предговору изложена слика тог кретања дата је као опис предмета – српске словесности – чија је супстанцијалност подразумевана, саморазумљива и непроблематизована.

Већ овде отворио се и скуп проблема које ће антологичари српске књижевности разнолико решавати следећих век и по. Већина њих проистиче из уласка *историје* као начина којим се временско простирање српске књижевности обухвата и дефинише *облик целине* за грађу коју књига доноси. Временско простирање тражи постављање доње границе, *почетка* од кога се сагледава књижевност; тај почетак намеће проблем културног дисконтинуитета, видљив у променама *језика* на којима се ствара чак и кад се политичка историја (као историја културних институција) потисне у позадину везивањем за *народ* (стога је важно што Суботић говори о „веселом развијању“ словесности у Србији, Хрватској, Босни и Далмацији); он остаје видљив и у тешкоћи именовања текстова који настају у поетички, формално и жанровски различитим културним епохама обједињујућим називом *књижевност*, због чега користи шири и флексибилнији појам *словесности*. Иако у предговору није експлицитно отворен (мада је у подели нове књижевности на три епохе и о томе заправо реч), другачији статус *усмене књижевности* се у самој књизи указује као вешто премошћена пукотина: излагање *хронолошким редом по именима аутора* (уз која се доносе године рођења и смрти, а на самом крају књиге дате су и њихове књижевне микробиографије), те и у таквом редоследу уз назначивање година издања код појединих наслова, поремећено је уношењем „народних песама“ одмах након историографских записа Вука Караџића, као засебан одељак са 26 јединица, али и са поднасловима уз појединачне песме „изъ сбирке г. Вука Караџића“ (Суботић 1853а: 73), односно „Из Србскогъ Огледала“ (105). Имајући у виду поетичка становишта Суботића¹³⁵, ово може да изненади, међутим, реч је управо о деловању антологичарске самосвести о томе да је облик књиге одређен њеном *наменом*: у предговору Суботић има потребу за отклоном кроз напомену да је „ова књига за школу одређена, па је зато из ње много које шта изостати морало, више цели ради, што би у

¹³⁵ Уочено је већ да је централна тачка Суботићеве књижевноисторијске мисли, претходно изнете у студији „Неке черте из повестнице србског књижества“ (1846/47), било управо средишње место народне поезије, и да је одговор на упитаност о могућности стварања уметничке поезије на основу народне „тревало [...] да одреди правац развоја српске књижевности“ (Николић 2019: 49), као и да постоји изневеравање очекивања које произилази из таквог става у *Цветнику*, у коме у „цветном бокору од три струка“ нема народне књижевности као једног од њих (538), нити је улози народне поезије за разрешење спора о књижевном језику (трима епохама нове књижевности) поклоњена пажња сагласна оној у „Неким чертама...“. Закључку Ненада Николића о функционализацији писања, педагошким циљевима („да за ђаке окупи све што се писало међу Србима“, 538) због којих Суботић у предговору *Цветнику* не улази у питања идентитета читаоца ни њихове књижевности, треба додати функционализацију књижевноисторијског прегледа, који је у *Цветнику* у унутаржанровској служби уцеловљења избора грађе. Уп. Николић 2019, посебно: 33–70, 526–534.

другој прилици у оваково дело доћи могло и доћи имало“ (7). *Цветник србске словесности* састављен је као читанка за више гимназије у Аустрији, и таква намена књиге извор је и новина и ограничења антологијског осмишљавања: унапред одређена публика и педагошка употреба уклониле су комерцијални мотив „популарне песме“ и увеле тежњу ка свеобухватности историјског погледа и укидање жанровских ограничења, односно омогућиле уношење текстова чије оправдање није читалачка популарност, већ целовитост приказа одабране визије српског писаног стваралаштва.

На другој страни, исти је мотив померио у страну Суботићеве критичке, односно научне ставове – школске потребе, дакле пројектоване потребе замишљене и изабране читалачке публике коју књига као читаоце тек треба да формира, узрок су „вишег циља“ због кога изостаје „много које шта“ зарад стабилне слике осмишљене прошлости као педагошког средства. Са оваквом наменом конципирани антологијски избори јављају се до краја деветнаестог века, попут „Додатка“ *Историје српске књижевности* (1867) те *Српске читанке* за гимназије и реалке Стојана Новаковића (1870) и Светислава Вуловића (1874, 1876). Жанр антологије и намена школског приручника и уџбеника остаће блиско испреплетани макар до периода између два светска рата. Улога „поступаонице књижевности“ је и нови разлог због ког оваква врста књиге постаје *друштвено значајна*, а рад антологичара – осмишљавање прошлости као дефинисане и ограничене целине, са сврхом образовања читалачког укуса долазећих генерација – захтева аутора који, између осталог, и на оквирима књиге (у предговору, структури садржаја, избору индекса које доноси и другим текстовима који припадају уредничкој апаратури, попут биографија и библиографија унетих песника) потврђује своју компетентност и поузданост.

Ако би ипак усмерење Суботићевог *Цветника* на школску публику било ограничење због кога уџбеничку антологију не би требало изједначити са развојем жанра у целини, његово дејство на даља састављања сродних књига свакако јесте начин на који се укључује у историјат антологија као књижевног жанра. Већ 1858. године састављено *Цвеће србски песама* Димитрија Михајловића показује утицај Суботићеве збирке и на облик популарне књиге. Михајловић не доноси предговор налик Суботићевом¹³⁶, и нема потребу да организацију грађе у својој антологији образлаже успостављањем периодизације, јер не захвата ни приближно једнак временски одсечак нити на себе преузима педагошке обавезе. Он уноси у своју књигу поезију од Лукијана Мушицког до Ђуре Јакшића, односно Дамјана Павловића, смештајући и себе на сам крај тог низа, а чувајући на тај начин две границе од којих Суботић може да одустане – одређења *књижевности* и *епохе језички блиске читаоцима*. Такође, избором нове књижевности опстаје и критеријум *новине изабраног* као начин на који се књига препоручује публици, иако без посебног наглашавања такве одлуке – код аутора који се јављају и у *Цветнику* Михајловић не доноси готово ниједну песму којом су они заступљени у Суботићевој збирци¹³⁷. Ова оријентација омогућава и да се у књигу унесу и у том тренутку сасвим млади песници, који су у време састављања Суботићеве читанке били још двадесетогодишњаци који се јављају раним својим књижевним радовима – Јован Јовановић Змај (рођен 1833), Јован Илић (1824), Дамјан Павловић (1840), Ђура (као Ђорђе) Јакшић (1832), те сам Михајловић (1821), иако нешто старији од њих и годином

¹³⁶ На почетку Михајловићеве књиге стоје посвета, обраћање и акростих патријарху Јосифу Рајачићу, у којима се изражава захвалност због дозволе да се *Цвеће* штампа у Митрополитско-гимназијалној типографији, основаној „на корист православним црквама, а тако исто и на просвету и душевно изображеније целоме србском народу“ (Михајловић 1858: [7]). Ипак, пре свега тога, на унутрашњој корици књиге, *уредитељ* се обраћа читаоцима („Предчисленицима и Совокупителъмъ“) са извињењем и оправдањем што је књига због несташнице хартије пола године каснила са објављивањем, и са позивом да се друге књиге *Цвећа србски пѣсама* не одрекну, обећавајући да ће она доћи у најављено време – „човек се учи док је жив, а сотим хоћу да докажем да ћу убудуће, за одржати дату ми реч, заиста боље очи отворити, код овакова посла“.

¹³⁷ Два су изузетка: „Први прелазак Црнога Ђорђа у Срем око год. 1787.“ Јована Хаџића и „Младој невести“ Васе Живковића, од укупно 29 песама тринаесторице песника чије се песме јављају у обема збиркама.

рођења ближи Суботићу (1817). Михајловићево *Цвеће србски песама* је и прва антологија у којој се јављају и песме Бранка Радичевића. Ипак, он грађу организује *по именима* и *хронолошки*, према годинама рођења *аутора*, уз мала одступања у редоследу која су изгледа мотивисана композиционом логиком¹³⁸. Укључивањем у такво низање и најновијих песника историјско сагледавање добија још једну функцију: уз осмишљавање прошлости тако да је српска поезија обликована као слика целине ослоњене на трајање кроз време, оно сада служи и за потврду вредности актуелног стваралаштва, организационим поступком којим се вредност утемељује унутар тог трајања уместо на савременом критеријуму читалачке популарности.

Облик антологије као вреднујућег низа потврђеног (објективизованим) историјским кретањем указао је пак на још једно проблематично место односа антологизације и историјског осмишљавања – на унутрашње жанровско ограничавање антологије које угрожава доживљај аутентичности представљене прошлости, чији је лик успостављен пре и изван поступка антологизације грађе. Михајловићу је у књижевноисторијско низање неопходно да укључи и Доситеја Обрадовића, јер му је приказ књижевне прошлости нове српске књижевности као усмереног кретања чији су носиоци аутори без њега незамислив; истовремено, унутар колекције искључиво стиховане поезије укључивање Доситеја као фигуре – кључне јер то кретање усмерава – готово је немогуће, јер он није био превасходно (лирски) песник. Стога је и начин на који Доситеј постоји у Михајловићевој збирци необичан, а свакако неаутентичан: представљен двема шаљивим песмицама о новцима изгубљеним на коцки („Плач за два петака“ и „Песма за два петака“), Доситеј је у *Цвеће србски песама* укључен зато што је он *репрезентативан*, али не и оним што је за њега *карактеристично*. Ако се и претпостави да је потреба за новином разлог због чега уместо донете две песме то није (у рукописним и штампаним песмарицама изузетно популарна) песма „Све што мене окружава“ из *Собранија*, нема доброг одговора на питање зашто то није „Пјесна на инсурекцију Србијанов“, која јесте преписивана у неколико рукописних песмарица (в. Маринковић 1966: 514–516), али се не налази у штампаним. Једно понуђено објашњење, да су, што се родољубиве лирике тиче, популарност у педесетим годинама имале пре свега песме везане за догађаје 1848. године, замењујући фонд старијих песама инспирисаним српским устанцима (Клеут 1988б: 122) несагласно је са другим уносима у Михајловићеву књигу, међу којима су песме Јована Хаџића „Први прелазак Црнога Ђорђа у Срем око год. 1787.“ и „Страдање српско године 1813.“, „Ртањац или рођење Вељка Петровића“ Симе Милутиновића Сарајлије, односно „Сабљи бесмртног војда Карађорђа“ Петра Петровића Његоша.

Историјско осмишљавање хронолошког низа није било једини начин у целињавања грађе, посебно крајем деветнаестог века, када поетичка, жанровска систематизација надвладава књижевноисторијску оријентацију унутар наставе књижевности. То је видљиво већ и у читанкама Светислава Вуловића, у којима постоји груписање грађе по књижевним врстама, иако је пун наслов намењује „уз предавање српског језика и новије историје књижевности“. Треба нотирати појаву и утицај две хрватске антологије које своју грађу излажу по књижевним врстама – *Антологије песничтва хрватскога и србскога народнога и*

¹³⁸ Иако је најстарији аутор Доситеј Обрадовић, збирку отварају четири песме Лукијана Мушичког, у складу са посветом књиге. Петар Петровић Његош (рођен 1813) нашао се пре Јована Стерије Поповића (1806) вероватно због мотивског низања: Његош следи народне песме „Смрт Омера и Мериме“ и „Бановић Страхињу“ песмом „Сабљи бесмртнога војда Карађорђа“, да би за њим дошао Стерија и „Даворје на пољу Косову“ и „Распра љубави. Приликом бракосочетанија Његовог ц. к. Величества, Франца Јосифа првог“, да би за њом уследила „К моме Цару. На дан његовог спасења“ архимандрита Севастијана Илића. Уз уношење песме која није део Суботићеве збирке (он доноси одломке *Горског вијенца*, *Луче микрокозма* и *Лажног цара Шћепана Малог*), из оваквог избора Његошеве поезије могуће је да стоји исти разлог због кога никако нема ни помена Вука Карацића: у последњој години владавине кнеза Александра Карађорђевића и изоштреној подели књижевног света која је уз језички расцеп значила и политички.

умјетнога са уводом о поетици (1876) Аугуста Шеноа и *Хрватске антологије*. Умјетно песничтво старијега и новијега доба (1892) Хуга Бадалића. Обе су издања Матице хрватске и обе имају и церемонијални карактер: већ прва настаје као самосвесни културно значајни подухват који отеловљује мисију институције¹³⁹, док је друга део прославе педесетогодишњице њеног постојања.

Шеноа доноси избор из песништва од краја XV века до свога доба, али уносе групише према песничким врстама. То чини у складу са „Уводом о поетици“ састављеним према књизи *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik [v]om Standpunkte der Neuzeit* (1858) Рудолфа фон Готшела (Rudolf von Gottschall), донетим „да се штилац лакше упуту у врсти и нарав пјесничтва“, експлицитно одбацујући хронолошки критеријум: „литература немјери се по крстном листу писца, него по ваљаности песмотвора“ (Шеноа 1876: [1. страница предговора]). Бадалићево образложење истог распореда¹⁴⁰ је нешто другачије. Иако је у основи антологије идеја усмереног дијахронијског кретања – „песници нашега зороликога доба илирскога сачињавају у овој књизи средиште; пред њима су узорници њихови из прошлих вијекова, а за њима млађи насљедници – до наших дана“ – а са вољом „дати такву ‘антологију’, у којој би се хронолошким редом приказао повиестни развитак хрватскога пјесничтва“ (Бадалић 1892: VIII), брига за „особито младеж нашу“ одвела га је ипак до одлуке да песме групише по песничким врстама, унутар којих се служи хронолошким редом, али потиснутим у позадину. На самом почетку књиге донета *имена аутора са годинама рођења и смрти*, са насловима њихових унетих песама, поређана су *абecedним редом*, а унутар низања песама временског лоцирања нема, те је на читаоцу да укрштањем ових података евентуално склопи слику о историјату настанка и развоја појединих песничких врста. Уз то, одустајање од антологије засноване на хронолошком излагању грађе Бадалић објашњава и тешком разумљивошћу читаоцима текстова старијих епоха, због недостатка *историје књижевности* којом би им се њихова вредност приближила упркос језичкој и поетичкој дистанци: „[Т]ек онда, кад би се испунила врућа жеља ‘Матице Хрватске’, те она пружи народу свому подпуну повиест књижевности хрватске, моћи ће се за свако доба приредити таква повиестна ‘антологија’ са потребним средствима за разумиевање свих пјесничких и језичних осебина давнијега доба“ (IX).

¹³⁹ На који се Шеноа осврће у предговору, помињући одлуку тада још увек Матице илирске да састави антологију, те оснивање и одбора који је тај посао требало да обави. „Ну радило се није ништа“, наставља Шеноа, све док тај рад није поверен њему „појединцу“ – стога у наставку предговора излаже тешкоће састављања са којима се сусрео испуњавајући замисао институције: просторна ограничења књиге, избор и проналажење правог места за изабрано који су се јавили због налога свеобухватности, односно настојања да укључи „карактеристичне песме и уломке свакога краја, сваке добе и то из народног и умјетног пјесничтва“ (Шеноа 1876: [1. стр. предговора]).

¹⁴⁰ За историју теорије жанровског система занимљива је класификација која се јавља у овим књигама. Шеноа дели „пјесничтво“ на лирско, епско, дидактично и описно (које издваја у засебну групу, али са коментаром да је то „подред епике“), те драматско. Унутар прве две групе издваја две велике подгрупе народних и „умјетних“ песама, са следећим подврстама: лирско народно песништво обухвата „љубавне“, „пјесме од кола“, „сватовске“, „коледарске, краљичке и додолске“, „пјесме жетелачке и од прела“, „побожне, сљепачке и нарицаљке“ и „шаљиве и разне“; у лирско уметничко спадају: 1. „пјесни и попјевке“ – љубавне, „побожне“, „пјесме разне“; 2. ода; 3. химна; 4. дитирамб; 5. елегија; 6. хероида; 7. рапсодија; 8. сонет и 9. „романске и источне врсти“ (канциона, глоса, газел, сестина, риторнел, триолет, мадригал, рондо). Народне песме епског песништва Шеноа не дели у подгрупе, али уз сваку песму доноси ознаку географског порекла („старохрватска“, „старосрбска“, „из Славоније“, „босанска“, „из Истре“ итд.). Уметничка епика подељена је на следећи начин: а) епопеја: 1. јуначка, 2. романтична, 3. побожна, 4. комична; б) песничка приповест; ц) баладе и романце; д) легенде; е) алегорија; ф) параболо, причаца; г) басна. Дидактичном и описном пјесничтву припадају групе „пјесма поучна и описна“, „идила“, „посланица“, сатира, „епиграма, гном и пословица“ и загонетка, а драматском песништву драма, трагедија, комедија, пастирска игра, побожна игра и опера. Бадалићева пак антологија има нешто једноставнију жанровску раздеоу, између осталог и због тога што не укључује усмену поезију. Лирско песништво дели се на „пјесме и попиевке љубавне“, „пјесме различне“, оде, химне, дитирамбе, рапсодије, елегије, сонете и пригоднице, док у епско спадају хероички епос, романтички, религиозни и идилски, песничке приповести, романсе и баладе, идиле, легенде, алегорије, параболо и приче, те басне. Трећи род је дидактично песништво, у које Бадалић убраја „пјесме поучне и описне“, посланице и сатиру.

Овим исказом оспољено је оно што је имплицитно присутно још од Суботићеве књиге: антологија, чак и када је књижевноисторијски низ везивни елемент њене грађе, није жанр књижевне историографије, а приповедно осмишљавање прошлости (какво захтева и избор аутора и њихових дела на којима ће заплет те приповести почивати) дешава се *пре* него што се приступи антологичком изабрању. Два круга избора дела могу се у већој или мањој мери преклопити, а степен њихове подударности упућује на степен којим књижевноисторијски значај дела или аутора учествује унутар антологизацијских критеријума вредности. На другој страни, исти такав однос двостепеног изабрања постоји и ако се као обједињавајући систем одабере жанровска расподела – након претходног изабрања ограниченог броја песничких врста и њиховог разумевања у одређеном смислу (јер је и сам жанровски систем променљив, као историјски феномен) долази антологизацијски избор који се у већој или мањој мери преклапа са претходним. И такође, антологија није књижевнотеоријски жанр, чак и када има улогу педагошког средства које илустративним примерима потврђује постојање одабраног хијерархијског система песничких врста. Разумевање односа књижевноисторијске и жанровске систематизације као *или–или* избора, карактеристично за антологије крајем деветнаестог века, у функцији је превазилажења ограничења која се указују одабиром једне од њих: немогућност представљања историјског значаја – оног што је и репрезентативно и карактеристично – унутар жанровски ограничене антологије надилази се одлуком да се целина заснује на систему жанровске раздеобе. Међутим, ни искључиво таква раздеоба није довољна да ограничи грађу на начин који би омогућио стварање приповедног осмишљавања којим би се она идентификовала као целина, те је нужан повратак на макар неке од граница које се успостављају књижевноисторијским наративом, чак и када се од књижевноисторијског заснивања антологије експлицитно одустаје.

Ове две антологије помиње у свом предговору Јован Максимовић 1902. године¹⁴¹, када саставља *Песнички зборник*, књигу оваквог облика и распореда грађе у српској књижевности. Његову антологију такође прати прегледно објашњење жанровског система, односно кратка теорија књижевности, сада састављена као извод из тротомне *Deutsche Poetik* (1882–84) Конрада Бајера (Konrad Beyer), али је она смештена на крај књиге, са претпостављеним читањем *након* читања песама. И Максимовићева жанровска класификација унеколико је слична Шеноиној и Бадалићевој¹⁴², али су разлози и намере са којима је његова књига састављена далеко амбициознији. Он жели да она истовремено „буде домаћа поетичка лектира љубитеља читања; песничка хрестоматија за средњу школу и ручна књига коју, свесно или несвесно, тражи почетник песник, да би се практичним путем обавестио о овом или оном питању из области поетског стварања“ (Максимовић 1900: [3]). Антологичар је свестан потешкоћа састављања књиге која би задовољила разнородна очекивања васколике публике – због „захтева, да је, поред осталог обимом што већа (па, дакле, и скупља)“, али наглашава дугу *потребу* српског друштва и књижевности за оваквом књигом, међу чијим различитим видовима посебно издваја ону коју „осећа српска средња школа, где се настава поезије без подесне читанке не може замислити“. Максимовић је био

¹⁴¹ Иако *Песнички зборник* на корицама носи 1900. годину, њен предговор, састављен у Крагујевцу, датиран је „На Цвети 1902. године“, а аутор се осврће и на околност да је због велике просторне удаљености од места издања њено штампање трајало скоро две године.

¹⁴² Лирско песништво дели се на „лирику мирног осећања“ којој припадају песме о природи, љубавне, елегичне песме, религиозне, отаџбинске и дружинске песме, и лирику „узбуђеног осећања“ у којој су оде, химне и елигије. Другу групу чини дидактично песништво, које се даље дели на „символичну дидактику“ где су басне, параболе и алегорије, на „дидактику са нарочитом тенденцијом“ у коју Максимовић смешта сатире и хумористичан спев, те на „праву дидактику“ у којој су „идеална мисаона лирика“, епиграми, кратки лирско-дидактички облици и „прави поучни спевови“. Епско песништво дели се такође на три групе: „из света сказака“ – са подврстама скаском, митом, гатком, легендом и епосом; „лирско-епски облици“ где су баладе и романце, те „из области истинског живота“ где су смештени поетска приповетка, идила, описни спев, приповетка, новела, односно роман.

дугогодишњи наставник књижевности у гимназији и плодан преводилац са руског¹⁴³, и на том свом искуству заснива свој антологичарски ауторитет:

напоменућу само, да ме, при одабирању наших поетских производа за ову књигу, при одлучивању: који ће песмотвори у њу ући, ништа друго није могло поткупити, до несумњива, на учитељској и лекторској пракси осведочена, унутрашња вредност самога производа. Услед тога су у *Песничком Зборнику* нашли места само успели, естетичком, етичком или мисаоном садржином у довољној мери снабдевени производи, без и најмањег обзира на то, да ли су из пера славна, или мало знана песника. У тај свој рад нисам уносио никаквог предрасположења ни према једном од изучаваних песника – предрасположење и нарочиту наклоност осећао сам само према добрим производима, узимајући их свугде, где сам их год могао наћи ([4]).

Иако даље не образлаже шта је за њега „добар песнички производ“, важно је приметити напор Максимовића да свој избор *објективизује* постављајући у његове темеље књижевнотеоријску анализу, експлицитно наглашавајући своје одбацивање личних предрасуда, те градећи антологичарски ауторитет на свом наставном искуству и научном знању. Из тог поља проистиче и одлука о распореду материјала према песничким врстама, зато што се „биће поезије изучава још увек по својим родовима и врстама, на које и ова књига указује“, упркос исказаној свести о томе да су врсте и подврсте поетичких облика „условне, растељиве и [...] при вечном развијању поезије, – данас јесу, сутра нису“ ([5]). Међутим, и свест о томе да је ипак реч о пројекцији испуњавања захтева који се постављају пред уџбеник на потребе целокупног читалаштва пробија кроз потребу оваквог објашњења, као и кроз оправдавање уноса из страних књижевности коришћу по „развитак уметне поезије појединих народа, кад су им песници упознати са угледним поетским обрасцима страних напреднијих књижевности“ ([4]). Уз српске и хрватске (које не раздваја, а за уносе ових других ослања се на Шеноину и Бадалићеву селекцију), Максимовић доноси значајан број превода¹⁴⁴ немачких и руских, те мађарских, француских, италијанских, пољских и других (неименованих, али: библијских, источњачких, старогрчких, римских, енглеских, данских, шкотских и украјинских) текстова, а уз поезију у песнички зборник ставља и приповетке, новеле, па и одломке романа.

Оваква тежња ка свеобухватности вођена је намером да се привуче шира читалачка публика, она којој се издавач обраћа у најави књиге прослеђеној књижевним листовима, у којој исказује наду „да ће и школски и нешколски читалац Зборников: свакидашњи љубитељ књига и онај, који их рјеђе тражи; учитељ књижевности и ученик му; почетник пјесник и старији му друг – наћи у овој књизи, према свом тренутном расположењу, свагда у обилатој мјери, лектире, која ће га разведравати, поучавати, тјешити, веселити, одушевљавати...“, при том обећавајући да због педагошких захтева зборник „никако није изгубио потребну му свјезину, чар новости и занимљивости“ (*Просветни гласник* 1900: 111). У истом је тону и обавештење о репрезентативном физичком обликовању књиге, „на врло лијепој, глаткој хартији а у формату велике осмине (Енглески Imperial формат 8°). Техничка страна књиге биће заступљена тако, да ће се моћи са потпуним правом сматрати као до сад најукусније издање у српској књижевности“ (111). Да је таква рекламна стратегија била добро одабрана говори и коментар *Бранковог кола* уз објаву, који преноси и *Просветни гласник*, да се „намеће питање, већ давно наметнуто, а овом га приликом не можемо прећутати: Ако је до подузетности, да се овако сјајно дело изда, зар тако нема у Београду; ако је до елеганције, зар тако нема у Београду, – кад окружни школски надзорник из Краљевине Србије налази

¹⁴³ Награда Удружења књижевних преводилаца Србије за превод са руског језика која се бијенално додељује од 1977. године носи његово име.

¹⁴⁴ Занимљиво је уочити да је квалитет превода критеријум којим Максимовић бира ове текстове (и оставља кратку белешку о сопственој преводилачкој поетици), али и то да су преводиоци махом и сами песници, што води и до необичних исхода: Лаза Костић заступљен је у антологији само једном песмом – „Славуј и лала“, али је наведен као преводилац две: једне Хајнеове песмице и слободнијег препева по мотиву руске „Ох, жао ми те је!“.

издавача у окупираној Херцеговини? Ко је томе крив? Писац или издавачи? После овог питања намеће нам се и нехотице, да запитамо: Зар српски издавачи и штампари у Краљевини немају ни амбиције, какве, ето, књижара у Мостару показује у својим издањима? А сумњамо да ће Херцеговина и десети део тих књига потрошити, колико ће их се растурилити по Србији...“ (112).

У последњој деценији деветнаестог и првој двадесетог века могуће је уочити више оваквих примера сазревања жеље за *национално значајном* антологијом у српској књижевној култури. На једној страни је то видљиво у раду Српске књижевне задруге, која у свом трећем колу доноси *Антологију дубровачке лирике* Милана Решетара¹⁴⁵ (1894), а од краја 1899. године за наредна кола више пута најављује и *Антологију српске лирике од Игњата Ђорђевића до Бранка Радичевића* Тихомира Остојића, која ипак никада у том облику није објављена. На седници Задруге 1909. године замољен је Миливој Башић да састави *антологију старе српске књижевности*, која је под насловом *Из старе српске књижевности* објављена 1911. године¹⁴⁶. Главни просветни савет 1909. године такође усваја предлог да се изрази нова

¹⁴⁵ У чијој првој реченици предговора Решетар каже нешто занимљиво о односу Задругине управе и песништва, образложући могуће чуђење због одлуке да се Антологија објави: „[они] које једва задовољавају наши садашњи пјесници како ће се задовољити старијем Дубровчанима који садржином и обликом за њима заостају а једнијем и другијем толико су нам од њих даљи?“ (Решетар 1894: V).

¹⁴⁶ Састављање антологија историјски ограничених и завршених епоха старије српске књижевности од самог почетка је у односу паралелности или допуне за антологије које желе да представе српску књижевност као целину, у позицији која мање или више дотиче проблем дисконтинуитета отворен код Јована Суботића, али без примарне амбиције да за њега понуди решење, осим евентуално општим ставом у предговору. Занимљиво је приметити ритам њиховог појављивања, који прати истраживачко интересовање, али и преломне догађаје који захтевају самоидентификацију у новим историјским околностима. Након Решетарове књиге, значајније антологије дубровачке поезије јављале су се 1923. (*Избор дубровачког песништва 1–2*, Светозара Матића и Миливоја Павловића, са каснијим поновљеним издањима 1929. (Павловић) и 1930. (Матић)), од педесетих година у изборима Драгољуба Павловића (*Дубровачка поезија* 1950, 1956², 1963³; *Дубровачке поеме* 1953; *Антологија дубровачке лирике* 1960), па Мирослава Пантића (*Песништво ренесансе и барока: Дубровник, Далмација, Бока Которска*, 1968), те касних деведесетих прошлог и почетком овог века – *Књижевност Дубровника: ренесанса и барок (избор из лектиуре)* Злате Бојовић 1998, *Средње доба амбициозног пројекта Осам векова српске поезије у осам књига* Петра Милосављевића 2004. и коначно у избору *Десет векова српске књижевности* као *Поезија Дубровника и Боке Которске* Злате Бојовић 2010. године. Слично је и са изборима средњовековне књижевности – након Башићеве, поновно се интересовање за антологизације јавило средином педесетих (*Из наше књижевности феудалног доба* Драгољуба Павловића и Радмиле Маринковић, 1954; Павловић је и састављач избора старе књижевности у три књиге у едицији *Српска књижевност у сто књига*, у првој заједно са Р. Маринковић) и нарочито током шездесетих година (*Антологија старе српске књижевности* 1960. и *Старо српско песништво (IX–XVIII века)* 1966. Ђорђа Сп. Радојичића, *Из тмине појање – стари српски песнички записи* 1962. и *Стара српска књижевност* 1967. Ђорђа Трифуновића), изнова на самом крају осамдесетих година у едицији *Стара српска књижевност у 24 књиге* Српске књижевне задруге и Просвете у уредништву Димитрија Богдановића, те опет у неколико избора почетком овог века (*Стара српска књижевност* Светлане Томин 2001, *Антологија старе српске поезије* Зорице Витић 2003, 2005², *Стара поезија* Петра Милосављевића 2004, *Хрестоматија средњовековне књижевности I–II* Томислава Јовановића 2012). Слично је и са антологијама народне књижевности у двадесетом веку – од *Антологије народне лирике* Душана Богосављевића 1919. и *Српских народних песама* Војислава М. Јовановића 1922, 1923², 1926³, 1927⁴, 1937⁵, преко антологија Војислава Ђурића (*Антологија народних јуначких песама* 1954, до краја двадесетог века имала је седамнаест издања; *Антологија епских народних песама 1–2* 1958, *Антологија лирских народних песама* 1969, унутар *Српске књижевности у сто књига*) и Владана Недића (*Антологија југословенске народне лирике* 1962, касније *Антологија народних лирских песама* 1969. унутар *Српске књижевности у сто књига*), којима се од краја седамдесетих додаје и *Антологија народних балада* Хатице Крљевић (1978), чиме настаје група антологија усмене књижевности унутар библиотеке *Антологија Српске књижевне задруге*, те изнова са појачаним интересовањем од средине деведесетих година, од *Антологије српске лирске усмене поезије* Зоје Карановић (1996), *Антологије епских народних песама* Снежане Самарције (2001), те више антологија усмене поезије додатно тематско-мотивски ограничених, нарочито од почетка овог века. Није много другачије ни са антологијама „старије“ (предбранковске, поезије осамнаестог века, поезије од Велике сеобе до Вукове реформе), уз детаљ да њено одређење као целовите епохе значајније варира и у именовању и одређењу временског простирања: од зборника *Српска грађанска лирика* Тихомира Остојића и Владимира Ђоровића (1926), преко *Антологије старије српске поезије* Младена Лесковца (1953, 1964, 1972), *Српске грађанске поезије осамнаестог и с почетка XIX столећа I–II* Боривоја Маринковића (1966), укључивања поезије до

читанка за почетни курс историје српске књижевности у средњим школама, која би заменила ону Стојана Новаковића, јер иако је „врло добро одговарала схватањима и потребама старијих нараштаја, [...] у своме роду врло добра, врло потпуна и врло доследна, она је корисно послужила нашој настави неких тридесет година, али не одговара више данашњим схватањима и потребама, и њу треба заменити новом и савременијом“ (*Просветни гласник* 1909: 941). Жељена нова књига треба да буде израђена „на модерној и књижевној основи“¹⁴⁷, да би „тако попуњена и разнострана, била не само књижевна антологија и ‘поступаоница књижевности’ но корисна мала енциклопедија ученика који се почињу бавити књижевношћу и почињу улазити у живот“ (944). Упоредо са оваквим намерама стварања свеобухватне антологије српске књижевности почињу се јављати и најаве првих њених жанровски и тематски специјализованих антологија¹⁴⁸, какве ће процват доживети тек након Првог светског рата¹⁴⁹.

средине осамнаестог века у *Старо српско песништво* Ђ. Сп. Радојичића (као и у *Средње доба* Петра Милосављевића), до *Антологије старијег српског песништва (XVIII век)* Николе Грдинића (2005) и *Антологије грађанске поезије* Марије Клеут (2020) у едицији *Десет векова српске књижевности*, уз уже изборе, попут антологије *Бећарац* Младена Лесковца (1958), *Гражданског еротикона* Саве Дамјанова (1987, 2005², као *Српски еротикон* 2011), или сегмента „средњег доба“ Петра Милосављевића оствареног као *Песнички Срем: од 15. до 20. века* (2011), у међувремену. Треба приметити и да од самог почетка у овим књигама постоји јасна састављачка свест о њиховом истраживачком, *откривачком* карактеру, која на нешто другачији начин одређује и читалачки интерес за њих, због чега су често и намењене првенствено проучаваоцима или студентима, уз делимично прилагођавање критеријума избора таквој публици.

¹⁴⁷ Из ове одлуке проистекла, још једна књига нуди занимљив пример за очекивања каква су пред антологију постављана. Већ следеће године комисија – коју чине Павле Поповић, Јован Скерлић и Милутин Драгутиновић – реферише просветном савету о рукопису *Српске читанке* који је на оцену поднео Милош Ивковић, суплент Друге београдске гимназије. Пре посебних коментара о појединачним унетим или изостављеним текстовима и њиховој међусобној размери (где има врло необичних одлука антологичара, али и примедби комисије: Његош је потпуно изостављен; унето је превише нових песника, међу њима су и Дучић и Ђурчин, који уопште и „нису за елементарне читанке“; лош су избор „Кроз маглу“ П. Кочића и „Наш Божић“ Б. Станковића јер „нису јасни и занимљиви за децу“; могли су се унети и састави из „других књижевности“, јер ово „није хрестоматија српске књижевности“, али истовремено посебно недостају они којима се „гаји национално васпитање, које се никада не сме пренебрегнути у књигама ове врсте“), те јасности и аргументованости предговора и методичком апарату којим су уноси пропраћени – библиографским белешкама о писцима, те питањима уз текст – као општа замерка због које се књига не може без прерада прихватити као уџбеник наводи се то што „није заступљено све што је добро, важно и карактеристично у српској књижевности, и није ни ред ни сразмерност састава она која треба да је“ (*Просветни гласник* 1910: 1108), односно да не одговара захтеву „да састави у њој буду обрасци књижевног стила и језика, да буду занимљиви тако да отварају вољу за позније читање књига, да имају своју вредност за морално и нарочито национално васпитање“ (1109). Ивковићева књига објављена је 1911. године са садржајем измењеним у складу са сугестијама комисије (од свих текстова чије му је уношење замерено остао је једино „Наш Божић“ Б. Станковића), али и са значајно суженим циљем састављања изнетим у предговору, сведеним на то да „најмлађи ученици средњих школа добију књигу из које ће се, уз помоћ наставничку, учити што бољем, што чистијем *савременом књижевном језику српском*; и, у другом реду, да уз текстове узгред, из напомена о писцима, памтећи онолико колико им је воља, стекну и извесно познавање књижевности“ (Ивковић 1911: [3]).

¹⁴⁸ Таква је књижица Милана Шевића *Молитва у уметничкој песми српској* објављена 1902. у популарној едицији *Књига за народ* Матице српске (Шевић 1902), а тако и у *Новој Искри* Милан Грчић, „слуш. философије у Загребу“ 1906. године објављује претплатнички упис за *Антологију српске умјетне љубавне лирике од 1805–1905. године* (уп. *НИ* 1906: [32]), али та књига, изгледа, никада није објављена.

¹⁴⁹ Из сличних разлога као антологије довршених историјских епоха и тематско-мотивски специјализоване антологије представљају паралелни низ магистралном току развоја жанра, те га из овог прегледа изостављамо. Избором да се ограничи на једну лирску врсту састављач се ослобађа потребе да идентификује српску поезију као временски протежан идентитет, задржавајући хронолошку организацију или периодизацију тек евентуално, и по изузетку, као стратегију распореда. Такође, у овим књигама изостаје унутаржанровска историјска свест: за разлику од магистралног тока, унутар кога се нова антологија саставља и у односу према претходним исте врсте, тематски одређене антологије не састављају се са критичким намерама према претходним књигама своје врсте, већ најчешће у извесном односу „допуне“ или „корекције“ антологија целине српске поезије. Доминантни облици тематских антологија у српској књижевности пре свега су оне љубавне и родољубиве поезије. Почев од збирке *Родољубиве песме из нове српске књижевности: Косово, Србија, робови* (1914) Васе Стајића, *Родољубље: низ одабраних песама* (1918, Бизерта) те *Антологије српске ратне лирике 1912–1922.*

У таквој се културној атмосфери новембра 1911. године појавила *Антологија новије српске лирике* Богдана Поповића. И њено је објављивање повезано са радом Српске књижевне задруге: на истој седници на којој је од Башића тражен избор и превод средњовековних текстова, разматрало се и које би књиге требало предложити Матици хрватској као прве које би она могла да објави у остваривању „књижевне и издавачке узајамности“ коју је Задруга претходно предложила, а којом се, између осталог, желео остварити и претходно више пута осујећен продор српске књиге у Хрватској. Међу предлозима су, уз дела појединачних приповедача и песника¹⁵⁰, биле и „антологија новије лирике српске или антологија новије приповетке“ (СКГ 1910: 238), а да је управо антологија била повлашћени жанр за намеру представљања националне књижевности говори и то што је, годину дана пошто је Матица хрватска штампала Поповићеву књигу, Српска књижевна задруга објавила *Антологију новијих хрватских приповедача* коју је саставио Бранко Дрекслер.

На ову се намену приликом састављања антологије Поповић осврће у завршном ставу свог предговора, позивајући се на два претходна текста у којима је смисао те иницијативе шире образложен – предговор Хуга Бадалића за издање Матице хрватске *Избраних песама* (1899) Јована Сундечића, додајући томе своје ставове изречене „у свом огледу о Југословенској уметности“ (Поповић 1911¹⁵¹: XXXI). Овакво упоредно навођење и може да изгледа као да се жели да нагласи дуготрајност напора приближавања две књижевности, али ближи поглед на ове исказе указује на нешто друго. Бадалић отвара свој предговор начелном тврдњом о књижевности као најбољем мосту (у коме је „срце и ум цијелога народа“) приближавања „два братска племена“, која има да „пред свијетом и народном свијести у цјелини предочи народ, који је Бог и природа учинила једним, али га људи и повијест расцијепили“ (Бадалић 1889: III). Он понавља двапут да то јединство почива на „језичном

Младена Ст. Ђуричића и Мирка Дамњановића (1926; занимљиво је да је ова књига имала и три фототипска издања од деведесетих година двадесетог века), избори родољубиве лирике везане за Први светски рат испуњавали су празнину коју је Богдан Поповић својом антологијом оставио начелно изостављајући овај жанр. Из овог разлога и антологија љубавне поезије нема у значајнијем броју све до касних шездесетих година: 1967. Зоран Гавриловић саставља *Антологију српског љубавног песништва*, која претходницу има тек у *Антологији љубавне поезије* (1927) Божидара Ковачевића. Након Другог светског рата опет се јављају антологије родољубиве, сада понекад и под именом избора поезије из народноослободилачке борбе: *Лирика из борбе и обнове* (1947) Танасија Младеновића, *Српско класје: антологија српске родољубиве лирике* (1949, Хановер) Ратибора Ђурђевића, *За отаџбину, за слободу (1941–1944): зборник прозе и поезије о народноослободилачкој борби* (1952) Вида Латковића и Радмила Димитријевића, *Југославенска револуционарна поезија* (1959) загребачког Ликоса. Године 1952. Ђуза Радовић и Милорад Панић – Суреп састављају зборник *Српска родољубива лирика*, док *Антологија српског родољубивог песништва* Зорана Гавриловића, такође из 1967, има и извесних систематизацијских претензија, које значе и промену концептуализације, самосвесним окретањем од везивања за конкретан историјски догађај (Други светски рат) ка типу певања, којим се и од југословенског враћа на српски корпус грађе. Антологије родољубиве поезије јављају се у већем броју изнова од средине осамдесетих година, као и љубавне, у квалитативно врло широком спектру, али најчешће као комерцијални подухвати. Још ужу специјализацију показују антологије чији је обједињавајући фактор посвета једној личности (Свети Сава, Никола Тесла, Јосип Броз Тито), или појединачном песнику, често везане и за награду која носи његово име (Његош, Дис, Миљковић, Драинац), друштвени положај аутора (неколико антологија песника-сељака шездесетих година, антологија осуђеника, „боемске поезије“) или специфична тема или модус певања (поезије о биљкама, Косову, молитвеног певања, удворичке поезије), понекад осмишљена укрштањем више различитих критеријума (попут антологије поезије за децу о смрти, средњовековних женских аутора, љубавне поезије на Косову и Метохији), каткад и са врло бизарним осмишљавањима (поезије инспирисане јавним градским превозом, љубавног песништва просветних радника са аутопоетичким исказима и критичким коментарима, добитника награде за најбоље путописе старијих особа, или дечијих песама о Чукарици), која сведоче о специфичној тежини коју књизи доноси само њено одређење као антологије.

¹⁵⁰ Предложене су песме Ђуре Јакшића или Војислава Илића, односно приповетке Лазе Лазаревића, Јанка Веселиновића или Стевана Сремца.

¹⁵¹ Из разлога елеганције, у случајевима када осим антологија тројице састављача наводимо и друге текстове објављене у истим годинама, скраћеницу коју користимо за означавање антологије у парентези означили смо без посебног слова (Поповић 1911), док смо међу осталим текстовима разлику означили додатним словом азбуке, по редоследу објављивања (Мишић 1956а–о), као и у другим сродним примерима.

јединству“, али је разлог којим се на крају овог текста мотивише објављивање песама „Србина Јована Сундечића“, као првог којим Матица хрватска започиње ред српских писаца, ипак најпре то што је он „апостол слоге хрватске и српске“, али и више што је „по великому дијелу свога пјесничкога рада битна и саставна чест књижевности хрватске: његов је рад тако многостручно разасут по хрватским часописима и публикацијама, да би онај дио књижевности, који се поноси именом хрватским, изишао непотпун и окрњен, кад се у њему не би достојно приказао у избору цјеловити рад Србина Јована Сундечића“ (IV–V). Поповићев пак текст извештај је о Првој југословенској изложби 1904. године, која јесте настала из иницијативе вођене жељом за зближавањем балканских народа (Срба, Бугара, Хрвата и Словенаца), али је истовремено била и део прославе стогодишњице Првог српског устанка (што у званичном позиву није истицано због политичких односа са Аустро-Угарском, али што Поповић у свом тексту јасно именује као контекст унутар кога је одржана, уп. Поповић 1904: 533), а због померања датума догодила се непосредно пред дане свечаности крунисања краља Петра I Карађорђевића¹⁵². Начин на који су Поповићев и Бадалићев текст у вези није међусобна потврда, већ дијалог у антитези: док Бадалића Србин Сундечић занима пре свега као хрватски писац, Поповић сликарство и вајарство појединачних балканских култура у свом огледу представља засебно, дајући оцене о појединачним ствараоцима унутар националних уметности чији су део, а завршавајући оглед извесном трезвеном скепсом и опрезом према идеји југословенске заједнице¹⁵³, у чији настанак у овом тренутку верује и у доброј вери га поздравља. У том светлу је необична чињеница да друго издање Поповићеве антологије, објављено на ћирилици следеће, 1912. године, није било, као ни сва наредна у Србији за Поповићевог живота, издање Задруге, већ приватно издање књижарнице С. Б. Цвијановића (1920, 1924, 1928), до издања тридесетих година која су штампана у Државној штампарији Краљевине Југославије, са нарочитом ознаком „седмо/осмо по реду а прво/друго државно издање“. Политичност овог става предговора, али и избора грађе *Антологије* није била препозната у тренутку објављивања, али се већ двадесетих година јавила у захтеву да се књига „настави и прошири“ тако да обухвати и послератно песништво и хрватску лирику, на шта се Поповић осврће у напомени коју додаје шестом, а понавља и проширује у седмом и осмом издању¹⁵⁴. Док је први део овог захтева одбачен уз хумор, поређењем са трговачком књигом која мора да буде „стално ‘у реду’, да стално књижи нове ‘уписе’ од дана на дан, до најновијег датума, да не би изостала, застарела“, одговор који се односи на други део захтева – да би се књизи онда „морало одмах променити и име – оне [измене] би коренито промениле и њен склоп и њен циљ, пореметиле њено јединство, и оштетиле једну органску, историјски заокругљену целину“ (Поповић 1928: [XXXII]) указује да је Поповић управо мислио на овакво освешћивање националне границе

¹⁵² Детаљније о околностима одржавања, намерама са којима је изложба организована, реакцијама те значају који је имала за развој идеје јужнословенског јединства, уп. Милановић 2018.

¹⁵³ Два услова чију нужност вишеструко наглашава у закључном ставу овог текста, *истрајност* и *искреност*, Поповић илуструје двома занимљивим сликама, где о првој даје пример „људи који вуку лађу уз воду, и који морају да вуку и кад се одмарају. По ту је цену напредак“ (143), док је друга везана за одређење „културнога човека и центлмена“, за којим следи и упозоравајући исказ: „Према томе, свако југословенско племе има права и разлога рачунати на њу код својих саплеменика. Али... за сваки случај... – само зато да спасоносном скептицизму дамо део који му припада – нека ми је допуштено рећи да се овде, напоскон, не тражи никаква трансцендентална искреност, пуна великог пожртвовања, или самопрегорења. Овде се тражи само то да југословенски народи схвате свој интерес; овде је и користољубива искреност довољна“ (144), где је корист од такве искрености даље идентификована као могућност стварања пуног општег културног живота, којем, у овом тренутку, за Поповића „и сам народосни живот има да служи у последњој инстанцији“ (145). Над ентузијазмом према овој идеји надвладао је Поповићев скептицизам у периоду током и након Првог светског рата, што се посебно да видети у расправи око предлога промене имена обновљеног *Српског књижевног гласника* (о чему је детаљније писао Милан Алексић, уп. 2014: 227–230), односно у „Напомени шестом издању“ антологије (1928), о чему ће више речи бити даље у раду.

¹⁵⁴ Необичан је податак да се ова напомена датира на 1936. годину, односно на седмо издање, не само у текстовима попут рада Бојане Стојановић Пантовић, него чак и у *Сабраним делима* Богдана Поповића, где је као пета књига *Антологија* објављена у приређивању Предрага Палавестре.

као на услов за њено прекорачење и приближавање другој култури пишући предговор за прво издање.

Културно приближавање два народа, ако и јесте било повод за састављање, није била ни једина, ни најважнија сврха коју је *Антологији* наменио њен аутор¹⁵⁵. Збирка *цвећа* новије српске лирике жели да „да и сву корист која се за васпитање укуса и душе може очекивати од доброг песништва“ (Поповић 1911: XIX), на шта се посебно осврће у осмом делу предговора, где се таква улога поезије одређује позивајући се на Гетеа: „Несавршено песништво само развија наше мане, тиме што песникове заразне слабости и сами примамо. И то их примамо и не знајући, јер не можемо да увидимо да је оно што нашој природи годи, несавршено“ (XIX). Међутим, из овог става видљиво је и да је и „васпитна“ намена књиге изведена из оне коју би требало сматрати примарном, која се и саопштава на самом почетку, заједно са основним начелом избора и организације грађе: циљ је био дати „најсавршеније примерке“, збирку „у којој су све песме врло високог реда“, у којој „свака је песма лепа, свака је ‘драги камен’, и човек чита књигу са једним неисплативим осећајем сигурности, које удваја задовољство од сталног, неузнемиреног борављења на висинама“ (V).

Прва реченица „Предговора“ *Антологији новије српске лирике* отвара се тврдњом о њеном „обележју“ *различитости* у односу на све друге антологије у томе што је „састављена, од почетка до краја, у циљу и по мерилима *чисто естетичким*“ (Поповић 1911: III) и значајан његов део Поповић је посветио образлагању мерила којима процењује *лепу*, која је у његовом случају синонимна са *добром* песмом¹⁵⁶. Међутим, кроз читав предговор Поповић даје и низ одговора на иста питања која се постављају и пред претходно наведене антологичаре, који показује да је реч о *степену разлике* његовог антологичког протокола унутар координатних оса постављених у деветнаестом веку.

Најпре се отвара проблем *карактеристичности*, према којој се поставља ограда већ у првом пасусу текста: „оно што је карактеристично за неко доба ушло је у ову збирку само онда ако је у исто време било и лепо толико колико је карактеристично“ (III). Нешто касније, у вези са мерилом „*целе* лепе песме“ одустајање од карактеристичног јавља се на још један начин, као подређивање целини оног што је карактеристично за песника: коментаром о немогућности доношења ниједне песме Милете Јакшића у којој би била показана „његова најсимпатичнија, и ако ситна особина [...] – његов дар запажања живописних и значајних појединости у пољу, у шуми, у селу“ (XI). Одмах за овим питањем, у другом одељку предговора, одређење *лирске песме*, такође најуже везано за прво од три мерила – *песма мора имати емоције* – успоставља жанровску границу („под лирском песмом уредник је разумевао песму у којој преовлађује *осећање*“, VI), али на начин који сада не значи ослањање на неки изабрани жанровски систем. Ако *осећање* као нужан услов за одређење песме као лирске и значи да „баладе, сатиричне, хумористичне, политичке, и пригодне песме, нису ушле у збирку“, већ у наставку истог пасуса та је граница релативизирана указивањем на „привидне

¹⁵⁵ Ово је нарочито видљиво упореди ли се *Антологија* са *Алманасима хрватских и српских песника и приповедача* (1910, 1911) Милана Ћурчина, публикацијом чије издање за 1910. Поповић наводи међу изворима које је прегледао, а која у исто време настаје са намером „бити један корак ближе к остварењу“ идеје „народног јединства“. Са тим циљем као јединим, „по садржини, ова књига нема ништа систематског. Једна неусиљена, нередовна публикација, приватно књижевно предузеће, она не претендује на потпуност, или на неку одређену вредност, ни у ком погледу. Једино књижевни укус и схватање оваког посла једне мале књижевне групе људи долази у њој до израза. Чак ни радови нису поређани по неком нарочитом реду. Природно је дакле, да ни сарадници нису позивани по плану или са извесног гледишта. Њих је ипак толико и они су такви, да могу пристojно репрезентовати нашу лепу књижевност у овоме часу. И, што је у овоме случају главно, они су сви активни заступници идеје народног јединства, у чијем остварењу виде спас и будућност нашег племена“ (Ћурчин 1910: [7]). За издање *Алманаха* за 1911. годину, објављено у Београду, Поповић је као прилог дао завршни одељак „Једне критичке анализе“, под насловом „Искреност у поезији“.

¹⁵⁶ Милан Алексић уочава утицај британске естетике осамнаестог века у оваквом изједначавању *лепог* и *доброг*, уп. Алексић 2014: 272. О страним узорима антологичког обликовања Богдана Поповића, међу којима је и Френсис Тарнер Полгрејв, биће више речи у посебном поглављу.

изузетке“ песама као што су „Лем-Едим“, „Селим бег“, „Циц!...“, „Отац и син“, „Негдашњем пријатељу“, „Спомен на Руварца“, које су „прожете – меким, дубљим, песничким – осећањем“ (VI). Треба приметити да сви примери које Поповић наводи на овом месту припадају романтичарском песништву (највећи број примера песама које су изостављене због ограничења жанра лирске песме у овом одељку припада Јовану Јовановићу Змају), али и то да релативизација жанровских граница долази из унутрашње флуидности жанра, не више, као код Максимовића, из признавања историјске променљивости жанровског система.

Када одређује шта подразумева под „новијом“ српском лириком – ‘модерном’, као што је стајало у позиву којим је ‘Матица Хрватска’ уредника почаствовала“, у антологијски протокол Богдана Поповића улази и књижевноисторијско осмишљавање. И он прошлост у коју захвата именује као „заокругљену, органску целину“, а при њеном опису служи се такође биљном метафориком као и Јован Суботић:

Остављајући „странпутичаре“ на страну, од Радичевића до данашњих дана наша лирика показује – говорећи књижевно историјски – изванредно правилан, управо типичан *развој једне оригиналне лирске „цвасте“*. Бранко Радичевић са својим простим, „примитивним“ песништвом, својим полу народним, полу уметничким темама и дикцијом, почиње коло, наслањајући се на народно лирско песништво. Такав је типичан почетак сваког оригиналног лирског песништва у историји књижевности. За њим се јављају песници с дубљим осећањем, јачим темпераментом, разноврснијим темама, и обликом преимућствено уметничким (Јакшић и Јовановић). За њиховим песништвом долази песништво у коме почиње преоблађивати машта, са дикцијом преимућствено живописном (Војислав Илић). За овим долази песништво с највећим уметничким обликом и углађеношћу, с примесама реторским, песништво преимућствено стилистичко, с дикцијом пуном и *разгранатом*, песништво виртуозно (Дучић, Шантић, Ракић). Најзад узнемиреност, изнуреност, извесна финија и сложенија осећања, иронија, песимизам (уз афирмацију живота), нешто анархије, фамилиарност, сувише отворене личне исповести, у разлабављеном облику, у стилу неправилном и мутном, често сплетеном, „сецесија“ и декадентизам, али са *клицама* „Обнове“ у себи (Поповић 1911: VII, *курзив Д. Р.*),

а овакав развој, уз још сликовитију флоралну метафорику, излаже још једном, када у петом одељку предговора жели да истакне своју објективност, излажући да његове симпатије иду

од најранијих и најпростијих песмица као што је „Циц!...“ до Пандуровићеве рафиниране „Светковине“, – и од простонародне дикције Радичевићеве, *голе као дрво зими*, до богате уметничке дикције Дучићеве, која сва *шушти обиљем свога белог и сјајног цвећа* (XII, *курзив Д. Р.*).

Међутим, у шестом одељку предговора, у коме говори о распореду песама, као разликовно „обележје према другима“ истиче и нов начин класификовања грађе у антологији, који описује као одустајање од хронолошког ређања (због кога му, строго спроведеног, антологије наликују речницима), и за своју организацију грађе каже да је „од хронолошког реда задржао само крупну поделу на три доба, а у оквиру тих доба је песме распоређивао слободно, тако како ће свака најскладније стајати једна поред друге“, уз истицање доследности „основном, естетичком начелу по коме је ова ‘Антологија’ састављена“ тако да буде „и својим склопом уметничка, да, по речима једног антологичара, буде и сама ‘заокругљено уметничко дело’“ (XVII).

Овде Поповић још једном чини исто као и када у првом пасусу предговора понови став о „мерилима чисто естетичким“: „без обзира на оно што би у новијој српској лирици било занимљиво за књижевног или културног историчара, уредник је песме бирао по њиховој лепоти“ (III). Јасно раздвајање књижевноисторијског значаја и естетске вредности – какво, коначно, стоји и у корену тврдње да „нема добрих песника, но само добрих песама“¹⁵⁷

¹⁵⁷ Став кога се држи и у састављању индекса на крају књиге: иако је дат списак имена песника чије су песме укључене, у засебном индексу дати су азбучним редом наслови и почетни стихови песама, без навођења

(IV) – те подређивање овог првог другом, на исти начин на који је то учињено и са жанровском раздеобом, има своју улогу у стратегији оснаживања аргумента естетске вредности песме као мерила, везивног фактора и намене састављања антологије. Књижевноисторијски наратив о целовитом развоју је Поповићу неопходан када треба одредити идентитет и границе – временску и језичку, односно националну – донете грађе (због тога је важно и то што се он именује као *органски*, односно као нешто што се безлично „показује“), али је његову видљивост потребно утишати и потиснути у позадину у односу на њему надређени критеријум естетичког избора као најистакнутије особине књиге. Такође, у узгредном коментару о остављању „странпутичара“ по страни, оспољена је и свест о његовој *конструисаности*, истој оној која сада и експлицитно излаже сврховитост заплета тог развоја представљајући га кроз троструку причу о еволуцији песничке осећајности, формалних особина и утицаја из страних књижевности.

Коначно, целокупни предговор *Антологије новије српске лирике*, а нарочито његов пети одељак, посвећен је стратегији објективизације естетичког начела Богдана Поповића. Уверавање „да је уредник тако радио како би читалац имао што више јемства да је избор добро учињен, а песници, да им је учињена што либералнија справедљивост“ (XI) антологичар даје кроз неколико степена. Најпре доноси попис прочитаних збирки, часописа и публикација из којих је узимао песме и извештај о савесности тог читања: „при првом читању побележене боље песме читао је уредник поново, чинећи ужи избор између њих, проверавајући прве утиске, и задржавајући само оне песме које су му се и при поновном читању учиниле најбоље. У сумњивим случајевима прочитавао је песме и по три и четири, па, као што је горе речено, понекад и по пет и шест пута“ (XII). Затим то чини истицањем да сам не пристаје ни уз „једну посебну песничку школу; он нема никакве естетичке теорије *a priori* [...] није искључиво ни за ‘идеализам’ ни за ‘реализам’; ни за ‘класично’ ни за ‘модерно’; ни за ‘старе’ ни за ‘младе’“, те „зна и то да су ‘добро’ и ‘ново’ два засебна појма, и да је ‘ново’ *ново*, а ‘добро’ *добро*“. Даље је то исказ о подређивању теоријских начела пракси, односно примењеној свести о томе да „овде имамо посла са једном младом књижевношћу“, због чега „огрешења за ‘дебљину чиодина врха’ нису сматрана као погрешке“ (XIII), а „неизбежно је било водити рачуна о добу у којем је песма постала“, као и о „разноврсним даровима песника“ (XIV). Надаље је то и старање „да што савесније коригује своју ‘личну једначину’“ – искуство свог личног познанства са песницима, али и локалне предрасуде о њиховој вредности. Посебно је важан став у коме је за избор песама наглашена контрола у „теоријско-књижевној анализи“, у коме се естетичка оцена заснована на њој двапут именује као *објективна* („треба имати на уму да она научно и објективно само толико вреди колико можете да је образложите себи и другима“, XIV, односно „да за сваки избор учињен у овој *Антологији* уредник држи да може дати објективне разлоге“, XV), а Поповићева позваност за њу потврђује се и позивањем на дуготрајни пегадошки рад – „Уредничко је убеђење (које он својим ђацима казује већ петнаест година, и доказује, колико уме, пробраним примерима) да књижевни и уметнички ефекти (то нико неће спорити) имају своје узроке као и све друге појаве, и да се – сем тога – могу анализати и објаснити као и све друге појаве. Више још, они се могу научно и мерити (и ако је то теже од првог)“ (XIV–XV). На крају, конкретизује се опрезност са којом је у строго естетичку анализу песама антологичар ступао указујући на пет опасности које је избегао, а због којих песме могу да *изгледају* лепше него што су: када се певају уз музику, када су део веће песничке целине („низа“), када су „одблесци туђих лепих песама, ‘звезде’ с позајмљеном светлошћу“, када је познат и контекст, „лични доживљаји“ о којима су испеване, и коначно, када реконтекстуализацијом (преношењем из збирке у антологију) песма губи лепоту коју је унутар збирке имала.

ауторства, те утврђивање броја песама којим је један песник укључен у антологију и њихово идентификовање захтевају *читање* књиге са нарочитом намером анализе.

Тек након свега овога, Поповић оставља отворену и могућност да се антологија може саставити и на други начин, односно да „у сваком избору мора остати један део субјективнога. Укус је резултат личних искустава; јасно је да се искуства свих људи не могу *потпуно* поклапати“ (XVI). Ако се овај закључни пасус најдуже од одељка „Предговора“ не чита тек као господски отклон који мирно допушта да је читаву претходну аргументацију дозвољено и оспорити, остаје питање у чему се, након свега изреченог, налази *субјективност* састављача коју је немогуће уклонити. Она је, најпре, видљива у начину на који су старија обједињавајућа начела антологијских избора доведена у везу – одређење целине националне књижевности помоћу књижевноисторијског наратива као интегративног агенса, сада израженог и преко формалних особина текста, те естетске вредности делом засноване на тим истим особинама, која стоји као залог вредности представљања целине националне књижевности. Значајније, али и мање видљиво, субјективност састављача непорецива је у инсистирању на значају естетског критеријума за обликовање целине књиге, а одрицању интересовања за књижевноисторијски и затамњење његове улоге у вредновању појединачне песме, односно порицање везе између броја песама којима је песник заступљен и његовог књижевноисторијског значаја.

Проблематичност те одлуке најочигледнија је у начину на који постоји трећи период Поповићеве антологије. У предговору представљено највећим бројем епитета, који тачно одређују поетички лик песништва које се са више занимања за именовање периода назива *дезинтеграцијом модерне* (Петровић 2019: 272), овакав одељак *сувишан је* у антологији у којој је естетско мерило – чија је прва особина „фини квалитет емоције“ (IX) – састављач „држао врло високо, не силазећи испод једне одређене границе без врло велике невоље, а и тада само за једну малену разлику. Испод ове друге границе није силазио *никада, ни из којег* разлога, и није попустио никаквом другом обзиру“ (III). Нешто је другачије са другим аспектима чију еволуцију Поповић посматра. Ако се стих и развија „постепено у широки, речити, беседнички стих дванаестерац, – стих људи који су научили ‘беседити’, обилато и ‘многоречиво’“ (VII), а да потом „међу правилне стихове почињу се мешати стихови неправилни, често *противнога* рода, у истој песми; док најзад ти преноси и то мешање разнородних стихова не постану правило“ (VIII), нити рима, нити смена страних утицаја не показују овакву линију досезања врхунца за којим следи пад, нити се издвајање у засебни период може на овим особинама засновати. Међутим, и издвајање и укључивање овако издвојеног и окарактерисаног трећег периода *неопходно је* да би се заплет књижевноисторијског наратива конституисао као прича са одређеним смислом – оним да српско песништво као органска целина израста из усмене поезије и чији је врхунац „песништво са највишим уметничким обиком и углађеношћу, с примесам реторским, песништво преимућствено стилистичко, с дикцијом пуном и разгранатом, песништво виртуозно (Дучић, Шантић, Ракић)“, за којим следи пад еволутивне линије, али и даље „са клицама ‘Обнове’ у себи“ (VII). Од субјективности Поповићеве отворености да је „нове тенденције спреман да прихвати и разуме, али само као привремено опадање високо успостављеног поетичког квалитета“ (Петровић 2019: 273), за антологијски протокол важније је то што је естетска вредност – која се поклапа са Поповићевим *укусом као резултатом личног искуства*, а из ког је осмишљен заплет књижевноисторијске прича о развоју целине – представљена као неисторична категорија, непромењива и објективно постојећа изван дела, а историјски контекстуализовано испољавање такве вредности у конкретним песмама представљено је као особина која има своје узроке, и може се анализирати, објаснити и мерити.

То признање је и кључно место којим се Поповићева антологија разликује од својих претходница. Координатне осе вредновања које су већ успостављане током деветнаестог века и помоћу њих била обезбеђивана структура којом се идентификовала и антологизовала (ближа или даља) књижевна прошлост, истовремено су откривале и ограничења саме структуре, пукотине због којих је било неопходно ослонити се на додатне границе да би се

одржала кохеренција целине – чију нужност намеће намена књиге за одређену врсту публике, пре свега. У предговору *Антологије новије српске лирике* су неке од њих превазиђене укрштеном референцијом, неке су привремено одстрањене изборима које антологичар чини, а које су их учиниле за тренутак невидљивим. Међутим, релативно радикализована самосвест о условном постојању тако саграђене структуре, која се износи након њеног успостављања, битно је модерна особина његове позиције, и место потенцијалног искорачења из довршене деветнаестовековне парадигме жанра антологије као национално значајне књиге вредновања књижевне прошлости у каквој је могуће триангулацију извора вредности представити као саморазумљиву и задату.

У контексту историје жанра антологија у српској књижевности, прави живот *Антологије новије српске лирике*, након критичке рецепције која је испратила њено објављивање, заправо је време између два светска рата. То потврђује број издања у овом периоду: уз треће, објављено већ 1919. у Загребу и четврто 1920. у Београду, књига је имала још четири до краја Поповићевог живота: 1924, 1928, 1936. и 1937. године. Подаци о тиражима могу да задиве: седмо издање штампано је у 6.500 примерака, који су вероватно били одмах и продати, јер већ следеће године Државна штампарија објављује ново, у тиражу од 1.550 примерака. Поглед на ове књиге указује и на посебну пажњу која је све време поклањана њиховом графичком обликовању. За њено прво издање изабрано је да на корицама понесе илустрацију Љуба Бабића у југендстилу¹⁵⁸, док је на корице првог издања у Србији утиснут орнамент са розете манастира Раванице, израђен на основу реконструкције архитекте и универзитетског професора Бранка Таназевића. Седмо и осмо издање опремио је и украсио Душан Јанковић, од чега је графичка прирема овог другог била нарочито разрађена и видљива на свакој страници књиге – ово је и прво издање у коме се свака песма штампа на новој страници, за разлику од свих претходних у коме се песме унутар једног периода дају *in continuo*¹⁵⁹.

Још више је уочљив парадигматски статус Поповићеве антологије сагледа ли се употреба ове речи и проширење значења у међуратном периоду. Њен успех покренуо је читав талас састављања сродних књига, па је и термин *антологија*, уз припадност жанру за који се устаљује као назив замењујући термине „цветник“, „зборник“, „песмарица“ и друге, упућивао и на значајно, репрезентативно издање стваралаштва једног аутора. Тако је загребачка Народна књижница од 1922. до 1926. године у библиотеци „Наши песници“ објавила 13 књига избора поезије најзначајнијих српских, хрватских и словеначких песника, међу којима већина носи наслов *Антологија*¹⁶⁰. Када су у питању књиге које доносе избор

¹⁵⁸ Из варијанте Поповићевог предговора сазнајемо да то није била првобитна намера ауторова, већ да је за фронтиспис Поповић желео бочне рељефе Венериног трона (Лудовиси трона, за Поповића: „Афродитиног престола“), на коме су приказане „две службенице божичине“, које за Поповића стоје као „симболи љубавног, љубазног и меког – ведрога – сладострасног песништва, љубави и задовољства, а друга озбиљног, строгог и достојанственог, дужности, родољубља etc.“ (Поповић 1969: 199). Матица хрватска је ипак *Антологију* штампала са Бабићевим амблемом, а захвалност Бранку Дрекселеру из нацрта предговора је изостала. Бабић је те године опремао и друга матичина „изванредна издања“, а амблем са Поповићеве антологије поновљен је на *Народним приповијеткама* (1911). Занимљив је и детаљ да међу књигама Матице хрватске чији се попис са ценама штампа на крају ових књига, Поповићева *Антологија новије српске лирике* није наведена.

¹⁵⁹ Обликовање и примере унутрашњег дизајна књиге видети у *Прилогу 1*.

¹⁶⁰ Избор песника ове едиције указује на једну врсту жеље за стабилизацијом канона песништва деветнаестог века, док целина библиотеке наставља напоре обједињавања књижевности народа Краљевине СХС: Петар Прерадовић, Франце Прешерн и Владимир Назор (1922), Антун Густав Матош, Лаза Костић (1923), Ђура Јакшић, Симон Грегорич, Станко Враз (први чија књига не носи наслов *Антологија*, већ *Изабране пјесме*) (1924), Војислав Илић (1925), Љубо Визнер (као *Пјесме*), Бранко Радичевић, Аугуст Харамбашић и Јован Јовановић Змај (са насловом *Ђулићи и Ђулићи увеоци*) (1926). Понављање овакве праксе може се уочити у едицији *Антологије* издавачке куће Прометеј, у којој су од деведесетих година двадесетог века, у уређивању Драшка Ређепа, објављиване књиге под називом *Антологија* посвећене појединачним ауторима: Мирославу Антићу (1992, 2009², 2010³, 2011⁴, 2013⁵), Душану Матићу (1992), Милошу Црњанском (1993, 2007²), Исидори Секулић (1995), Вељку Петровићу (1999), Богдану Чиплићу (2003), Александру Тишми (2006), Моми Капору

песама више аутора, значај *Антологије новије српске лирике* потврђује се и тиме што су, ма како се обим грађе, критеријуми, начин распореда или уопште, начелни став састављача према њој разликовао, сви овакви избори у међуратном периоду свесно обликовани у односу према књизи Богдана Поповића.

Најпре су то две које понављају Поповићев избор, настале у току Првог светског рата. Прва заправо и није засебно дело, већ је реч о литографисаном издању којим је Српска добровољачка дивизија у Вознесенску 1917. године поновила друго, Цвијановићево издање *Антологије новије српске лирике* из 1912¹⁶¹. Исте године у Ници, такође литографисану, *Антологију* у два дела од којих је први посвећен поезији припремио је Миливоје Павловић, тада наставник српских ђака у Француској, за чије потребе је књига и састављена, у ванредним околностима, чак уношењем неких од песама и по сећању. Павловићев предговор носи наслов „О новој нашој поезији“ и садржи књижевноисторијски преглед развоја песништва по деценијама и најзначајнијим ауторима, описом промене *осећања* као карактеристичне особине песника и периода и *облика*, жанровских и метричких, који код њих преовлађују, са нарочитим интересовањем за оно што је *лирско* у делу појединачног аутора. Песме, односно песници, поређани су хронолошки (мада у предговору другом издању 1927. године Павловић говори и о томе како је тај редослед био поремећен јер се до извора није дошло у време када је одређени одељак стигао на ред да буде литографисан, Павловић 1927: [X]), без периодизацијских груписања. Књига ипак има оквирне, уводну и завршну песму, од којих је ова друга уводна песма *Антологије новије српске лирике*, „Хајдмо, о музо!...“ Јована Дучића, а уводна у Павловићеву књигу је „Песма о песми“ Јована Јовановића Змаја. Упадљиво је готово потпуно преклапање изабраних песама песника који код Поповића припадају другом, а посебно трећем добу: сви стихови Јована Дучића¹⁶², Милана Ракића, Милоша Перовића, Светислава Стефановића, Стевана Луковића, Војислава Илића Млађег, Душана Симића, Данице Марковић, Велимира Рајића, Симе Пандуровића, Милана Ћурчина, Вељка Петровића и Мирка Королије управо су они које је и Богдан Поповић уврстио у своју књигу.

Разлике у односу на Поповићеву књигу занимљивије су због тога што се у њима већ садрже сви правци промена које ће бити тражене од *Антологије новије српске лирике* у деценијама након рата. Павловић спушта доњу границу нове српске поезије, тако да књига укључи и песме Лукијана Мушицког, Симе Милутиновића Сарајлије, Јована Стерије Поповића и Петра Петровића Његоша. Такође, ранији период проширен је тако да укључи и припаднике илирског покрета (Станка Врза, Ивана Трнског, Петра Прерадовића и Ивана Мажуранића), чиме се само делом остварује друга намера: „наша нова поезија“ за Павловића обухвата и хрватску, а фактички мали број хрватских песника у књизи (уз наведене, то су још само Владимир Назор и Сибе Миличић, који је за Павловића у 1917. години хрватски песник) накнадно је образложен недоступношћу извора у ситуацији у којој је састављена (Павловић 1927: [10]). Песништво деветнаестог века код Павловића доноси и песнике који су у Поповићевој визији изостављени као „странпутичари“ – попут Љубомира Ненадовића, Матије Бана или Милице Стојадиновић Српкиње, односно оне чије песме из разних разлога „изгледају“ боље него што јесу – Јована Илића кога уопште нема у Поповићевој антологији,

(2010, 2012²) и Бранку Ћопићу (2015). Такође, едиција из двадесетих година најранији је пример *серијске антологије*, издавачког подухвата који антологизује књижевност унутар формата читаве библиотеке, каквих ће бити неколико у другој половини двадесетог века.

¹⁶¹ О књигама које су српски војници током Првог светског рата ван Србије носили са собом, реконструисали и чували, и о смислу и значају ових напора за српску културу вредело би спровести засебно истраживање. Нека на овом месту остане сведочење Ђорђа Сп. Радојчића о склапању у избеглиштву готово читаве библиотеке Српске књижевне задруге од књига ношених „у ранчевима младих официра и војника, и нарочито у ранчевима оних из тзв. последње одбране младића“ (Радојчић 1963: 54).

¹⁶² Павловић даје нешто другачији избор Дучићевих песама у прози, додајући двома из Поповићеве књиге још и песме „Човек и пас“ и „Прича о јаком“, а „Сунце“ доноси у другој верзији, оној коју је Богдан Поповић одбацио као слабију у предговору *Антологије новије српске лирике* и раду „Једна критичка анализа“.

те неке песме Милете Јакшића и Милорада Митровића. Коначно, на самом крају Павловићеве књиге налазе се и песме најмлађих песника којих нема у Поповићевом избору – трећа „Недовршених песама“ Владислава Петковића Диса, „Сејачи“ Милутина Бојића, те песма „Враћање моме Брами“ Јелке Лукићеве¹⁶³. Превод химне „Богу“ Г. Р. Державина унесен је „по жељи самих ученика“, што је занимљив пример уважавања очекивања публике и њеног утицаја на садржај антологије.

Ипак, и поред свих ових додатака, Павловићева *Антологија* највише изгледа као „по сећању“ реконструисана *Антологија новије српске лирике*, јер су наративи њихових предговора који установљавају целину коју избор представља суштински исти. Иако Павловић започиње од описа различитих утицаја и струја у новој књижевности почетком девенаестог века, пре рада Вука Караџића као језичког реформатора (у вези са којим се у наставку излаже и појава илирског покрета као последице), и позиционирања народне поезије као основе која даје „специфичан тон“ новог правца, читав тај опис дат је као припрема и контекстуални увод пред појаву Бранка Радичевића, који је остварење и кристализација ових тенденција и прва велика ауторска личност у Павловићевом излагању, од које започиње повезано књижевноисторијско кретање. Слично је и са најмлађим песницима: због тока излагања којим се најпре о општијим кретањима говори по деценијама, у истој су се групи, именованој као „покрет индивидуалистички“¹⁶⁴ нашли сви песници од Дучића надаље, па је у ређању песама заправо постало невидљиво да су границе *Антологије* Богдана Поповића прекорачене.

Антологија новије српске лирике постала је убрзо по објављивању помоћна школска књига и без званичних наредби просветних власти, али је у тридесетим годинама добила и пандан и формално састављен као школски уџбеник. Уређење тржишта уџбеника крајем 1929. године донело је одлуку Главног просветног савета да се од краја 1931. године у настави користе искључиво они одобрени и штампани у државној штампарији, и у вези са том одлуком треба посматрати *Антологију новије југославенске лирике* (1932) Андре Жежеља, која је 1939. године имала и друго и проширено издање као *Антологија новијег југословенског лирског и епског песништва*. Жежељ се у свом предговору више пута позива на Богдана Поповића: експлицитно када одређује шта је лирска песма, када говори о немогућности да овакве књиге задовоље свачији укус и када му на завршетку захвали на помоћи и саветима приликом састављања. Такав је и став да су песме изабране „само по лепоти“, али уз напомену која је благо удаљавање од Поповићевог естетичког начела – да „најлепше песме увек су и најкарактеристичније песме, поготово када су у питању, као овде, песникове врлине, а не мане“ (Жежељ 1932: 4). Из ове корекције става о односу лепог и карактеристичног проистиче и Жежељева одлука да се да „*што више* најлепших песама од свакога песника“, чиме би се „дала што потпунија слика појединих песника и њихове лирске индивидуалности, и нарочито, да би се омогућило неко, бар приближно, упоређивање њихово, по богатству, снази, разноврсности“ (4).

Обим грађе и њен распоред одређен је оним што је школски програм просветне политике интегралног југословенства налагао: српски, хрватски и словеначки школски писци дати су као целина, иако не до краја сједињена – најпре се наводе српски (ћирилицом), затим

¹⁶³ Већ на овом месту може се поставити питање о тачности уобичејене тврдње о изостављању жена у антологијама српске књижевности и школским програмима, али још више о образложењу таквог стања. Међу песникињама укљученим у антологије српске поезије има и оних чије постојање *књиженство* још увек није нотирало, а ако то није тако у трима антологијама које су стекле статус канонских, разлози за то стање сложенији су него изговор њиховог „прескакања“ приликом састављања прегледа развоја српске поезије.

¹⁶⁴ У коме лирска поезија „достиге врхунац у идејном смислу и у метрици. Песме показују више нианси, од којих ће се искристалисати два типа“ – иако не довршава ову поделу, може се закључити да су за Павловића то песници које види као настављаче Војислава Илића – Дучића, Ракића, Јакшића, Пандуровића, Луковића, Милоша Перовића, Душана Симића и Вељка Петровића – и „неоромантичари“ у које убраја Стефановића, Кориолију, Назора и Миличића, док Ђурчина, али и Бојића, оставља изван ове типологије.

хрватски (латиницом), па словеначки (уз речник), уз очигледан напор да се број унетих песника, односно песама унутар раздобља уједначи. Поређани су хронолошки по писцима, уз поделу на три доба у првом издању, односно четири у другом¹⁶⁵, а за поредак песама једног песника примењен је „поређај ‘естетичке градиције’, по предмету и по тону, да би се добили потребни прелази при читању и олакшала поређења при оцени песникових осећања и мисли“ (4). Иако се избор песама појединачног песника умногоме поклапа са оним из *Антологије новије српске лирике*, па је Жежељевој антологији могуће сагледати и као фину корекцију неких избора Богдана Поповића¹⁶⁶, избор песника и распоред грађе, одређени школском програмом, показују због чега овакав уџбеник Поповић вероватно никада не би саставио¹⁶⁷, а ова књига означава и тренутак јасног одвајања поетике жанра антологије од читанке и других књига овог типа које пресудно одређује употреба у наставном процесу.

На потребу да се антологијом у политичким околностима након Првог светског рата обухвати читава књижевност нове државе одговорили су већ 1922. године Мирко Деановић и Анте Петравић, састављајући у Сплиту своју *Антологију савремене југословенске лирике*, у којој је најзанимљивије одређење „савремене“ из њеног наслова, јер се у њему садржи и имплицитна потврда Поповићевог става о југословенском књижевном приближавању. У предговору писаном крајем децембра 1921. аутори образлажу своје постављање доње временске границе на песнике „из доба реализма“ и нарочиту пажњу за послератно песништво неколиким разлозима – што су ранија доба већ сакупљена у антологије (именујући међу њима и Поповићеву); што оне настале са намером да обухвате најновије песништво не дају „потпунију“ слику (у смислу да се ограничавају на једну националну књижевност, за шта су као пример наведене *Хрватска млада лирика* (1914) и антологија Војислава Илића Млађег (1920)); што савремена лирика највише занима ширу публику – али најдетаљније образлажући тешкоће укупног приказа „све три гране наше лирике“ недостатком „једне повести књижевности, која би захватила и скупно обрадила целу нашу троимену књижевност“ (Деановић/Петравић 1922: 5). Такав је и став да „друкчије се и не може приказати досадања југословенска књижевност, јер би се онда тек у својој најновијој фази могла сматрати донекле једном целином упркос језичних и иних разлика између појединих њених делова“ (5), у коме је разлог за постављање доње границе од Војислава Илића у српској, Ђура Арнолда, односно Аугуста Харамбашића и Силвија Страхимира Крањчевића у хрватској, те Симона Грегорича у словеначкој књижевности, као првих представника периода „претече новог покрета у поезији“. Отуд је и организација по „хисторичким периодима, које теку донекле паралелно код сва три дела наше књижевности“.

¹⁶⁵ У издању из 1932. то је само хронолошка раздеоба на „прву половину XIX века“, „другу половину XIX века“, те „XX век“, док су у другом издању периоди деветнаестог века названи по стилским правцима: „Романтизам – прво доба“, „Романтизам – друго доба“, „Реализам“ и „XX век“.

¹⁶⁶ Примећено је већ да је таква природа чињенице да је у избор песама Лазе Костића унета и *Santa Maria della Salute* (Алексић 2014: 299), а томе треба додати и то што се у погледу на српску лирику нашао и Јован Стерија Поповић (избором из „Даворја“, песмама „Из ‘године 1948’“, „Таштославље“, „На смрт једног с ума сишавшег“, „Гробље“ и „Човек“), а са проширењем антологије и епским песништвом, на самом почетку се нашао и Његош („Црногорац к свемогућем Богу“, „Мисао“ и избор одломака „Луче микрокозма“). И лирско песништво добило је значајне допуне – унете су „Молитва“ и „Туга и опомена“ Бранка Радичевића, песме Јована Илића, значајно је промењен избор песама Јована Јовановића Змаја (задржани су само избори из *Ђулића* и *Ђулића увелака*, те „Светли гробови“), додате су и „Пут у Горњак“ и „Ноћ у Горњаку“ Ђуре Јакшића, те „Минадир“ и „Самсон и Делила“ Лазе Костића. Војислав Илић у другом издању уместо првобитних 12 има 27 песама, број песама Алексе Шантића је са 14 повећан на 22, док је избор песама Дучића и Ракића, у потпуности исти као и у Поповићевој књизи, остао непромењен: једино је Јована Дучића једна песма („Лето“) мање.

¹⁶⁷ Српска лирика деветнаестог и двадесетог века у првој Жежељевој књизи обухвата песме десет песника: Бранка Радичевића и Јована Стерије Поповића у првом добу, Јована Јовановића Змаја, Ђуре Јакшића, Лазе Костића, Војислава Илића и Милете Јакшића у другом, те Јована Дучића, Милана Ракића и Алексе Шантића у трећем. Иако су ово већином и кључни песници *Антологије новије српске лирике*, не може се рећи да су песници који су изостављени у Жежељевој књизи одбачени као „странпутничари“ – класификација којом су груписани песници задржани у *Антологији новије југословенске лирике* показује да је и Поповићев наратив о целини подређен идеји о великој заједничкој књижевности три народа.

а у складу са тим је и излагање српског, хрватског и словеначког песништва овог и периода модерне засебно, а тек послератног песништва уједно, иако и ту постоје унутрашња груписања песника према националној књижевности којој припадају¹⁶⁸.

Петнаест година касније *Антологију српскохрватске послератне лирике* (1937) у библиотеци „Савременик“ Српске књижевне задруге саставио је Ђуро Гавела. У његовом се антологијском протоколу већ никако не поставља питање о природи јединства српске и хрватске лирике, једним делом и због тога што је доња граница постављена на тренутак завршетка Првог светског рата, због чега је из антологије у потпуности изостала и поезија друге деценије двадесетог века, односно песме настале између *Антологије новије српске лирике* и 1918. године. Међутим, то није доследно начину на који Гавелина антологија своју грађу представља као допуну претходне антологизације. Први одељак њеног „Предговора“ излаже слику развоја поезије почев од ситуације уочи рата, када се за њу каже да је била „у пуној ‘цвасти’“ (Гавела 1937: [5]) и стању непрекидног раста оличеног у Јовану Дучићу и Богдану Поповићу. Почетак Првог светског рата представљен је као прекид тог кретања, али његово поновно оживљавање није лоцирано у период након рата (што би одговарало временској граници за грађу коју бира), већ у тренутак поновног покретања књижевног живота на Крфу. Још је необичнији наставак књижевноисторијског наратива овог одељка: покрет књижевности након рата, који Гавела везује за покретање нове серије *Српског књижевног гласника* и оснивање „Групе уметности“ у Београду постављено је насупрот новим кретњама у Загребу, које Гавела одређује као „појединачне“ (11) и „незнатне“ (12), а даље излагање наставља се искључиво са фокусом на дешавањима у Београду. Међутим, ни то излагање, које се претвара у оглед о авангардној уметности, није у вези са избором који се у антологији доноси: од свега тога уредник се оградајује ставом да „то је, додуше, оно што је карактеристично, али не и оно што је најважније“ (24), а за њега *најважније* су песници који су „примајући као баштину од својих претходника, не садржину њихове уметности, него искреност те садржине, и не њену форму, него, као пример, израђеност те форме, – дали нашем песништву трајних прилога“ (25). Доња граница коју Гавела поставља само је произвољни тренутак у времену и као таква је привидна: иако тачно уочава оно што је *карактеристично* за књижевноисторијско кретање након Првог светског рата (без обзира на то што га вреднује негативно), поезија коју сматра *најважнијом* је претрајавање поетичког и естетичког модела успостављеног у периоду пре рата, тачније, у *Антологији новије српске лирике*.

Стога је и други, краћи одељак његовог предговора, у коме се износе начела састављања, слободна парафраза структуре предговора Богдана Поповића, са неким од Поповићевих начела поновљених у изокренутом облику, али без последица на смисао целине антологијског протокола. Антологичар је одабирао „оне песме које су му се свиделе“ (26), „прилазио је песмама без икаквих унапред спремљених принципа и готових образаца, бирао их по свом укусу (по чијем би другом) и тражио их, са подједнаком жељом да их нађе, и међу старијима и међу младима, и међу надреалистима и неоромантичарима, без обзира на многобројне послератне уметничке опредељености“ (26–27). За мерила са којима је посао урађен каже да би их било тешко изнети, јер их, „уосталом, постављају сами песници, саме песме“, а „које су то лепе и успеле песме уопште, који су елементи њихове лепоте, немогућно је рећи, ако се жели рећи одређено и потпуно“ (27). Посебни ставови одељка образлажу због чега нема песама неких истакутијих песника, наводећи аргумент „целе лепе песме“¹⁶⁹. Коначно, редослед песама такав је „да свака песма, по могућности, добије место

¹⁶⁸ У једном се таквом микронизу јављају Вељко Петровић, Прока Јовкић и Милутин Бојић, у следећем Ђорђе Глумац, Живојин Пауновић, Драгољуб Филиповић, Јела Спиридоновић Савић, Божидар Пурић и Иво Андрић (условно, јер након њега следи Мирослав Крлежа, па је могуће и да су га аутори сматрали песником хрватске лирике), а у трећем Станислав Винавер, Милош Црњански, Душан Васиљев, Тодор Манојловић, Велимир Живојиновић Massuka, Десанка Максимовић и Трифун Ђукић.

¹⁶⁹ „‘Стражилово’, међутим, изгледа нам као песнички ‘концепт’ који тек обећава добру песму“ (30).

између две песме које ће њену лепоту довољно истаћи, или је бар неће заклонити“ (30), у складу и са уводном напоменом да антологија, „збирка најлепших примерака послератне српскохрватске лирике“ доноси песме које „саме собом, [...] представљају само своју лепоту, само оно ради чега су биране и због чега су изабране“ (26).

Потреба за антологизацијом нове поезије са циљем потврде њене вредности у међуратном периоду јавила се много раније као разлог састављања антологије часописа *Мисао*, која је имала два узастопна издања 1921. године и треће, проширено и илустровано¹⁷⁰ 1926, односно 1927¹⁷¹. Уредници издања из 1921, Сима Пандуровић као аутор предговора и Велимир Живојиновић који пише поговор, показују јасну свест о легитимацијској функцији антологије, коју издају са намером да она покаже „да наша најновија, поратна лирика постоји, да је она, каткада, на висини наше предратне лирике у њеним најбољим и најсавршенијим примерцима, и да је сасвим погрешно убеђење неких старијих, да ова лирика нема никакве естетичке и уметничке вредности“ (Пандуровић 1921: VI). Томе се додаје улога антологије као средства селекције која треба да успостави магистрални ток књижевности једног периода – „да из једне гомиле уметничких песама и бољих или лошијих мистификација које се данас појављују издвоји и покаже шта у тим разноврсним, измешаним и разнородним продукцима данашњице има праве и више уметничке вредности“ (VI). На крају, намењена јој је и улога промоције часописа, ограничавањем грађе искључиво на песме објављене у *Мисли*, али и необичном рекламном стратегијом у којој су уз прво издање читаоци добијали дописнице којима су гласали за „најлепшу песму у антологији“, чији је исход објављен средином године, пред друго издање књиге¹⁷².

Ипак, ако је 1921. године за Пандуровића још увек била могућа објективизација сопственог поетичког становишта као антологијског мерила вредности, која се огледа и у *pro domo suo* наративу о централном положају часописа *Мисао* у васкрсењу послератног књижевног живота, у трећем издању, које је уредио само Пандуровић, постаће непремостив раскорак због кога је немогуће да се субјективно поетичко становиште представи као објективни систем вредности којим се антологизује читав период. На сличан начин као и касније Гавела (а и избор песама ове две антологије се умногоме поклапа¹⁷³), након

¹⁷⁰ Насупрот графичком украшавању, ово је прва антологија која доноси фотографије заступљених песника, што Пандуровић у предговору истиче кроз жељу да ће „читаоци *Антологије* имати једно интимно и лично задовољство више“ (Пандуровић 1926: 9).

¹⁷¹ Ово издање *Антологије најновије лирике* има различите године издања на предњој корици и унутрашњој насловници књиге, а како је и предговор датиран на „октобар 1926.“ верујемо да је разлог предатирања на спољашњој корици извесно одлагање поступка штампе, те је због тога надаље наводимо према ранијој, 1926. години.

¹⁷² Резултати те анкете нису незанимљиви, види ли се да је у 1921. години најбољом песмом сматрана „Стрепња“ Десанке Максимовић, а да се на ранг-листи најбољих песама по тој анкети налази још девет ове песникиње. (Уп. *Мисао* 1921: 431–432). Десанка Максимовић је и најзаступљенији аутор *Антологије Мисли*, са готово двоструко већим бројем песама (11) од првог следећег, Душана Васиљева (6), или уредника Масуке (5), односно Пандуровића (2).

¹⁷³ Прва антологизација међуратног песништва централно место даје Десанки Максимовић, а затим Душану Васиљеву, Живку Милићевићу, Велимиру Живојиновићу, Трифуну Ђукићу, Војиславу Кулунџићу, Божидару Стојадиновићу; док Густава Крклеца, Тодора Манојловића и Даницу Марковић укључује са по три песме, а са по једном или две заступљени су Иво Андрић, Данко Анђелиновић, Стеван Бешевић, Ђорђе Глумац, Милутин Јовановић, Радован Јовановић, Сибџа Миличић, Ненад Митров, Ранко Младеновић, Ватрослав Немир, Недељко Николић, Сима Пандуровић, Аница Савић, Светислав Стефановић, Гвидо Тартаља, Тин Ујевић и Милош Црњански. Треће издање неће битно изменити овакав однос заступљености, иако доноси још тридесетак нових песника (Пандуровићева антологија из 1926. је, на пример, прва у којој су се нашле песме Момчила Настасијевића), додаје нове песме уредника и неких од песника који су у међувремену објављивали у *Мисли*, али не припадају генерацији која је стасала након првог светског рата (Милета Јакшић, Алекса Шантић, Вељко Петровић), а из антологије нестају Аница Савић, Светислав Стефановић и Милош Црњански. Гавелина антологија готово у потпуности понавља изборе песама, а уз изабране песнике који су заступљени у антологијама *Мисли* којима је и овде дато највише простора, новина су Жарко Васиљевић, Љубо Визнер, Јован Дучић, Мирослав Крлеца, Младен Лесковац, Вјекослав Мајер, Никола Полић, Ђуза Радовић, Милан Ракић,

повнављања предговора првом издању Пандуровић 1926. додаје и коментар о „неједнаким и чудноватим фазама“ које су „књижевност, специјално поезија, и сама *Мусао*“ прошле кроз пет година¹⁷⁴. Раздвајање (тачно уоченог и изразито негативно вреднованог) књижевноисторијског тока од поетичке позиције којом је успостављена објективност вреднујућих мерила „лепе песме“ разбија и свезу саграђену унутар Поповићеве парадигме, у којој је ово прво темељ, у позадину потиснут, али не и одбачен, на коме је заснован критеријум лепе песме као успеле.

На оквирима овог периода налазе се и две књиге чији однос према *Антологији новије српске лирике* није додир релативизовања појединачне границе (временске или националне) парадигме, већ преиспитивање опште концептуализације Поповићеве антологије. На његовом почетку је Војислав Илић Млађи 1920. године саставио *Антологију српске лирике од Бранка до данас*. Иако ни на једном месту не помиње *Антологију новије српске лирике* нити Богдана Поповића као њеног састављача, читав низ исказа антологијског протокола Илића јасно је постављен *насупротив* онима изреченим у тој књизи. Најпре, својим положајем: након читања песама, распоређених хронолошки по именима аутора (са годинама рођења и смрти), без периодизације, оквирних песама или било којег другог начина разврставања, у „Напоменама“ на крају књиге састављач у десет ставова образлаже намере и начела састављања своје збирке. Свака од тема на које се у њима осврће пандан је питањима које и Поповић отвара у своме преговору, али су акценти њиховог међусобног односа прераспоређени. У првом ставу Илић у први план доводи оно што Богдан Поповић показује тек након бедема аргумената којим подупире објективност свог избора, а одмах за тим отвара однос вредновања песника и броја песама којим је он заступљен у антологији, који Поповић такође настоји да уклони са површине:

I Састављајући ову „Антологију“, њен уредник имао је намеру, да пажљиво и савесно одабере, по своме личном књижевном укусу, најлепше песме у српској лирици од Бранка до данас.

II Ово одабирање уредник је вршио по *чисто естетичком критеријуму*, старајући се да од сваког оног песника, коме је, на основу тог критеријума, осигуран улаз у ову „Антологију“, у исту унесе *што је могућно већи број* његових најлепших песама, и да број у „Антологију“ унетих песама једног песника стоји увек у *правој сразмери* са укупним бројем лепих песама које он уопште има (Илић Млађи 1920: I).

Насупрот Поповићевом напору да збирку најлепших *песама* састави одабирањем таквих из српске поезије представљене као целина (коју заснива на књижевноисторијском наративу о њеном органском развоју, па је за укључивање песника у антологију ипак важно да он није „странпутичар“, односно критеријум вредности укључује у себе и књижевноисторијски значај), Илић сматра да естетичким критеријумом¹⁷⁵ треба и може да се

Ристо Ратковић, Новак Симић, Миодраг Стаматовић, Добриша Цесарић, Антун Бранко Шимић и Никола Шоп – већина укључена са по једном или две песме, осим Шопа, који је са седам уноса један од најзаступљенијих песника у Гавелиној књизи.

¹⁷⁴ „Око 1922 године антиуметничке тенденције, упоредно са антикултурним и антидржавним покретима, биле су страховито набујале. Неко време, под видом књижевне продукције, појављивале су само књиге које су, посматране споља, изгледале сулуде. Брижљивим, провераваним испитивањима констатовало се да су оне у ствари одвратне, јер се кроз њих, стално и систематски, провлачила једна антиетичка нота“ (Пандуровић 1926: 7).

¹⁷⁵ Одређење естетичког мерила „лепе песме“ Илић Млађи износи у трећем одељку, не одступајући много од Поповићевих начела, иако их излаже другим речима и у другом распореду: песма је лепа „ако има: 1) *лепу форму*, то јест беспрекорну технику стиха од прве до последње строфе и 2) *лепу поетски замисао – сиже, идеју*“. Први услов је испуњен када је форма „**правилна, јасна** и кад заиста представља **адекватан израз** онога што је песник хтео изразити“, а да је *поетска замисао* песме лепа, потребно је „1.) да је **јасна**; 2.) да је **искрена**; 3.) да је **емотивна**; 4.) да има извесну **дубину**; 5.) да је **естетички пријатна**“, уз шта аутор наводи да има и других особина лепе песме, али су оне мање значајне (Илић Млађи 1920: II, сва наглашавања према оригиналу). Као и Богдан Поповић, и Илић Млађи ограђује се од престоге примене ових мерила код старијих песника (код

одреди вредност *песника*, а истовремено да антологија „није и не сме бити збирка *фиктивних, песничких личних способности*; она је збирка песничких *позитивних радова: лепих песама*“ (II). Оно што неосвешћено лежи у овом не много вешто изреченом полемичком ставу, поновљено је у петом одељку, где се систематизују и анализирају могући начини распоређивања песама¹⁷⁶. Одбацујући један по један организациони принцип књиге, последњи, одређен циљем да се створи „антологичарево уметничко дело“ Илић Млађи одређује као „најгори“, против кога се „здрав разум буни“, јер он значи и „савршено одсуство пијетета према лирским великанима, незграпно мењање њихове књижевне физиогномије и, с тиме, профанацију светости песничке индивидуалности“, након које антологија не може бити ништа друго него „гомила увелог лишћа“ (V). Овде се на нов начин вратило питање карактеристичности, коју Богдан Поповић подређује целини са намером оснаживања надређености естетског критеријума антологије, и са њим се изнова отворила проблематика аутентичности књижевноисторијске слике прошлости. Оно што Илић Млађи проказује, иако без реторичке вештине и способности да до краја изведе консеквенце своје побуне, јесте начин на који је у *Антологији новије српске лирике* разрешен однос песничке индивидуалности и потребе за уопштавајућим наративом којим се осмишљава целина прошлости и њиме успоставља темељна структура на којој се даље гради естетички критеријум вредности. Сувише је лако приписати читаву Илићеву аргументацију личним разлозима, нарочито што се и сам нашао у парадоксалном положају: најопсежнији одељак његових напомена извештај је о променама у тексту, *исправкама* „извесних очевидних погрешака или других нескладности, без чије би исправке дотичне песме изгубиле много од лепоте, или би им чак био онемогућен и улаз у ‘Антологију’“ (VII). „Поправке“ које Илић уноси, иако имају пандан у напоменама на крају *Антологије новије српске лирике*¹⁷⁷, вишеструко престапају преко границе интегритета текста¹⁷⁸, искривљавајући управо оно што је за Илића најзначајнији елемент аутентичности слике: ауторску физиономију, „светост“ индивидуалности песника.

На самом крају овог низа налази се књига чија је концептуализација заснована већ у једном од првих критичких осврта на *Антологију новије српске лирике*. Одговарајући на анкету Станислава Винавера под именом Трајка Ћирића у листу *Пијемонт*, Светислав Стефановић је 1912. године о њој изнео свој амбивалентни став: са једне стране да је она „више но само лепо дело, она је једно храбро дело“ због смисла састављача „да нашу поезију

њега и именованих као они „пре Војислава“), само што то сада није „време у коме је песма настала“, већ „време у коме су писци живели и радили“ (III).

¹⁷⁶ Издаја се седам начина: по књижевним врстама, по хронолошком реду књижевног јављања песника, по књижевноисторијским деобама, хронолошком реду рођења песника, азбучном реду имена, по „тешкоћи“ песника и коначно, „распоређивање, без обзира на све друго, већ једино у циљу, да се вештачким груписањем (*‘слагањем у акорде’*) песама од најразличитијих песника, и из најразличитијих књижевних епоха, направи од антологије једно *самостално, ново (антологичарево) ‘заокругљено уметничко дело’*“ (III). Занимљиви су разлози са којих се одбацују два начела која преовладавају у деветнаестом веку: распоређивањем по књижевним врстама „читалац не би могао добити укупну слику књижевне физиогномије једног песника“ без посебног напора којим би из књиге издавао само његове песме; књижевноисторијско начело одбачено је „из простог разлога што ми и немамо тачну и савесну *Историју Књижевности*. Тек када ову добијемо, добићемо и правилну *књижевно-историјску деобу*.“ (IV)

¹⁷⁷ На почетку „Напомена“ након песама у *Антологији новије српске лирике* дат је врло прецизан извештај о третману текстова и изменама које су у њих унете. Ниједна од њих није представљена као задирање у поетско ткиво, јер се све односе на исправно насловљавање, усклађивање са важећим правописом, означавање изостављених стихова, односно на избор између више верзија када је састављач више ценіо ранију. Такође, све су оне или поткрепљене текстолошким разлозима (код старијих песника) или је, код песника који су живи, то учињено уз консултације са њима. И овај, као и пре њега наведен детаљни извештај о прочитаним збиркама и часописима из којих су песме биране, у функцији је потврђивања савесности и објективности Поповићевог рада.

¹⁷⁸ Илустративан је пример „поправке“ стихова „Пута у Горњак“ Ђуре Јакшића, који су били проблематични и за друге антологичаре. „Ослабеле ноге даље не можеду, / А и куд ћу даље – даљу тражит’ беду?“ Илић претвара у: „Већ не могу даље дивљим кршем овим, / А и куд ћу даље – за бедама новим?“.

проучи и пробере с једино могућег и једино оправданог гледишта естетског“, али са друге да то гледиште „није довољно дубоко, није довољно модерно, није довољно естетско“ (Стефановић 2005: 335).

Стефановић се у овом тексту усредсређује на два проблема. Поповићев појам лепог по њему није *модеран* јер не обухвата у себе и „појам о идентитету лепоте и карактера“, а држати се естетског мерила које не зна „за карактер, значајност, репрезентативност“ значи одузети му „његово олово, његово срце, његову тежу“ (336). Последица је неаутентичност лепог у Поповићевом избору, због кога Стефановић поставља питање о читавом низу песама и песника, закључујући да је „место разних баналитета просутих кроз сва доба требало је поред лаког и меког Бранка да дође тврди и тешки Његош“ (337). Други круг примедби везан је за унутрашњу раздеоу антологије, посебно за проблематичну границу другог доба. Од хронолошких нелогичности Поповићеве поделе на које указује, изгледа нам важније што Стефановић скреће пажњу на конструисаност улоге Војислава Илића као зачетника модерне српске поезије, улоге која му је, по Стефановићу, дата ослањањем на критеријум усавршавања песничке технике, али остављањем по страни карактера поезије. Његов предлог поделе која би била „једина правична и оправдана“, који завршетак „старије“ поезије смешта у 1900. годину и у певање Лазе Костића и Војислава Илића, са једне стране у појму модерног хоће истовремено и облик и карактер, и израз и схватање (338), али са друге значи и ублажавање периодизацијске границе, јер оба песника „уједно већ имају прелазних линија ка новом добу“ (338).

Више од тридесет година касније иста ова питања биће централна за протокол *Нове антологије* чија је прва два дела у Српској књижевној задрузи Стефановић објавио крајем 1943. и почетком 1944. године. Њено састављање Стефановић везује за стогодишњицу српске нове лирике, датирајући њен почетак у прве песме Бранка Радичевића, а намере са којима је саставља су „да се изврши једна смотра нашег лирског стварања за ових сто година, да се утврде позитивне тековине тога стварања и тако даду основе даљем развоју“ (Стефановић 1943: I). Почетак нове српске лирике у Бранку Радичевићу он види као прекид, појаву која наступа одједном „без неке претходне еволуције, сва готова, сва цела, потпуна“, а истовремено се „опет без претходника“ као друго њено лице – насупрот Бранку као „форми чисте лирике“ форма „тешке философске лирике“ – јавља Петар Петровић Његош. Поезија обојице је „непосредно везана и израсла из народне поезије“ (II), што је више пута поновљено и наглашено да је карактер српске лирике „не дакле само израз личног расположења ма колико талентованог песника, него и у његовој дубоко судбинској вези са генијем народне поезије, са традицијом народном“ (IV). Овим Стефановић исти временски одсечак као и онај Богдана Поповића на другачији начин утврђује као целину:

У том двоструком карактеру изражава се у нашој лирици стално и даље и све до најновијих времена све што је дошло до значаја и вредности, за ових сто година од Бранка и Његоша. Потребно је тај двоструки карактер и значај наше новије лирике нарочито истаћи и подвући, јер само тако она добија њен пуни и прави смисао, који се наравно не види, ако се она по неким страним узорима посматра само са чисто естетског гледишта и тражи у њој само естетски лепа песма, цењена и мерена неким општим естетским мерилима, која могу довести до композиције једне антологије на начин симфоније, која би била мало више но чудно компонована из одломака Моцарта и Бетовена, Вагнера и Листа, па све до Штрауса и Лехара, али не могу дати ни јасну слику ни праву вредност наше лирике, ни у целини ни у њеним појединим главним представницима (IV).

Стефановић понавља и разрађује став о „индивидуално значајном карактеру“ чије неуважавање замера искључиво естетском критеријуму 1912. године, додајући му сада и свест о пореклу у традицији народне поезије (каква је од Јована Суботића тражила своју позицију у антологијским протоколима на различите, више или мање оспољене начине). У закључку става, речима да тек „тако посматрана наша лирика за ових сто година од Бранка и

Његоша приказује се као једна заокружљена, управо тачније речено једна у суштини органска целина, са појединим споредним израштајима, излишним и залуталим покушајима, но у целини уско везана и израсла из народне поезије“ (VI), парафразом исказа Богдана Поповића прецизно се одређује и смисао односа према његовој антологији: Стефановић препознаје структуру и признаје валидност Поповићевог протокола антологизације и не тражи просто другачије вредновање појединачног песника, које би било засновано на неком новом или привидно новом критеријуму који би у потпуности одбацио Поповићев, већ тражи комплекснији наратив унутар постојећег, који би за целину као вредност обезбедио флексибилније мерило вредновања, са финијим и вишезначнијим обједињавајућим инструментом.

Детаљнија разрада овог основног става даје се у трећем и четвртом одељку предговора, у којима се објашњава избор песама и организација књиге. Подељена у три тома, *Нова антологија* требало је да донесе поезију деветнаестог¹⁷⁹, двадесетог века до Првог светског рата¹⁸⁰ и међуратног периода¹⁸¹. Жеља да индивидуалност песника буде *верније* приказана водила га је до одлуке да сваки од њих буде заступљен са „макар 15–20 песама“, а из тог разлога се одустало и од организације Богдана Поповића „да песме појединих песама одвојене од њихове целине поређамо по извесним унутрашњим садржајним сличностима тема, штимунга, идеја, стварајући тако из њих једну нову засебну и особену целину са претензијама свакако вишим од стварања једног музичког потпурија, или једне мешавине песама разних песника у виду једне песмарице“ (XIX), већ је примењен распоред хронолошког низа по ауторима. Међутим, у другом ставу предговора, у коме се изводи троделна периодизација из првобитне слике целине нове српске поезије која је „национална и европска“, „органски израсла из животних услова самог српског народа“ и истовремено „одјек националне европске особито немачке и бајроновске романтике која суверено влада главним струјама поезије европских народа из тога доба“, и са посебним освртом на одређење позиције Војислава Илића и границу између другог и трећег доба код Богдана Поповића, кроз периодизацију, односно сегментацију одсечака тока српске поезије помаљају се два нова начина разумевања њене повезаности у целину. Најпре је то *континуитет*

¹⁷⁹ Оличену у Његошу, Бранку, Јовану Илићу, Јовану Јовановићу Змају, Ђури Јакшићу, Лази Костићу, Милораду Поповићу Шапчанину, Јовану Грчићу Миленку, Владиславу Каћанском и Војиславу Илићу, уз химну „Србији“ („Ој Србијо, мила мати“) Луке Сарића, о коме ни Стефановић нема готово никаквих података и има потребу да посебном напоменом образложи уношење ове песме у књигу, а његово име не наводи у списку унетих песника објављеном у другој књизи *Нове антологије*.

¹⁸⁰ У другу књигу унете су песме Милорада Митровића, Милете Јакшића, Алексе Шантића, Јована Дучића, Милана Ракића, Светислава Стефановића, Војислава Илића Млађег, Боже Николајевића, Стевана Луковића, Велимира Рајића, Данице Марковић, Владислава Петковића Диса, Симе Пандуровића, Милана Ђурчина, Вељка Петровића и Милорада Петровића. О избору самих песама Стефановић је оставио и белешку да је од живих песника овог и трећег доба тражио предлог избора њихових „најбољих и најрепрезентативнијих“ песама, чему су се сви, „сем у два случаја“, одазвали.

¹⁸¹ Података о могућем саставу овог избора у Стефановићевом предговору нема, осим једне узгредне напомене да „у знатном броју песника овог, трећег доба, између већ утврђених песничких вредности, неколико њих су, на првом месту већ споменути Црњански, којег поред Момчила Настасијевића сматрам за најизразитијег лиричара ове епохе, са немалом оригиналном стваралачком снагом и у области прозе и романа“ (XII). На основу прилога који су саставили Душан Косорић и Лепосава Маринковић за брошуру Ђуре Гавеле *Српска књижевна задруга под окупацијом: извештај о раду комесарске управе*, међу којима се наводи трећи део *Нове антологије* као откупљен рукопис који је пронађен у Задрузи (Гавела 1945: 48), можда би се могла дати и претпоставка о неким од унетих песника, према попису хонорара примљених на каси Српске књижевне задруге, а који су означени као „хонорар за песме унете у ‘Антологију’“. Имена оних који нису унети у прве две књиге су: Бранко Ђукић, Бранислав Лазаревић, Веселин Филиповић, Десанка Максимовић, Душан Ђукић, Даринка Одавић, Десимир Благојевић, Живко Спасић, Јела Спиридоновић Савић, Милован Јовановић, Момчило Милошевић, Миливоје Ристић, Мићун Павићевић и Тодор Манојловић (33–44). Ипак, ове податке треба узети са резервом: Љубинка Трговчевић доноси податак да се 15. септембра 1944. Стефановић жалио да не може да доврши састављање књиге (Трговчевић 1992: 95), а када је маја 1945. године нова управа тражила да се примљени хонорари врате, Даринка Одавић одговорила је писмом у коме пише „да је током рата била у затворима и логорима, док ‘извесни пауни су се шепурили, а шепуре се и данас’“ (109).

сродности песничких индивидуалности, којим се значај Бранка Радичевића потврђује и кроз касније певање на српском језику, а који превазилази периодизацијске поетичке оквире:

Од свих наших новијих песника Бранко остао изван свих сумња, ограничења, или чак и напада, који су чињени другима, па и његовим непосредним следбеницима, Змају, Ђ. Јакшићу и Лази Костићу; он је остао дубоки инспиратор наше поезије, све до најновијег доба, управо до поезије једног од најизразитијих и најчистијих лиричара послератне епохе, Милоша Црњанског, коме је дао тему не само за једну спиритуалну драму, него и за једну од ретких великих поема каквих је свега неколико у целој нашој поезији, у *Стражилову* (VII),

а на самом крају одељка јавља се и *актуелизација традиције* као везивно ткиво, чија два слоја и облика Стефановић уочава. Уз народну поезију, која и у двадесетом веку наставља да буде темељ кроз покушаје њеног „сублимирања и спиритуализирања“, то је и средњовековна, коју Стефановић именује као „немањићка традиција“, и која се од осамнаестог века уз особину државотворности показује и као културотворна, јер такође гради линију континуитета која превазилази не само поетичке, него и границе књижевних врста:

од Стевана Стевановића, Стерије, Јована Суботића, који даје и једини литерарни еп наше књижевности *Стевана Дечанског*, па преко Дучића и његових помпезних сонета и Ракићевих мајестетских строфа одјекује све до у мистичном национализму рано умрлог Момчила Настасијевића и рилкеовски надахнутим *Пергаментима* и *Немањићима* Јеле Спиридоновић (XIII).

Стефановићев изузетно важан и луцидан закључак да „када се говори о нашој модерној другог и трећег доба мора се подвући да она за разлику од праваца сличних тенденција и назива на Западу не одликује ни у ком смислу неким радикалним прекидом са књижевном традицијом своје ни блиске па чак ни даље прошлости“ (XII) средиште је новине антологијског протокола којим антологизација српске поезије први пут може да обухвати и књижевност међуратног периода не свдећи је на претрајавање естетичког модела српске лирике у антологији Богдана Поповића или на његову „допуну“ која у потреби за разградњом појединачних његових граница бива нескладна моделу који је на тим границама утемељен. Истовремено, то је могуће управо због зрелости¹⁸² са којом значај Поповићевог модела није одбачен, већ је његова антологија потврђена као „дело које је имало великог успеха у стварању целе књижевне културе у нас“ (XIII), а унутар таквог оквира се његова структура *преосмишљавањем* прилагођава историјској променљивости естетског мерила¹⁸³.

Ипак, не само значајнији директни утицај ових ставова, већ и само постојање Стефановићеве антологије за историјат овог жанра у српској књижевности треба узети сасвим условно, имајући у виду судбину Задругиних издања објављених под комесарском управом, самог Стефановића, али и чињеницу да је она остала недовршена управо у делу

¹⁸² Куриозитет је да је Стефановићева антологија једна од ретких чији је састављач у зрелим годинама живота – шездесет седмој – а да су већину значајних код нас састављали *релативно млади* људи. Богдан Поповић имао је 47 година када је објавио *Антологију новије српске лирике*, али је то била и његова малтене прва књига, док су Зоран Мишић и Миодраг Павловић у време објављивања својих имали 35 година.

¹⁸³ Због тога нам тумачење Гојка Тешића за кога је *Нова антологија* Стефановићево изневеравање „модернистичког концепта читања поетске традиције српске књижевности после 1924. године“ (Тешић 2005: 58) и пример како „најдоследнији и најрадикалнији изневеравају своју рушитељску, превратничко-обновитељску мисију и постају заговорници онога што су тако упорно и истрајно негирани, одбацивали, презирали“ (57) изгледа само релативно тачно. Истина је да је у *Нову антологију* Стефановић унео и песме оних песника које је у претходним деценијама оштро критиковао или *презирао* – Тешић наводи као примере Војислава Илића, Војислава Илића Млађег, Милана Ђурчина и Милорада Петровића, мада би се том логиком на списак могли додати и Бранко Радичевић, Змај, па и Дучић и Ракић – али би се то могло разумети као издајство става истакнутог као „пре/вредновање традиције, односно на ону врсту новог читања које не уважава коначне судове“ (13) само уз заборав да између неких од тих оцена и антологије стоји и по четрдесет година живота, али и уз изједначавање састављања антологије са критичко-полемичком акцијом.

који би за испитивање антологизације међуратног песништва био најзанимљивији. Стога се и након Другог светског рата могу следити продужени напори да се антологизацијом утврде вредности „најновијег песништва“ и „југословенске поезије“ на трагу концептуализација из међуратног доба, а треба приметити и да специфични облици у којима се *Антологија новије српске лирике* појављује у овом периоду откуцавају пулс који у позадини прати таласе антологизације српске поезије у периоду након Другог светског рата.

Зборник *Југословенска поезија* (1949) Савеза књижевника Југославије илустративан је пример амбивалентног третмана Поповићеве књиге у првим годинама након рата¹⁸⁴. Најпре, у самом наслову: када неколико година касније буде писао предговор својој антологији послератне поезије, Предраг Палавестра ће поменути *ззор* од „ма каквог антологиског рада“ у годинама након рата због изједначавања овог термина са делом Богдана Поповића, односно састављање „неколико књига које би се, уствари, могле назвати антологијама – наравно са одређеним наменама самих књига – али ниједна од њих у своме називу, чак ни у тексту којим је пропраћена, није имала ништа што би упућивало на само име антологија“ (Палавестра 1955: 21). У „Претходној напомени“ којом редакциони одбор¹⁸⁵ објашњава намеру и принцип састављања књиге највидљивија је потреба за отклоном од садржине Поповићеве књиге, у опису редакције првобитне збирке из 1946. године, састављене на захтев совјетских и бугарских књижевника, а у којој је „промакло неколико изразитих формалистичких и декадентних писаца с по неколико својих типичних песама, као и неколико формалистичких песама од писаца који нису били изразити формалисти“:

Увиђајући да би се то могло тумачити и да би могло деловати као знак еклектичког објективизма, као попуштање декаденцији и формализму у књижевности, односно реакционарној идеалистичкој теорији „јединствене струје“ у литератури, – састављачи су избацили из зборника изразите формалисте и декаденте, и очистили су га, – колико је то највише дозвољавала замисао и намена књиге, – и од формалистичких песама осталих писаца. Упоредо с тим, у зборнику је повећан број прилога из области сатиричке, антиклерикалне, политичке и социјалне лирике старијих песника, чиме је ревидирана пракса наших предратних антологија које нису признавале за поезију никакве друге песме до љубавних, патриотских и мисаоних (*ЈП* 1949: [5–6]).

Да разлози за овакво „чишћење“ ипак нису били књижевне природе јасно је изречено у каснијем објашњењу изостављања неких песама „које се квалитативно могу мерити с уврштеним песмама исте врсте“, оним „чији су аутори за време окупације и народноослободилачке борбе оберучке служили фашистичким освајачима и тако облатили и своје раније књижевно дело, учинивши га неупотребљивим за зборник *Југословенска поезија*“, због чега је рад на састављању био отежан и пореметио је „елементе унутрашње равнотеже њеног градива“, али са закључком да „издаја не би била издаја кад не би наносила штету ослободилачким и културним напорима и тековинама народа“ ([7]). За политички налог, због кога за протокол антологије постаје потпуно безначајно којим се критеријумом у целину укључује, али је изузетно важно кога у њој никако не сме да буде – Јована Дучића, пре свих, због чега је и отклон направљен у алузији на *Антологију новије српске лирике*, иако са њом нова књига дели тек доњу временску границу „од половине прошлог века“, али ту границу третира као хронолошки податак, не осмишљени књижевноисторијски догађај – у првој деценији након Другог светског рата био је видљив само друштвени значај жанра и

¹⁸⁴ Сродни су јој и годишњи алманаси Савеза књижевника Југославије, објављивани 1952–1956, 1958 и 1959, те такође алманаси *Поезија младих* (1948), *Алманах млађих* (1948), *Песме, приповетке, есеји студената београдског универзитета* (1950).

¹⁸⁵ Именовани чланови одбора су Милан Богдановић, Ели Финци, Марин Франичевић, Иво Фрол, Велибор Глигорић, Маријан Јурковић, Блаже Конески, Лино Легиша, Владо Поповић, Драго Шега и Борис Зихерл. Процес рада био је двостепен: „најпре су посебни одбори уредили његов српски, хрватски, словеначки, црногорски и македонски део, па је после једна заједничка редакција коначно саставила књигу, извршивши само најнужније поправке у појединим деловима рукописа“ (*ЈП* 1949: [7]).

књиге Богдана Поповића као његовог оличења, не и унутрашња динамика којом се књига која му припада утврђује као значајна. Међутим, антологија Богдана Поповића и под таквим условима указује се и као *неуклоњива* – напомене на крају књиге, којима се дају објашњења појмова из песама која олакшавају њихово разумевање не само што су настале по угледу на овакве напомене из *Антологије новије српске лирике*, већ су и све које се односе на песме ове књиге из ње и готово дословце преписане, без упућивања на њихово порекло.

Иста нелагодност видљива је и у првом издању *Антологије новије српске лирике* после Поповићеве смрти, које је истовремено било и њено прво издање у Српској књижевној задрузи, у четвртном послератном „Колу“, 1953. године. Пре Поповићевог предговора, на две странице бираних речи дата је напомена „О овом издању“ коју потписује „Српска књижевна задруга“¹⁸⁶, у којој се образлаже поновно објављивање књиге исказом да је „она, у складној целини, један значајан књижевни документ у коме се огледају прве деценије овога века; она је сведок једног укуса и једног стања наше књижевности“ (6), упркос замеркама које јој се могу упутити, а чијем је набрајању посвећен значајан део овог кратког текста. Закључује се ипак исказом да Задруга „сматра ‘Антологију новије српске лирике’ у првом реду као дело Богдана Поповића, те зато из ње не уклања ниједан стих и ниједног песника, јер би ма која таква промена пореметила цео њен склад, а тиме би ово издање изгубило смисао једног уметнички заокруженог дела пониклог у одређеној епохи“ (6, *курзив Д. Р.*). Имплицитно признање да је било замисливо и уклонити неке од песама, штавише песника, показује у суштинском исти однос према Поповићевој књизи као и редактора *Југословенске поезије*, мада са више обзира према књижевном аспекту њеног значаја. „Али зато што је ово дело такво, С. К. Задруга поставила је себи задатак да објави једну антологију целокупне српске лирике састављену према савременим књижевно-теориским схватањима“ је последња реченица овог исказа, од које започиње други живот Поповићеве књиге, и надаље као фона који се не губи из тока развоја жанра, али сада са прихватањем да је „ово дело такво“ и последицим ослабљивањем њеног антологијског протокола као полемичке основе у односу на коју се трага за састављањем новог. Друга половина двадесетог века период је у коме *Антологија новије српске лирике* има значај *културне чињенице*, артефакта коме се не приступа са захтевом за смисаоним прилагођавањем, већ са потребом за новим осмишљавањем које од ње „позајмљује“ значај, али не увек и значење тог геста.

Као посебно издање Задруге 1956. године *Антологија новије српске лирике* објављена је без овог уводног коментара, задржавајући само закључну напомену о враћању песама Симе Пандуровића које је Богдан Поповић на његов захтев морао да изостави из последња два објављена за живота. Коначно уобличење („канонски облик“) Поповићева антологија задобила је ипак тек у једанаестом, издању из 1964, које су заједнички објавиле Савремена школа из Београда и љубљанска Младинска књига, а које је за штампу приредио Поповићев синовац Богдан Љ. Поповић. Разрешавањем до коначног облика неких од текстолошких недоумица насталих изменама у првих осам издања књиге, њен коначни облик има 169 песама 26 песника у распореду који је једним малим делом интерполација настала враћањем изостављених Пандуровићевих песама уз четири додате у седмом издању, а уз задржавање редигованог исказа из предговора у коме је уместо Пандуровића била наведена „Уседелица“ Вељка Петровића. До краја двадесетог века антологија Богдана Поповића имала је још десет издања, од којих је већину (1968, 1971, 1976, 1983, 1988, 1990, 1994, 1996) објавила Српска књижевна задруга, осим последња два, чији је издавач Завод за уџбенике (1997, 2000), од чега је друго пета књига његових сабраних дела. Имајући у виду и тираже у којима су ове књиге штампане, *Антологија новије српске лирике* није само вероватно најчитанија збирка

¹⁸⁶ Председник Управе Српске књижевне задруге у тренутку припреме књиге још увек је Вељко Петровић, судећи по писму Милана Ђурчина упућено новом председнику Милошу Ђурићу (који је наследио Петровића након оставке новембра 1952. године) из 1954. у коме оштро протестује због уводне напомене са којом је књига објављена и жали што се ни нова управа није од ње оградилa. Уп. Стипчевић 1982: 382–384.

српске поезије (Петровић 2019: 269), већ и једна од таквих књига чији највећи број примерака на свету постоји.

Може се уочити правилност да су њена послератна издања, након Задругиног из 1953, штампана у годинама када су објављиване и нове антологије које су претендовале на вреднујући поглед на целину српске поезије, каква је из данашње перспективе посебно значајна година 1956, односно 1964. Издање из 1964. године специфично је и по томе што су уз текст књиге штампани и ликови песника, како приређивач каже, као „један мали одбир (желели смо: ‘антологијски избор’) сликарских и вајарских дела“ (Поповић 1964: [235]), али пошто већина песника није имала такве портрете, донете су њихове фотографије. Од краја шездесетих у Задругином издању постоје три дизајнерска обликовања ове књиге, због којих је она истовремено и део посебне едиције (први пут без именовања у књизи, други и трећи већ под називом *Антологије*) у којој су осим Поповићевог објављени и други антологизацијски погледи на српску, а касније и друге књижевности. Такво је издање из 1968. године, репрезентативног формата и дизајна у много чему налик издањима из 1936. и 1937. (чији је фриз на предњој страни корице израдио Душан Ристић, а вињете у књизи Петар Дабовић), са нијансама разлике прештампано и 1971. и 1976. Ово визуелно обликовање поновљено је 2011. године, уз осавремењавање колорне схеме, поводом стогодишњице Поповићеве књиге, и са њим је изнова покренута едиција *Антологије* у Српској књижевној задрузи. Издање из 1968. је већ следеће године пратило близаначки обликовано друго издање *Антологије српског песништва* Миодрага Павловића (аутор фриза на корицама сада је Светозар Самуровић) и њено је објављивање у корак следило наредна издања Поповићеве антологије. Почетком осамдесетих, именована едиција *Антологије* објављена је као низ од седам књига¹⁸⁷ новог уједначеног формата (који је осмислио Јовица Бојић), а у још једном новом обликовању (Стојана Милеуснића) ова библиотека штампана је и неколико пута током деведесетих година¹⁸⁸.

Пракса објављивања едиције антологија („антологије антологија“) претходно је постојала у облику библиотеке *Антологија југословенске књижевности* коју је од 1955. до 1964. објављивао Нолит¹⁸⁹. Исти период обележио је и други облик замашног пројекта антологизације српске књижевности, у облику едиције *Српска књижевност у сто књига* Матице српске и Српске књижевне задруге, чија је прва серија објављивана од 1956. до 1967,

¹⁸⁷ Уз Поповићеву и Павловићеву књигу (чије је ово пето издање, у коме је Павловић спровео значајне концептуалне измене), на задњој корици едиције наведене су и *Антологија народних лирских песама* Владана Недића, *Антологија народних балада* Хатице Крњевић и три антологије Војислава Ђурића: народних приповедака, народних јуначких песама и лирике светске књижевности. Током осамдесетих, овој су едицији додате и *Антологија српске поезије за децу* Душана Радовића и *Антологија српске приче за децу* Слободана Ж. Марковића, првобитно замишљене за библиотеку *Књига за децу и одрасле*.

¹⁸⁸ У овом формату едицији су додате и *Антологија новогрчког народног песништва* Миодрага Стојановића (1991), *Антологија српске прозе постмодерног доба* Александра Јеркова (1992), *Антологија белоруске поезије* Ивана Чароте (1993), *Антологија руске поезије осамнаестог и деветнаестог века* Владимира Јагличића (1994), *Антологија старе кинеске поезије* Мирјане Ђурђевић и Аде Зечевић (1995), *Антологија српских поема за децу* Слободана Ж. Марковића (1996), *Антологија јеврејских приповедача* Давида Албахарија (1998) и *Антологија љубавних бајки света* Гроздане Олујић (2001).

¹⁸⁹ У оквиру ове едиције објављене су следеће књиге: *Антологија српске прозе* у два тома Велибора Глигорића (1955), *Антологија хрватске прозе*, такође двотомна, Петра Шегедина, *Антологија новије хрватске лирике* Миховила Комбола и *Српски песници између два рата* Борислава Михајловића (1956), *Антологија хрватског есеја* Ива Франгеша и *Антологија српских народних проповедака* Милорада Панића Сурепа (1957), двотомна *Антологија хрватске драме: од Марина Држића до Мирослава Крлеже* Марјана Матковића и *Антологија српске књижевне критике* Зорана Мишића (1958), *Антологија дубровачке лирике* Драгољуба Павловића, *Антологија старе српске књижевности* Ђорђа Сп. Радојичића, *Антологија народне поезије* Војислава Ђурића и *Антологија словеначке прозе* (други том) Бојана Штиха и Милана Шега (1960), *Антологија савремене македонске поезије и прозе* Милана Ђурчинова и Дмитра Солева, *Антологија словеначке поезије* у два тома Јожа Каштелица, Драга Шега и Цене Випотника и први том *Антологије словеначке прозе* (1961), *Хрватски песници између два рата* Влатка Павлетића (1963) и *Антологија словеначког књижевног есеја* Драга Шега (1964).

а затим поновљена у периоду 1969–1972, а какав је у југословенском контексту имао и пандан у библиотеци *Пет стољећа хрватске књижевности* Матице хрватске (првобитно *Хрватска књижевност у сто књига*), започетој 1962. године. Серијска антологија, у којој се процес антологизације одвија на барем два плана – са једне стране у поступку уређивања појединачне књиге, са друге у одлукама о концептуализацији читаве колекције – тежњом ка исцрпности и свеобухватности, истовремено истраживачким и вреднујућим освртом на прошлост, односно тежњом за стварањем „тоталне“ антологије, сродна је са оваквим тенденцијама у антологијама традиционалног облика које се јављају у истим добима. Делегацијом антологизацијског одлучивања на више инстанци и варијабилношћу појединачне књиге која из ње проистиче серијске антологије се од традиционалне ипак разликују у битном, те за историјат поезике жанра представљају најпре бочну, а затим паралелну линију развоја. Овакав модел антологизовања књижевности опстаје све до данас, у облику капиталног издања „Десет векова српске књижевности“ (првобитно: „Српска књижевност у 150 књига“) Матице српске.

Пре свега овога, појаву четири антологије у периоду нешто дужем од једне године треба видети као знак нарастања таласа нове потребе за осмишљавањем српске поезије средином педесетих година. *Антологија послератне српске поезије (1945–1955)* Предрага Палавестре и *Парнас: зборник лирике српске и хрватске* Божидара Ковачевића (1955), те *Српски песници између два рата* Борислава Михајловића и *Антологија српске поезије* Зорана Мишића (1956) истовремено су преправиле књижевно поље, откривајући жељу и постављајући питања о могућностима нове антологизације.

Започињући од намере састављања *панораме* послератне српске поезије – избора песама „које су, поред извесне естетичке вредности, биле изразите за онај тренутак у коме су написане“ – Палавестра описује настанак антологије из ње вишеструким изабарањем чији је једини именовани критеријум *укус састављача*: „квантитет је претворен у квалитет, издвојен састављачевим личним мерилом“ (Палавестра 1955: 20). Разликовно одређење антологије као *личног* избора антологичара у функцији је ослобађања од намена постављаних пред књиге са групним, односно институционалним уређивањем попут *Југословенске поезије*, због чега постаје могуће да Палавестра две границе образложи личним разлозима: избор *српске* поезије тиме што „састављач није добро познавао хрватску и црногорску поезију, нити је владао словеначким и македонским језиком да би се упустио у рад на антологији целокупне наше послератне поезије, мада признаје да би тај рад био далеко целисходнији“ (25), односно одређење *послератне* сужено само на избор „послератних имена, од оних песника који су се јавили у току последњих десет година“ (24), односно на песме написане између 9. маја 1945. и 1. јануара 1955. године (154). Овим постаје могуће и да, иако свој уводни „Поглед на поезију“ отвара тврдњом о повезаности „предратног, ратног и послератног српског песништва“ (7), чије манифестовање препознаје пре свега кроз *лектуру* млађе песничке генерације¹⁹⁰, ограничењем на „послератно“ песништво (супротстављено „савременом“ које би обухватило све песнике који стварају у актуелном тренутку, без обзира на генерацију и поезику којој припадају), целину коју антологизује не обједини ни књижевноисторијским нити извесним поетичким образложењем, већ саставља књигу у којој је везивни критеријум сама антологизација. Друштвени положај младог песника у првој деценији након Другог светског рата¹⁹¹, на коме Палавестра гради одређење савременог песништва као слику

¹⁹⁰ „Данас, када се, готово без тешкоћа и нарочитих грешака, може да открије ко од припадника млађе песничке генерације чита надреалисте, ко цени Настасијевића, ко Црњанског, ко Тина и Раку Драинца“ (7).

¹⁹¹ „Насупрот томе, јављала се једна нова поезија, један нов вид послератне српске поезије. Акцијаши и хористи бивали су збуњени: док су они, још од рата, а можда и пре, смисао свога постојања повезали са једним општим смислом други су седели у својим топлим кућама, покрај добрих тата и брижних мама, учили језике и посвећивали себи оно време које су други, мање себични и мање далековиди од њих, расипали на разне ствари, почев од конференција до стварања поезије о грађевинама, циглама, пругама и свему шта се, у оно време, фаворизовало“ (Палавестра 1955: 10).

прелома, „естетичке коректуре и психолошке катарсе“ (13), једнако као и припадност српској поезији коју одређује националном опредељеношћу песника или животом у Београду¹⁹², критеријуми су на основу којих избор песама које су „изразите за генерацију која их је испевала, речите и поетски вредне“ може да буде и низ¹⁹³ који даје „слику онога шта човек млађе генерације носи у себи, у својој крви, у својим венама“ (13). Овим, међутим, ова књига губи могућност да буде и друштвено значајан и књижевно релевантан избор, осим у посебном случају у коме се личност антологичара у потпуности преклапа са потребом тренутка на коју одговара; у Палавестрином случају, то је преклапање само у *потреби за антологијом*.

Непротумачена очигледност повезаности савремене са књижевношћу међуратног периода, видљива и у Палавестрином уводном исказу у књигу, стварала је потребу да се антологијски самери и период међуратне књижевности, на коју одговара Борислав Михајловић састављањем књиге *Српски песници између два рата* (1956). На самом почетку свог предговора, са необичном жанровском самосвешћу он поставља ограничење које донекле има функцију ослобађања од обавезе да се одреди и у односу на политички налог тренутка, ставом да су антологије, „или би бар требало да буду, књиге које се читају“, а да „сав баласт оног што је било проучавање, анализа, акрибија, зној, библиографије, листање часописа, и људи, и идеја, и времена, све што је било припрема и колебање треба да остане иза антологије, испод њених текстова, а видан да буде само лов, тај с бескрајном муком и с исто толиким задовољством заробљени плен простране пучине“ (Михајловић 1956: 5). Уз то, његова књига настаје као сегмент серијске антологизације југословенске књижевности, што омогућава да се уз поновљени аргумент слабијег познавања хрватске поезије, након церемонијалног исказа „сматрао сам и сматрам да хрватска и српска поезија овог периода представљају умногоме, ако не и потпуно, јединствену целину“ (7), као додатни аргумент за избор *српске* поезије наведе и страх да би присила „критеријумом равноправности“ пореметила „једино усвојени критеријум песничких вредности“ одабран за књигу.

„Песничку вредност“ Михиз такође обликује комплексно. Временске границе свог избора (1918–1941) он поставља над *песмама*, не унесећи ниједну насталу након почетка Другог светског рата, али одбацујући и све написане у овом периоду од песника који су „своју личност формирали и пресудно исказали пре Првог светског рата“ (6). Истовремено, антологија је насловљена као избор *песника*, чиме сито којим просејава период поделу чини „на добре песнике и слабе (не)песнике“, тражећи „оне личности које су у нашој поезији уносиле свој, аутентични тон, неепигонску новину и имали у себи снаге да то кажу на убедљив, песнички непоновљив начин“ (6). Уз признање да између броја песама и важности песника постоји веза „ако не валоризације, а оно значаја“ (7), у циљ „да овом антологијом покушам да учиним рељефним и присутним многе и велике вредности наше поезије између два рата [...] да читалачкој публици окренем чеону, авангардну, продорну страну те поезије, ону која је у том времену представљала нашу песничку тадашњост и ону спасоносну карику којом се везује и наставља песнички ланац генерација и епоха“ ([8]) уписује се и деловање књижевноисторијске свести. Она је у Михајловићевој књизи померена у дубину, и то је новина у антологијским протоколима – сажети описи карактеристика песничких личности

¹⁹² Када одређује границу српске поезије, Палавестра је успоставља према „црногорској“ (где констатује да она у целини „ствара се данас у Србији, у Београду, понекад чак и екавски“ [sic!], 25) и према „босанскохерцеговачкој“ где одлучује национална опредељеност песника, а у „проблему дошљака“ (песника рођених ван Србије досељених у Београд) националној опредељености додаје и одлучивање „према саживљености неког песника са средином у којој живи и ради“ (26).

¹⁹³ Тај низ чине Стеван Раичковић, Славко Вукосављевић, Светислав Мандић, Изет Сарајлић, Мира Алечковић, Ристо Тошовић, Слободан Марковић, Бранко В. Радичевић, Драгослав Грбић, Слободан Галогожа, Гордана Тодоровић, Божидар Тимотијевић, Мирослав Антић, Лаза Лазић, и на крају, више као искорак из ове целине, Миодраг Павловић и Васко Попа, те Јован Христић и Борислав Радовић као наслуђивање будућности кроз следбеништво Павловића и Попе (14–17).

дати су уз име, године рођења и смрти и податке о најзначајнијим збиркама аутора, непосредно пре читања песама. Овако је књижевноисторијска нарација фрагментизована и тиме је ослабљена њена улога повезујућег агенса, оснажујући такво дејство низања песама, али је истовремено и улога те нарације измењена: уместо изградње представе о целини, сада јасније програмира начин читања појединачног уноса, остављајући читаочевом закључивању да из оваквих „лирских медаљона“ реконструише причу о периоду.

Потреби за антологизацијом која би укључила и међуратну поезију одговара и годину пре Михизове састављена антологија Божицара Ковачевића. Ова чудна књига, којој је критика брзо пресудила назвавши је „мртвом антологијом“ (Вукос 1957), најзанимљивија је вишеструком дисонанцом својих елемената, у којој се откривају апорије са којима се антологијски протокол педесетих година сусретао када их не би, као код Палавестре или Михиза, сужавањем временског оквира заобишао.

Ковачевићева књига има различите наслове на корицама и на унутрашњој насловној страници: споља је то *Зборник српскохрватске лирике*, а унутра *Парнас: зборник лирике српске и хрватске*. У опсежном предговору „О песништву, нашем и уопште“ за *наше* Ковачевић користи и назив „југословенско“, а под њим обухвата „време од најранијих појава нашег песништва, све до наших дана“. У антологију уноси и српске и хрватске песнике, али то одређује као „све што се током векова јављало на српском, односно хрватском језику, у Војводини, Србији, Црној Гори и Дубровнику, по далматинским острвима или градовима, у Хрватској и Славонији, у Босни и Херцеговини“, узимајући у обзир не само „данашњи књижевни језик, него су узете и раније његове фазе, па чак и песнички покушаји у дијалектима“ ([7]). Међутим, из приче о историјском развоју овог песништва је на самом почетку издвојена словеначка књижевност, због различитости геополитичког положаја и централног тока развоја одвојеног од народне поезије већ код Прешерна као његове заснивајуће тачке, а усредсређена је на ток српске књижевности, у односу на који се повремено додају и коментари о синхроним појавама у хрватској, без објашњења како би та два раздвојена и паралелна тока чинила једну целину. Насупрот Михизу и Палавестри, који своје изборе српске поезије имају потребу да оправдају претходним исказима о њеном јединству са хрватском, Ковачевић се креће у супротном смеру – именујући целину коју антологизује као југословенску / српскохрватску / српску и хрватску, он на њу пројектује облик те целине саграђен погледом у српску књижевну прошлост.

Антологија је подељена на четири одељка необичне садржине и пропорција. У првом од њих су избор дубровачке поезије, три песме непознатих песника грађанске лирике, те поезија почетка деветнаестог века која би се могла одредити као предбранковска – Јована Авакумовића, Доситеја Обрадовића, Јована Хаџића, Спиридона Јовића и Јована Стерије Поповића, али и по једна песма Матије Бана, Антуна Немчића, Стјепана Илијашевића, Васе Живковића и Милице Стојадиновић Српкиње. Други одељак почиње Симом Милутиновићем Сарајлијом и Његошем, хронолошки ређајући песнике до Ђуре Јакшића. Трећи и четврти део доносе поезију с краја деветнаестог и двадесетог века у два низа чије је временско простирање међусобно паралелно. Трећи отвара Војислав Илић, а у низу песама налазе се песници попут Милорада Митровића, Милете Јакшића, Алексе Шантића и Милана Ракића, али и Војислав Илић Млађи, Мирко Королија, Велимир Рајић, све до Драгољуба Филиповића и Милутина Бојића. Четврти одељак почиње са Лазом Костићем, у њему је и Јован Дучић, те Стеван Луковић, Даница Марковић, Светислав Стефановић, Владислав Петковић Дис, али и Сибе Миличић, Станислав Винавер, Душан Васиљев, Момчило Настасијевић, Растко Петровић (ово је први пут да је његова поезија укључена у антологију), све до Риста Ратковића, Јована Поповића и Радета Драинца, чијом се песмом „Поема о Првом септембру 1939.“ закључује читава књига.

Необичан почетак антологијског низања, први након Јована Суботића и последњи који у антологијску целину и српске поезије уноси дубровачко песништво, указује на

потребу да се причом којом се одређује идентитет зађе дубље него што су то њене границе из деветнаестог века, али је још необичније када се предговору покаже да Ковачевић под доњом границом подразумева још даљу прошлост, а да њене текстове ипак изоставља¹⁹⁴. Наиме, након што успостави позицију из које излаже свој поглед на историјски развој књижевности као смене различитих *утицаја*, рецепције идеја и промене духовног хоризонта, унутар каквог гради аргумент да је поезија као књижевни род права грађа на којој се она може најјасније сагледати¹⁹⁵, опис „најстаријих времена“ бележи и раздвајање две књижевности које Ковачевић покушава да премости паралелизмом: „на источној страни нашег народа први је утицај грчки, а на западној романски“ (11). Почетак смештен у српску средњовековну књижевност од оног „западне стране“ разликује се и по томе што је из ње „сачувано и неколико песама за које се са више или мање разлога мисли да су оригиналне (Синајски стихови о купини Јакова Серског, Силуаново ‘Слово св. Саве’, натпис на косовском стубу, ‘Слово љубве’ Деспота Стевана, Јефимијини записи)“ (11), међутим, жеља да српску и хрватску књижевност прикаже као јединствену целину спречава га да из разлике културних кругова чијих су утицаја делови изведе закључак о њиховој раздвојености, какав је претходно лако донет када је таква граница постављена према словеначкој књижевности. Да је тако учинио, постало би јако тешко одређење дубровачке књижевности као *југословенске* на начин истовремености „романског утицаја ране хришћанске књижевности“ који је „еволуирао [...] после хуманизма и ренесансе у профани утицај класичне књижевности“, а који се „није могао отети ни утицају нашега језика и наше народне песме“ – али где то више није грчки утицај, због турског освајања, већ се „песнички нагон Срба оваплоћавао само у гусларима“ (11–12).

Ословљавање места и природе народне поезије такође су проблематични. На самом почетку предговора, образлажући њено изостављање ограниченим простором књиге, усмену поезију описује као вредност коју карактерише простирање кроз време и колективно стварање: „наш народ, немајући вековима могућности да се изражава кроз штампане или писане текстове, без школа и интелектуалаца у западњачком смислу, развио је у својој усменој литератури прави књижевни језик, извршио најозбиљније мисаоне напоре и дао највише резултате песничког израза“, међутим, као посебни разлог због чега би је требало укључити у антологију је и то „што је наше усмено песништво у знатној мери инспирисало доцнију писану поезију, и кад се у овај зборник уноси Његош и Мажуранић, по чему да у њему онда нема места Филип Вишњић“ (8). Само страницу касније, када успоставља идентитет „наше“ књижевности као скуп ефеката утицаја на народну поезију као супстрат, „онај пресудни елемент без кога се не би могло извршити образовање наше нове књижевности и остварити њено духовно јединство“, усмена књижевност схваћена је у смислу њене класичне редакције „око 1820. године“, када је „изгледало да ће југословенска поезија инспирисати највеће духове Европе, као што су то раније чинили античка, грчка и латинска поезија или песништво у доба ренесансе и класицизма“ (9):

¹⁹⁴ Куриозитет је да се Ковачевићу то догађа по други пут. У његову *Антологију љубавне лирике* из 1926. године унете су „и усмена, тако звана женска народна песма; и дубровачки, и кајкавски стихови; и обе наше модерне лирике, српска и хрватска, које се, ево, у наше доба у једно стапају. Једино што стара књижевност није заступљена. Манастирска, и сва у византијским узорима, стара књижевност, врло оскудна у световној поезији, била би заступљена у нашој антологији једино *Словом о љубави* Деспота Стефана, да та занимљива песма одговара нашим мерилима“. Ипак, одмах затим Ковачевић у предговору наводи за њега „најлепшу и најчистију“ строфу *Слова љубве*, чије речи „ми смо имали једнако на уму, бирајући песме за нашу збирку, и заборављали би на њих само ако би песма била одвише лепа да би је због несташности могли одбацити“ (Ковачевић [1926]: [III]).

¹⁹⁵ „Али ниједна епоха, ниједна школа, скоро ниједан писац, једном речју ниједна књижевност не почиње прозом. Први израз књижевног стварања је стих. Зато се у стиху, а нарочито у лирици, утицаји највидније и најжешће боре, јер се кроз лирику најпре јављају нове идеје и нове форме. [...] Због тога, проучавајући утицаје у нашој стихованој поезији, ми у ствари испитујемо изворе целокупне наше књижевности“ (Ковачевић 1955: 11).

Јер, све док није народна поезија добила свој пуни израз скупљањем Вука Караџића, страни утицаји, иако су били врло јаки, нису могли нашу „словесност“ развити у праву литературу, подобну страним књижевностима и бар приближно њима равну по квалитету и квантитету. То су учинили тек они који су спавали „са Вуковим дјелима под узглављем“ (10).

Проблем који се пред Ковачевићем отворио није нов, и своја је решења добијао на различите начине у књижевноисторијским расправама у деветнаестом веку, када јесте био централно питање заснивања идентитета српске као националне књижевности. Новина је контекст у коме се нашао увођењем у антологијски протокол средином двадесетог века и функционализација унутар симулираног јединства југословенске књижевности као дијахронијске целине. За Ковачевићеву књигу народна поезија потребна је у оба облика, као перенијално *трајање* којим ће дубровачку књижевност одредити као *и српску* уписујући у њу „југословенски“ карактер, али и као *догађај* унутар историје, обликован као посредовано успостављање обједињујуће националне традиције, српске и хрватске, у првој половини деветнаестог века: „где год је њен утицај био довољно јак, изједначење и стапање покрајинских литература у једну вршило се само од себе, јер је народна песма носила собом један језик и облик, једно схватање и један поглед на свет. Враз пише каогод и Бранко, јер се напајају на истом извору, док Прешерн пева ‘Сонетни венац’ као Петрарка или ‘Поводњег можа’ као Шилер“ (10). Ковачевић жели да напусти романтичарски наратив о органском рађању уметничке књижевности из народне поезије и да слику њеног трајања сагради као динамичну структуру утицаја различитих традиција, унутар које су победа Вукових идеја и појава Бранка Радичевића тренутак остварења и кристализације, проналажења „најсрећније форме“, „да се наша књижевност узмогне изградити у исти мах на основама и народне поезије и западне књижевности“ (13). Парадоксално, иста намера због које почетак књижевног развоја не везује пресудно за тренутак кодификације српског језика и националне књижевности утемељене у народној поезији – показујући да је то тренутак стварања нације, док идентитет жели да представи као старије и флуидно јединство које се тек *показује* као различито због утицаја који долазе са стране – води га и до тога да управо помоћу тих елемената представља идентитет дубровачке књижевности као „југословенске“.

Разлог овоме открива се у другом делу предговора, у коме је централна тема питање *модернизма* „међу Југословенима, а нарочито међу Србима“ (14). Ово је истовремено и најстарији део књиге, јер је заправо реч о прерађеној студији¹⁹⁶ коју је Ковачевић објавио у *Српском књижевном гласнику* 1939. године, под насловом „Бој Аполов с Марсијом. Прилог проучавању нашега песништва“. Сам крај њен доноси тумачење мита о Аполону и пастиру Марсији као илустрацију става о два типа песника, али и извор тенденције ка шематизацији приче о историјском кретању:

Обично се сматра да је Аполон оличење реда, традиције, хармоније и класичне уметности, а Марсија оличење смелости, нових идеја и потпуне слободе израза у уметности. Тако су и у нас схватили легенду они млади људи, моји другови, који су 1922. покренули Путеве и назвали се групом „Марсијас“.

Постоји, међутим, једно дубље, логичније тумачење ове легенде у духу елеусинских мистерија које нам је оставио ученик Платонов Плотин.

Аполон је Бог и кроз своју свирку он човечанство обавештава о највишем сазнању света и живота. Он је израз оне највише мудрости која је синтеза и разума и интуиције. Јасни Марсија, који је нашао одбачену фрулу Атенину, – одбачену зато што је то фрула плитког,

¹⁹⁶ Детаљнија анализа ова два текста требало би да протумачи и последице по смисао које има замена појединачних речи у овде две верзије. Најпре те да на готово сваком месту где се у верзији из 1939. године налазио „Бог“, верзија из 1955. доноси реч „космос“. То што „велики и прави песник без осећања и тражења Бога био би *contradictio in adjecto*“ (Ковачевић 1939: 101) не само што није сасвим исто што и „велики и прави песник без осећања и тражења да проникне тајне космоса“ (1955: 19), већ је, више од петнаест година касније, са светским ратом и Ковачевићевим искуством логора у њему, а затим улоге да баш он буде тај који ће на седници Задруге прочитати предлог да књиге штампане током рата треба спалити, од могућности такве промене можда и занимљивије то како је исказ уопште могуће поновити.

рационалног и трезвеног, здравог разума, – само је смртан човек, без мистичнога сазнања. Такмичећи се са Аполоном, он бива побеђен зато што је његова песма без онога што је суштинско за сваку поезију: то је песма разума, песма позитивизма, песма без везе с „музиком сфера“.

Ако се правилно схвати стари хеленски симбол о Аполону и Марсији, онда су Марсијевци сви они који хоће да остваре књижевност ван сазнања, ван философије и мистике, сви ти књижевни трезвењаци и варвари са катедара, из журнала или политичких табора. Зато сам уверен да ће и у нас остати неплодно и без утицаја све оно што се развијало на јаловом тлу земаљскога царства, ма какви били тренутни успеси и ма колика била вештина у лактању.

Сумњам да и физиолог може бити добар у свом послу без мистичких емоција и сазнања. Ипак, то остављам физиолозима. Али и сувише знам песнике и уметнике света да бих могао рећи за нечије дело: „Ево, овај не зна за Бога, а ствара велика дела!“ (Ковачевић 1939: 194).

Од ове до верзије која закључује предговор Ковачевићеве антологије 1955. године из претходног текста нестала је група „Марсијас“, нестала је и мистика („Јадни Марсија“ у 1955. постао је само „занатлија, без сазнања и песничког дара“, 45), варвари су постали „шарлатани који лове у мутној води реторике“, а након „тренутних успеха“ није се више имало шта даље рећи. Уклоњено је и одбацивање „фруле плитког, рационалног и трезвеног, здравог разума“, мада се додуше, до 1955. године она се и вратила, и још једном била одбачена, у облику „смешних гајди смисла“.

Узрок нестајања делова текста исти је као и онај за специфично горње ограничење временског опсега књиге. За одлуку да не унесе ниједну песму песника који „још живи и према томе још ствара или је у могућности да то чини“ (Ковачевић 1955: 8) – а за коју охрабрење налази и у *Златној ризници* Френсиса Полгрејва – Ковачевић наводи и то да је „у више махова било немогућно добити пристанак од појединих писаца да у збирку уђу песме по уредниковом избору у коме они не би имали никаква удела“ (8). Између 1939, у којој је оглед о историјски сагледаном модернизму био и директно обраћање најмлађој генерацији предратних модерниста (пре свега Марку Ристићу као централној личности групе „Марсиас“, али и Црњанском, као централној личности огледа), до 1955. када су таква обраћања за Ковачевића постала сувишна, ако не и немогућа, променило се и значење геста селекције и семантизације погледа на поезију између два рата. Тако антологијски протокол који Ковачевић излаже у другом делу предговора није протокол донесеног избора песама: оно што је у њему изложено као разумевање вредности поезије између два рата није и потврђено песмама као вредносним избором. Оно што је преостало је типологија песника, песничких генерација и облика модернизма, настала на самом крају међуратног периода, каквом се у митској структури трага за моделом вишезначнијег и флексибилнијег осмишљавања чињеница непосредне прошлости, али у новом „сада“ и виђене као прошлости. За антологијски протокол најзанимљивији је покушај да се као почетак модернизма у српској поезији постави 1870. година, да се поезија од Војислава Илића, односно Лазе Костића до почетка Другог светског рата представи као континуитет, још једном саграђен на низу двочланих проблемских опозиција – рација/интуиције, мисли/мистике, декаденције и песимизма / оптимизма, филозофије / „пречишћене религије“, слободног/везаног стиха – чија динамика одређује различите генерације песника унутар јединственог периода, о коме је књижевноисторијска прича схематизована кроз вишеплану полифонију укрштаја супротности. Ипак, неподударност слике из предговора са избором песама, због које је исказ да „када једном буду допуњене антологије песама испеваним за последњих тридесет година, видеће се да је данашњим песницима учињена неправда“ остао потпуно исти и у 1939. и у 1955. години, оставља Ковачевићеву антологију у раскораку отворених питања другачијег модела антологијског осмишљавања и немогућности да се на њих дају одговори.

Ако се сагледа у односу на поменуте три антологије, које чине њен непосредни контекст, протокол *Антологије српске поезије* (1956) Зорана Мишића је осмишљен и као истовремени одговор на нека од питања у њима отворена. Најпре оним што се оставља изван излагања у предговору: насупрот Палавестриној или Михизовој, које су такође антологије српске поезије, Мишићева уопште не ословљава југословенски контекст нити одређење српске књижевности успоставља границом према хрватској. На овом месту то је важно приметити *као* изостављање, јер у исто време са настанком ове њен састављач припрема и антологију југословенске поезије у преводу на француски, а води и дневнокритичку и политичку полемику о „јединственом југословенском критеријуму“, али та расправа остаје изван антологијског протокола *Антологије српске поезије*.

Први став предговора изневеравање је сада већ устаљеног обичаја да се они отварају формулацијом која призива подразумевање да је антологија жанр који почива на извесном *поверењу* читалаца у искреност састављачевог укуса и намера, којом се предговору даје тон потврде тог поверења кроз експликацију начела избора грађе и идентификације целине коју антологишује. Мишић почиње од супротног, па не само што нужност удела субјективности укуса показује саморазумљивом – лаком алузијом на Палавестрино отварање¹⁹⁷ – већ претвара разлику између антологија састављених „за себе“ и „за нас“ у одлучивање између два скупа вредности међу којима одабира намена са којом се књига саставља:

У првима су пишчеве симпатије врховни закон; у другима су оне подређене нечему што се врло условно и неодређено назива објективност. У првима се бира само оно што се воли; у другима и оно што се цени. Прве могу бити живље, интересантније, топлије, ревелаторске; друге су трајније. Првих премало има; других је превише, а ретко која да ваља. Оно што им је заједничко, то је судбина свега што под сунцем постоји; да их људи забораве (Мишић 1956: 5).

Изврским реторичким триком којим се враћа на поуку наслова антологије Пола Елијара *Најбољи избор песама је онај који се прави за самог себе*¹⁹⁸ (*Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi. 1818–1918, 1947*), коју у првој реченици одређује и као „једну од најлепших књига ове врсте“, Мишић избегава да изреком одговори због чега бира да склопи књигу другог типа. Слична се ствар дешава и у следећем ставу, у коме се уместо критеријума избора набраја седам „навика“ које су „плод једног, па и мноштва неспоразума око саме суштине поетског чина“, а којих је требало ослободити се у тежњи достизања *чистоте погледа*¹⁹⁹. Наводи их тек након изреченог става да су те навике нужне, да састављач зна „да се без њих не може, да су константе укуса варљиве, али неопходне: без њих се ниједна, макар и привремена валоризација не би могла спровести“ (6). Када Мишић каже да је „природно“ његово опредељење за другу врсту антологија, то је истовремено и самосвестан и донекле помирљив став према „константама укуса“, без чијег уважавања „премалена би била ова књига, или би престала да буде антологија“ (6), сродан и нешто

¹⁹⁷ „Да ли је могуће и замислити добру антологију сложену од песама које састављач не воли? И није ли свака антологија индивидуална креација, огледало личности свога творца, као свака друга књига? Ако је тако, остало би још једино да се утврди да ли се смемо поверити укусу састављача, да ли је његов суд добољно поуздан да бисмо га смели послушати у нашем вечитом спору око поезије, и круг би се затворио: антологија састављена „за себе“ постала би антологија „за нас“ (Мишић 1956: 5).

¹⁹⁸ Необични наслов Елијарове антологије јаснији је када се испише поштујући игру величином и типом слога који је штампан, и онда гласи **НАЈБОЉИ ИЗБОР ПЕСАМА** је онај који се прави за самог себе. Такође, унутрашња насловна страница показује још једно духовито поигравање из наслова, најављујући још три „најбоља избора песама“ Пола Елијара: уз овај који обухвата период 1818–1918, то су и избор XVI и XVII века, периода 1918–1947, као и страних песника.

¹⁹⁹ Много пута поновљено, ово је и најпознатије место Мишићевог предговора, које до данас привлачи пажњу тумача, уз необичну замену којом се Мишићу приписује жеља да поезију ослободи особина које сматра манама. „Омама белканта“, реторика, „позитивистичка традиција“, дидактичност „малограђанско-сентименталног и конзервативног духа“, наративност, естетизирање и помодност („узети ново за готово“) нису у Мишићевом тексту особине српске поезије, већ пре свега њене конвенционалне рецепције и валоризације.

касније изреченој оцени да је антологија Богдана Поповића, ипак, „једина, уосталом, ваљана“ (9). Сродност са овом књигом криптично је уписана и у обликовање Мишићеве: на корицама првог издања *Антологије српске поезије* утиснут је орнамент розете манастира Раванице, различит од оног на другом издању *Антологије новије српске лирике* и без наглашавања порекла, али, верујемо, не случајно изабран²⁰⁰.

Тако Мишић у хоризонт свог предговора уз конвенционалности читалачког погледа на српску поезију доведе и конвенције састављања антологија у српској књижевности. Сагледавање облика Мишићеве књиге у унутаржанровском контексту показује да ниједна од одлука коју набраја у дефинисању антологије „по ономе чега у њој нема“ није нова. Антологију „песника, а не песама“ саставља и Михајловић исте године експлицитно, а пре Другог светског рата такав импулс постоји у свакој од књига које су у односу на избор Богдана Поповића тражиле више карактеристичности унетих аутора. Као и Михајловић, уводне коментаре, односно књижевноисторијске крокије поетичког лика песника Мишић помера у дубину књиге, непосредно пре песама које доноси. Одустајање од периодизације, односно ређање аутора *in continuo*, уз изостављање странпутичара, чиме се класификацији надређује намера да се истакну континуитети између индивидуалности песника, већ се као замисао јавило код Светислава Стефановића, са чијим је и линијама наслеђивања које везују Бранка Радичевића и „Стражилово“ Милоша Црњанског, средњовековну мистику и Момчила Настасијевића (без обзира на разлику вредновања такве везе), те са постављањем на почетак књиге „два највећа српска песника деветнаестог века“: Његоша и Бранка, Мишићев протокол у прећутном дослуху. Његова новина је *семантизација изневеравања конвенција жанра*, поступак који антологичарске изборе којима се дефинишу опсег и природа грађе, њен распоред и образложење значаја чини разликовним гестовима изградње смисла не у односу на српску поезију, већ у односу на сопствени жанровски контекст.

У том је смислу важно уочити разлику третмана *језика* као средства идентификације целине грађе која се антологизује. Од Богдана Поповића наслеђено, везивање почетка нове српске лирике за књижевни језик стандардизован Вуковом реформом имало је улогу временског ограничавања са каквим је српска поезија постала „органска целина“. Тиме је у страну померен раније уочен и неразрешен проблем језичког дисконтинуитета у антологијама које су српску поезију хтеле да представе као кретање кроз време какво њену супстанцијалност пројектује из самоосећања идентитета средине деветнаестог века. У каснијим је случајевима језик на коме је поезија писана био темељ њеног националног идентификовања као елемента којим се показивала било истоветност, било разлика српске књижевности унутар југословенског контекста. За Мишића је другачије. Иако границу века српске поезије протеклог „у вечитом ‘рату за књижевни језик и правопис’, који се од Бранковог и Вуковог времена није ни до данас окончао“ (14) задржава, Мишић језик посматра не као елемент ограничења идентитета целине, већ као медиј у коме поезија настаје: „сви они који су имали нешто изузетно да кажу, који су грцали и вапили у болном унутрашњем грчу пред неизрецивим, сламали су се о препреке које им је језик постављао“ (13). Последице нису мале: са једне стране, ослабљена је улога доње границе почетка нове српске поезије, на другачији начин него што су то претходна механичка померања. Тако после предговора, у напомену која претходи Његошу као првом уносу, улази исказ о томе „да би једна антологија састављена према мерилима културно-историским морала да

²⁰⁰ У једном узбудљивом разговору са Драгославом Адамовићем вођеном 1957. за *НИИ*, Мишић је оставио и један лични исказ о значају који је *Антологија* Богдана Поповића имала за њега као рана лектира. „Богдана Поповића нисам читао (прочитао сам га тек недавно, с доста напора и чуђења да се о њему тако озбиљно говори), али је његова антологија била у програму за пети разред гимназије и њу сам знао, ваљда је још увек знам, наизуст. Већ до године сам је, на састанку Ћачке дружине, прописно ‘сасакао’; с њом сам се отада стално прегачао: у њој данас видим једног од ретких достојних противника, књигу значајну и смелу. Пре пола века је Скерлић о њој мислио отприлике исто што се данас мисли о мојој: да је пристрасна и модернистичка. Дobar повод за размишљање“ (Мишић 1957: 233).

обухвати и неколицину песника из предбранковске епохе: Захарија Орфелина, Лукијана Мушицког, Симу Милутиновића Сарајлију²⁰¹, а неколико реченица касније признаје се и колебање око Ђорђа Марковића Кодера. Међутим, у именовану ових песника, а затим кратком образложењу вредности њихове поезије управо кроз њихов индивидуални однос према језику, па коначно у експликацији њиховог изостављања немогућношћу оправдања за „нарушавање оног основног принципа на коме једна оваква књига мора да почива, а то је јединство (уз сва могућа дозвољива одступања) између књижевног и говорног језика“ ([18]) поновљена је не више граница коју поставља Поповић (на чији се исказ из првог пасуса предговора алудира), већ дилема између антологија „за себе“ или „за нас“, у позивању на оно на чему књига *мора да почива*.

Још је важније, а видљиво и у претходном примеру, што се променом третмана језика мења и први критеријум вредновања, који суштински од Богдана Поповића није трпео преиспитивање: насупрот идеји о *лепој* песми и песништву као послу који је „необичан и оправдан једино онда кад је *потпуно успео*“ (Поповић 1911: IV), Мишићево трагање за „снажним, оригиналним поетским личностима“ препознаје вредност и стихова оних песама које су „макар и недоречене, неспретне и недопадљиве, ако су изговорени јединственим, непоновљивим гласом“ (13), допуштајући вредност успелог песника и у песми која је формални *неуспех*. Раскидањем везе једнакости између *добре* и *лепе* песме промењена је естетичка парадигма на којој је утемељено вредновање, те оно више није засновано као анализа естетског предмета, већ се окреће естетском чину²⁰¹. Због тога нема Мишићевог исказа о критеријумима „лепе“, „добре“ или било како другачије именоване *антологијске песме*, али и захтев за естетском вредношћу није укинут, већ трансформисан у критеријум оригиналности, остварене „тренутке слободног стваралачког замаха“ и „акцената најчистије лирике“, грађе од које књига коју саставља треба да буде *нова* слика српске поезије чију жељену вредност антологичар именује двома речима: *изузетна* и *аутентична*.

Овим се захтевом изменило и основно начело којим се у антологизацијама након Поповићеве померала горња временска граница српске поезије. На место *адиције*, додавања постојећој антологизацији корпуса нових песама, каква се као принцип показивала као неадекватна већ у међуратном периоду, у антологијама попут оне Симе Пандуровића или Ђуре Гавеле, Мишићева антологија ставља *селекцију*, која у овом случају значи изостављање²⁰² јер се ново изабирање врши из другачије идентификоване целине српске књижевности. То је и даље иста целина – примећено је већ да је Мишићев избор песника периода који се преклапа са оним донесеним у *Антологији новије српске лирике* умногоме

²⁰¹ Једна компетентнија анализа *имплицитне естетике* Зорана Мишића морала би да постави у однос његове ставове према феноменолошкој естетици, са једне стране у искораку Николаја Хартмана ка онтологији уметничког дела, са друге према Микелу Дифрену, са чијим централним текстом француске феноменолошке естетике, књигом *Феноменологија естетског искуства (Phénoménologie de l'expérience esthétique, 1953)*, а посебно закључним његовим поглављем – „Критика естетског искуства“ – обједињујући наслов Мишићеве суме упућује на сродност. Остављамо због тога изван овог рада и покушај прецизног термилошког одређења Мишићевог естетичког становишта, али и због тога што он сам није био склон његовој теоретизацији, чак ни у каснијем периоду стварања, када *критике* у традиционалном смислу у њему није било.

²⁰² Још екстремнији облик селекције као изостављања није била Мишићева књига, већ током 1956. године у четрнаест наставака у *Књижевним новинама* објављиван још ужи избор под насловом „Зеленило под снегом. Из антологије српске поезије“. У њега су ушли Јован Стерија Поповић, „На смрт једног зликовца“ (15. априла, у броју посвећеном Стеријиној годишњици), Бранко Радичевић, „Туга и опомена“ и „Болесников уздицај“ (13. маја), Јован Јовановић Змај, „Што је јава тако кивна“ (27. мај), Лаза Костић, „Паризу“ (1. јун), Војислав Илић, „Последњи дан“ и „Старчева туга“ (24. јун), Јован Дучић, „Непријатељ“ (8. јул), Милан Ракић, „Кондир“ (22. јул), Душан Срезојевић, „Последњи самртник“ (5/15. август), Владислав Петковић Дис, „Међу својима“ (2. септембар), Вељко Петровић, „Репатица“ (16. септембар), Растко Петровић, „Речи птице на гнезду“ (3. септембар), Станислав Винавер, „Чувари света“ (14. октобар), Момчило Настасијевић, „Порука“ (28. октобар) и Александар Вучо, „Хумор Заспало“ (11. новембар). Иако би са великим опрезом требало посматрати овај избор као избор песника, поређење избора песама једног песника донетих у часопису и књизи понешто изоштрава увид у Мишићево разумевање њиховог поетичког лика.

исти²⁰³ – али се тек њеним новим ликом, другачијим избором песама који ствара ново наративно осмишљавање њеног временског развоја, она и отворила да у себе прими и међуратно и Мишићу савремено песништво, а да претежна новина (од 33 песника Мишићеве антологије осамнаест није ни могло бити укључено у Поповићеву) не буде самерена као продужетак *довршеног* обликовања визије Богдана Поповића, која је, иако је остала *отворена* за могућности будућег развоја, разумевање тих могућности ограничила чврстином смисла приписаног прошлости као усмереном току.

То је истовремено и разлог за Мишићев избор састављања антологије „за нас“ и порекло онога на чему књига „мора да почива“. Нова триангулација три вредносна поља која су обликовала и парадигматску *Антологију новије српске лирике* – национални значај, књижевноисторијска визија целине и естетска вредност – остала је и у *Антологији српске поезије* балансирана констелација која обезбеђује смисаону заокруженост и кохеренцију избора. Сва три су, међутим, изнова конституисана другачије у односу на претходну релевантну парадигму – због чега је антологија Зорана Мишића према оној Богдана Поповића у амбивалентном односу истовременог потврђивања и разградње – чиме Мишићева књига задобија коначну вредност антологија „за нас“, *трајн(и)јост*, а антологија, наместо књижевног дела као објекта вредности, сада конституише *песнички чин* као надређено и неупитно вредносно поље.

У истим бројевима *Вечерњих новости* у којима је данима најављивано, а потом и извештавано о спектаклу „литерарног суђења“ *Антологији српске поезије* Зорана Мишића, која је крајем 1956. недељама била и најпродаванија књига у југословенским књижарама, објављивана је и најава нове антологије припремане за следећу годину у издању сарајевске Народне просвете. Првобитно под насловом *Коју песму највише волите*, њена реклама заснивала се на идеји да је она „посебне врсте“ због тога што су песници сами бирали своју песму за књигу, а нарочито што су свој избор имали да образложе кратким есејистичким записом о својој поезији. Под насловом *Антологија савремене поезије* на спољним корицама, али и *65 песника одговара: коју од својих песама највише волим и зашто? (антологија)* на унутрашњој насловној страници, у избору новинара Драгослава Адамовића 1958. године, без великих амбиција – „за разлику од било које и било какве антологије која подразумева, у првом реду, врло одређени естетски критеријум састављача, ова књига се руководила, из анонимности извученим, интимним наклоностима самих песника“ (Адамовић 1958: 243). У њој се сусиче и неколико старијих питања састављања антологија – концептуализација југословенске поезије и антологизација савременог стварања, пре свих – али ова је књижица пре свега, својим преокретањем улога састављача и „састављених“, почетак засебног тока трагања за *новим обликом* антологије, који у другој половини двадесетог века експериментише са границама антологије као медија. У оваквом кључу требало би посматрати и књигу *Антологија и коментари савремене југословенске мисаоне поезије* (1980, 1981²) Вита Марковића, која упоредо доноси избор песама и медитативне записе састављача „поводом песме“, који нису део антологијског протокола већ њена грађа. Слично је и са више покушаја радијских антологија, попут шестоделног избора *Песме моје младости* Марка Ристића, емитованог први пут у пролеће 1969. на Трећем програму Радио Београда, а потом неколико пута репризираног и објављиваног и у штампаном облику²⁰⁴, али и вишедеценијске

²⁰³ Недељка Перишић тачно уочава да је од петнаест Мишићевих песника овог периода дванаест било и у визији Богдана Поповића, те да због тога, иако се песме којима су унети у две антологије више разликују, „стиче се утисак да је најчвршћа окосница српског пјевања у временском пресеку који је објема изборима заједнички ипак остала неокрњена“ (Перишић 2012: 22).

²⁰⁴ Прво емитовање овај циклус емисија имао је недељом од 16. фебруара до 23. марта 1969. године, а затим био и више пута репризиран. У скраћеном облику, где уводне Ристићеве коментаре прати само списак донетих песама, овај избор штампан је у књизи *Сведок или саучесник* (Ристић 1970: 290–298), а у интегралном облику прештампан је у *Трећем програму* (Ристић 1980). Мање значајан за историјат жанра антологија, овај избор посебно је занимљив као црта за скицу о личности Марка Ристића, нарочито имају ли се у виду централне

емисије *С песником у подне* и *Антологија песника*, које су такође антологизацијски избори у којима и сами одабрани песници преузимају бар део антологичарске улоге, а из којих је 2010. године настала и традиционална, штампана форма антологије, *Гласови неумрли Драгомира Брајковића*²⁰⁵.

У деценији након појаве *Антологије српске поезије* треба уочити постепено повлачење тежње за антологизацијом југословенске поезије као историјски протежне целине. Најпре је то у панорами *Врата времена* (1958) Ивана В. Лалића и Јосифа Пупачића, антологији послератних југословенских песника чији састављачи у „Напоменама уместо предговора“ одбијају систематизацијске претензије чак и у односу на одсечак тренутка савремености („послератне“ поезије), именујући тип књиге коме овај избор припада као „антологија пјесничке генерације, која је почела стварати и развила се у новој Југославији“ (Лалић/Пупачић 1958: 5)²⁰⁶. Врло сажете напомене у којима се износе критеријуми избора делују као алузија на неке од ставова предговора Зорана Мишића – избор *песника*, који граде „властити поетски простор“, намера конципирања која би довела до „чишћих судова и резултата“ (6) – те не чуди што је ова књига доживљена као наставак Мишићеве антологичарске праксе (Ређеп 1958: 221). Ипак, због нарочитог наглашавања „да су уредници покушали примјенити јединствени естетски критериј за пјеснике свих југославенских народа; ова антологија не води, дакле, рачуна ни о каквим националним или републичким размјерима или кључевима“ (6), утицај Зорана Мишића пре би требало тражити унутар полемике о јединственом југословенском критеријуму, која је из *Антологије српске поезије* изостављена.

Шездесетих година јављају се два покушаја антологизације са намером да се југословенска поезија заснује као целина идентификована књижевноисторијским наративом, паралелно и у односу на друге процесе у којима је појам југословенске књижевности био

личности његовог избора: од тога да и сам почиње од позивања на наслов Елијарове антологије, до тога да је у њој неупоредиво најзаступљенији песник Милош Црњански, а да су одмах за њим то Растко Петровић и Станислав Винавер. Није занемарљиво ни то да је годину пре *Песамма моје младости* Зоран Мишић објавио је полемички чланак „Три млада песника“.

²⁰⁵ Својим двомедијским објављивањем – песме штампане у књизи прати и компакт диск са снимцима њихових радијских казивања песника – *Гласови неумрли* доносе и новину специфичности живог говора аутора као антологичке грађе, о чијем значају састављач Брајковић исказује самосвест кроз став у низу епитета у предговору („патинирани наносом година, начети дуваном и алкохолом, храпави, промукли, сонорни, постављени и устрептали, торжествени, драматиком и патетиком набијени, лелујави и продорни (као да буде из миленијумског сна), милозвучни и заповедни, уједначени и неуротични, настањени сетом и прожети ретким животним радостима, занети, загонетни и љубопитљиви, прекорни и молитвени, неодољиви и непоновљиви [...] Гласови тако карактеристични и тако незаборавни, у којима и оно котрљајуће *p* не говори само о карактеру и лику казивача већ о специфичности саме песме, гласови распрскавајућих вокала и распеваних консонаната, гласови прозукли и препукли, гласови сморени и гласови смирени, гласови пркоса и гласови молби, гласови трепета и гласови узлета, гласови забљи и прљавих миловања, непоновљиви гласови преминулих а тако живих српских песника“, Брајковић 2010: 7), којим подвлачи особину „слављења моћи говора“ намењену звучној антологији. На другој страни, и заступљеност песника и избор песама које су се у избору нашле ограничен је стањем у фонду звучних записа Тонског архива Радио Београда и личног архива састављача, те целина антологије не настаје са потпуном слободом избора, већ уз подсећање „на немар који је узроковао да немамо (а могли смо и морали имати) сачуване и тонски обрађене гласове Јована Дучића, Растка Петровића, Риста Ратковића, Милана Дединца, Милана Ракића, Момчила Настасијевића, Станислава Винавера, Светислава Мандића, Божидара Тимотијевића, Бранка Миљковића...“ (390). Десет набројаних трећина су укупног броја песника чији су снимци унети у антологију јер јесу сачувани, те би она коју је због овог разлога било немогуће саставити била, сасвим сигурно, друга збирка.

²⁰⁶ *Врата времена* су такође део едиције *Антологије* коју је 1956. године покренуо загребачки *Лукос*, у којој је до 1960. објављено девет књига (у нумерацији је изостављена четврта, те носе бројеве од један до десет), али ова едиција не показује систематичност серијске антологије, нити је уочљива нека врста оквирног осмишљавања од стране уредника Славка Михалића. У њој су најпре објављене антологије хрватске сатиричне и љубавне поезије, потом избор поезије Драготина Кетеа, Јосипа Мурна и Срећка Косовела, а након Лалићеве и Пупачићеве књиге још и антологије кајкавске лирике, југословенске револуционарне поезије, савремене француске и шпанске поезије, те хрватске поезије „од најстаријих записа до краја XIX стољећа“.

проблематизован. Два издања антологије *Новија југославенска поезија* (1962, 1966) својим обликом наставак су праксе састављања антологије редакционог одбора, попут *Југословенске поезије* Савеза књижевника. За четири раздвојене књижевности – српску, хрватску, словеначку и македонску – четири различита уредника састављала су изборе²⁰⁷, док протокол у предговору потписује Шиме Вучетић. Прва његова реченица сумира читаву садржину, али и општи тон који одређује читав протокол као декларацију без поткрепљујућих образложења: „Наша поезија, лирска и поемична, у ових је стотину и педесет година досегла разину развијених поетских израза нашег континента и афирмирала се, иако мало превођена, у посебном књижевном европском кругу“ (*НЈП* 1962: 7). Ослањајући се на романтичарски нарратив о органском развоју модерне поезије из народне песме и формалном и тематском усложњавању њеном све до савременог доба, у коме она „постаје саставни дио наше модерне културе, а била је стална пратња наших тежња за самосвијешћу властитог народног бића и универзалног схватања човјекове судбине“ (20), Вучетић издваја периодизацијске целине трагајући за песничким личностима међу којима аналогije може да представи као истовременост развоја, из које постулира његову јединственост. Тако су „први наши модерни пјесници“ који „расту из дивљег, примитивна али племенита и моћног дебла народне пјесме, из ње се природно развијају и јасно и чудно процвјетавају“ – „Прешерн, Његош, Бранко, Костић, Миладинов и многи други“, са посебним примером у Мажуранићу „који је експериментисао и на бази класичне [...], и на бази старе дубровачке, и на бази западне књижевности: тек у народној пјесми он налази могући пут“ (8–9); прелом у односу на следеће доба чине „Војислав и Силвије“ као „последњи пјесници старомодног доба и први снажни вјесници модернијег духа“ (10); доба „Модерне у сва три наша књижевна средишта“ представљају „Матош, Ракић, Жупанчич, Видрић, Дис, Пандуровић, Ујевић и многи други“ (13); јединство многолике међуратне поезије „у Градника, Ујевића, Крлеже, Црњанског, Матића, Шимића, Грудена, Крклеца, Косовела, Цесарића, Р. Петровића, М. Ристића, Драинца, Дединца, Тадијановића, Давича [...] у сваког иоле вреднијег штокавског и дијалекталног пјесника“ одређује по томе што се код свих „осећа драма људског бића које се грчи и рве са злом времена одупирући се ништавилу и солиписизму [...], али високо дижући идеје слободе и хуманитарности, чари ствари и љепоте, дакле људских вриједности што их је угрозило опако ‘модерно’ доба и његови минотаури“ (17). Једнако је општа те произвољна и двополна систематизација разноликости послератног песништва, које „природни је наставак наше поезије из доба револуције, из доба између два рата“ (18), на песнике „којима је стало првенствено до вањског свијета и човјекове судбине у њему, и друго, на оне пјеснике који, обично изолирајући и апстрахујући човјека од његових изравних друштвених односа, воле износити његова нутарња стања, његове отуђене стране, радије, дакле његов еготизам или пријевод свијета на онтолошки начин мишљења неголи нешто супротно томе“ (19), нарочито у светлу става о кружном кретању, због кога „онакав морални смисао наше поезије какав су били очитовали наши фолклорни и учени пјесници у првој половини XIX стољећа, а таквим су моралом, на други начин, били надахњивани и потоњи пјесници до другог свјетског рата, наново се јавио истим звуком“ (18).

Функција оваквог наратива није само пројекција постојања јединствене југословенске књижевности у прошлост, већ и заклањање свега онога чега у антологијском протоколу нема јер је већ од прве реченице успостављено као неупитно: природа *наше* поезије, затим и *нашег* језика (нигде именованог, и без постављања питања о односу словеначког и македонског, на којима се песме доносе без превођења, али уз обимне речнике) и *наших* књижевних средишта ни на једном месту у предговору није одређена на било какав начин, јер њено постојање није

²⁰⁷ У првом издању (обликованом 1960, објављеном 1962) као састављачи наведени су Владимир Поповић и Шиме Вучетић за „хрватски и српски дио“, Фран Петре за словеначки и Димитар Митрев за македонски, док су у другом (1966) састављачи на другој страници потписани скупа, без поделе по националним књижевностима, док су у импресуму раздвојени тако да је сада Поповић наведен као селектор српске, а Вучетић хрватске поезије.

тревало антологијским протоколом осмислити, већ је оно унапред, декретативно, задато. Због тога је и могуће да два издања *Антологије југославенске поезије* имају не само различиту организацију – док је у првом примењен хронолошки (по годинама рођења) редослед, а песници различитих књижевности излажу се заједно, „тежећи за суочавањем, за литерарно-хисторијском синхронизацијом вредноћа“ (*НЈП* 1962: 775), у другом су дате свака посебно јер „такав распоред увјетује лакши преглед сваке поезије у њезином кругу“ и „омогућује пунији глас трију језика на којима су оне написане“ (*НЈП* 1966: 811) – већ и различит садржај²⁰⁸, а да предговор који тој грађи претходи остане потпуно исти. Због тога је и могуће да, чак ни кад се у предговору пројави свест о „цијелој нашој књижевној прошлости“ у облику „сентименталног јадиковања, разједājuће меланхолије и плача“ што у њој постоји упоредо са „мушким пјесничким звуцима“ рефлексивног лиризма и епских тема „од *Житија* Стевана Немање, од *Суза сина разметнога* до наших дана“ (10), постојање те прошлости не отвори питање њеног односа према историјском нарративу о стопедесетогодишњем јединственом развоју југословенске поезије из усменог песништва као обележја националних покрета и борбе „за националну самобитност и опстојност“, о којој „нама се догодило због хисторијских околности [...] да стекнемо ту свијест цјеловитије тек у ово вријеме, претежно у годинама овог стољећа“ (8).

Првом издању *Новије југославенске поезије* Предраг Палавестра замерио је произвољност мерила, некарактеристичност изабраних песама и конструисаност романтичарског наратива у темељу идеје југословенске књижевности (Палавестра 1963), а крајем те године саставио и 1964. године објавио своју антологију *Српска и хрватска поезија двадесетог века*. Насупрот излагању по годинама рођења песника, он бира редослед према годинама појављивања, а песнике две књижевности доноси заједно, показујући према оба начела недоследност: хронолошки поредак нарушаван је у случајевима када је „настојао да српске и хрватске песнике приближно истог нараштаја групиш[е] заједно, како би се бар донекле сачувао континуитет у развоју српске односно хрватске поезије“ (Палавестра 1964: 314). Оваква тежња супротна је напору у предговору да се именована „српска и хрватска поезија“ представе као јединствена целина, која се синонимно именује и као „југословенска“. Тај напор навидљивији је у набрајањима низова песника којима се, као и у предговору *Новијој југославенској поезији*, груписањем под заједничким називом („други нараштај српске и хрватске Модерне“, „модернистичка акција после првог светског рата“, „послератна модернистичка лирика“) сугерише истовременост као јединственост историјског кретања.

Жеља за разликовањем у односу на интегришући наратив о органском развоју *Новије југославенске лирике* Палавестру води и до новине да именовани период који антологизује буде двадесети век, што за последицу има нови извор некохеренција изабраног приповедног осмишљавања целине. Највидљивије је то у образложењу постављене доње границе, почетка књижевноисторијске приче. Антологију отвара „*Santa Maria della Salute*“, јер би се Костић, „један песник, који је и књижевном и људском судбином припадао претходном столећу“ у

²⁰⁸ *Новију југославенску поезију* из 1962. отвара одломак „Почетка буне против дахија“ Филипа Вишњића, за којим следе Прешерн, Стерија, Враз, Његош и Мажуранић, док српску поезију као први одељак књиге 1966. отвара Сима Милутиновић Сарајлија, за којим су ту опет Стерија (сасвим другим избором песама, уместо „Даворја на пољу Косову“ и „Сујетнику“ сада се доноси „Спомен путовања по дољњим пределима Дунава“) и Његош (истим фрагментима из *Луче микрокозма* и *Горског вијенца* у оба случаја). Док су избори македонске и словеначке поезије поновљени готово без измена (додате су по три песме Отона Жупанчича, Јосипа Мурна Александрова, четири Срећка Косовела и Алојза Градника, као и два најмлађа македонска песника, Радован Павловски и Јован Котески), ново издање антологије донело је, изостављајући Вишњића, четири нова српска песника: Симу Милутиновића Сарајлију, Десимира Благојевића, Риста Ратковића и Радована Зоговића, и чак десет нових хрватских (уз изостављање поезије састављача Поповића и Вучетића), међу којима су занимљиви старији песници, јер се њима мења и слика деветнаестог века: Павао Штоос, Лавослав Вукелић (1840–1879), Лука Ботић (1830–1862) и Иво Војновић. Треба уочити потпуно преклапање измена другог издања са замеркама које су књизи у двоструком приказу у новопокренутом *Колу* Матице хрватске упутили Предраг Палавестра и Влатко Павлетић (Уп. Палавестра 1963, Павлетић 1963).

сваком могућем односу према временским раздобљима, периодизацијама и поделама нашао „на челу сваке антологије српске и хрватске лирике XX века“ (Палавестра 1964: 5). Ова песма „обележила је завршетак једне и почетак друге епохе у развоју нашег песништва“, тврди састављач, али одмах затим релативизује ову тврдњу исказом да је у тренутку њеног објављивања већ „било објављено готово све што се данас сматра првим наговештајем новог доба у развоју српске и хрватске лирике“ (5), постављањем у аналогни однос Костића и Крањчевића (насупротив компаративној вези Крањчевића и Војислава Илића коју критикује у приказу *Новије југославенске поезије*), указујући на модернију природу Крањчевићевих песама писаних деведесетих година XIX века у односу на све остало Костићево песништво којим он „не би могао да уђе ни у најлибералнију антологију српског песништва нашег века“ (6), али изједначавањем у томе да су „своје праве следбенике“ обојица добили у генерацији „након првог светског рата, на почетку најплоднијег и најбурнијег раздобља у нашој поезији, када се под дејством ослобођених и разгранатих стваралачких снага и идеја разбуктала поетска негација псеудопарнасвачког маниризма“ (7). Овако се у Палавестрин предговор враћа управо оно што са напором покушава да одбаци – романтичарска концептуализација поезије од које жели да се одвоји ограничењем на двадесети век – јер је и „Santa Maria della Salute“ „мост који везује прошлост и будућност, доба романтизма са епохом модерне поезије“ (6).

Одмах за овим, Палавестра разматра и горњу границу почетка двадесетог века спекулативно постављену тек у прелому насталом Првим светским ратом. Најпре релативизујући преклапање граница историјских и књижевних епоха²⁰⁹, због чега изводи и закључак да се ни прве године након рата не би могле разумети као почетак новог књижевног периода, „пошто се модернистичка акција тога доба, макар и у негацији, ослања на стваралачка искуства српске и хрватске Модерне“ (8), Палавестра коначно изводи став о преклапању календарског и периодизацијског почетка двадесетог века поезије због „судбоносног значаја“ „активности сецесионистичког књижевног покрета хрватске Модерне, који се залагао за слободу стварања, за поједностављење и модернизацију песничке форме и поетског израза, за обогаћење садржаја и демократизацију уметности [...] успевајући да својим естетичким интервенцијама афирмише идеју уметничког индивидуализма, дух смелог раскидања са застарелим ставовима и вредностима, и да ревизијом књижевних схватања обезбеди уметницима неопходну слободу од изанђалих канона и конвенционалности“ (8), а „појава *Српског књижевног гласника* (1901), естетизам Богдана Поповића, немилосрдна критичка строгост Љубомира Недића, рафинирана виртуозност Јована Дучића, складност суптилне, спиритуалне лирике Милана Ракића, стаменост и зрелост Скерлићевог позитивизма, припадају истоме раздобљу, представљајући дубоку и корениту револуцију у српској књижевности, адекватну превратничком и бунтовном покрету хрватске Модерне“ (8–9).

Успостављање доње временске границе свог избора на овакав начин Палавестри омогућава две ствари. Најпре да уместо романтичарског наратива о органском развоју нове књижевности из усмене легитимише други, модернистички, о целини нове књижевности повезаној процесом еманципације:

насупротив преживелим и превазиђеним ставовима примитивног и патетично декларативног национализма, патријархалног догматизма и конзервативног малограђанског морала, стојећи на позицијама разбукталог грађанског либерализма, нова књижевност истиче идеје духовног ослобођења и неприкосновеног уметничког индивидуализма, и доноси поезију апсолутне

²⁰⁹ Палавестра то чини нешто бизарним примером, указујући на неодрживост оцене да су „немирне ратне године [...] време углавном неподесно за озбиљније уметничко деловање“ тиме што је у хрватској књижевности 1917. година година у којој су објављене „Пан“, „Три симфоније“ и „Хрватска рапсодија“ Мирослава Крлеже, *Вијавица* Антуна Бранка Шимића, *Кокот* Улдерика Донадинија, *Књижевни југ* и алманах *Грич*, који су окупили сараднике *Хрватске младе лирике*.

форме, слободне чулности и модерног сензибилитета. Она дефинитивно напушта скучене оквире иживеле романтичарске традиције одлучним афирмисањем смелих тежњи ка слободи уметничког стварања, које је посвећено човеку, његовом друштвеном положају и његовој новој хуманој ситуацији. Индивидуално и субјективно ослобођено је и развијено до степена који одговара многострукости индивидуалног људског бића; у књижевност полагаано продире и схватање да уметност нема и не може имати искључиво историјско, културно и национално значење него и значење естетичко, о чему се, до почетка XX столећа, у српској и хрватској књижевности није водило довољно рачуна.“ (9),

којим на први поглед конструисаности и механичности „литерарно-хисторијске синхронизације вреднота“ коју више пута замера *Новијој југославенској поезији* надређује корективно деловање интегришућег критеријума који именује као естетички. На другој страни, овакав наратив ослобађа га потребе одређивања антологизацијске грађе према „значањима“ за која сам уочава да књижевност дефинишу у времену пре одабраног тренутка почетка – историјском, културном и националном – што заклања раније проблемске тачке покушаја приказа јединства српске и хрватске поезије као историјског трајања, али само привремено и делимично: тежња да оно буде представљено као јединствено, која се огледа у укрштању и преплитању два већ успостављена књижевноисторијска наратива (због каквог је, рецимо, Богдан Поповић представљен као оличење периода који је српски рефлекс хрватске сецесије), своју контрадикторност открива у потреби да се грађа антологије ипак групише по националном кључу.

Палавестрина антологија, једнако као и промена организације *Новије југославенске поезије* показале су немогућност измирења историјског осмишљавања целине и идеје јединствене југословенске књижевности, што је надаље укинуло покушаје да се њено постојање представи на овакав начин. Након ових књига, антологије југословенске поезије опстају у два облика: као школски приручници, каква је трећа Палавестрина антологија – *Лирика пјесника југословенских народа* (1973)²¹⁰, или као избори из савремене поезије, какви дозвољавају третман југословенске књижевности као задатог оквира савремене политичке реалности. У оба случаја *југословенска књижевност*, касније *књижевност југословенских народа* постоји декретативно, а жанровска самосвест антологије сведена је на подразумевани значај легитимизацијског средства²¹¹.

Репрезентативан пример овог другог типа представља избор *Поезија југословенских народа 1945–1975. Токови, одређења* Александра Петрова, објављен најпре у јануарском броју часописа *Дело* 1975. године, а касније, у проширеном и нешто измењеном облику, укључен и у школску лектуру као *Књига песама млађих југословенских песника* (1978). Однос према проблематици уцелињавања југословенске поезије у Петровљевом избору указује се као низ отворених парадокса између антологијског протокола и грађе, контрадикторности које се као такве и износе пред читаоца. Поезија у антологији, од Александра Вуча (1897) до Милана Јесиха (1950) донета је по ауторима, хронолошки по години њиховог рођења, без периодизацијских или националних груписања. Састављач то чини са намером да пружи „увид у заједничке особине песника који су стварали на различитим језицима и у оквирима различитих културних, књижевних и песничких

²¹⁰ У коме састављач има потребу за напоменом да је „приређивач имао задатак да изабере само пјесме“, а да „списак пјесника [...] утврдио је и одредио издавач, у складу са постојећим општим мјерилима едиције *Лектира за средње школе и гимназије*. То значи да се издавач строго држао школског програма. Та мјерила приређивач је био дужан да прихвати, чиме се објашњава строга функционалност овог избора намијењеног одређеној сврси“ (Палавестра 1973: [222]). *Лирика пјесника југословенских народа* обухвата Матоша, Видрића, Ракића, Ујевића, Крлежу, Црњанског, Десанку Максимовић, Крклеца, Васиљева, Тадијановића, Рацина, Ковачића, Бора, Каштелана, Карела Дестовника Кајуха, Славка Вукосављевића, Раичковића и Миљковића. Песме Коча Рацина превео је Влада Урошевић, а Матеја Бора и Карела Дестовника Кајуха Роксанда Његуш.

²¹¹ Идеја *југословенске поезије* у школским лектирама жива је била до пре десетак година – 2012. је година последњег издања антологија југословенске поезије и прозе за децу Ласла Блашковића старијег, уп. Блашковић 2012а, 2012б.

традиција, али у истим друштвеним условима и у знаку истих књижевних раздобља“ (Петров 1975: 63). Истовремено, у предговору се о свакој књижевности говори засебно, идентификујући их у складу са криптоконфедералним Уставом из 1974. године: за хрватском и српском следе црногорска²¹² и „књижевност СР Босне и Херцеговине“²¹³, за којом долазе македонска и словеначка. У зависности од тога да ли се овакав гест тумачи као опортунизам или као посредно указивање на произвољност и неутемељеност „републичког кључа“ при дефинисању књижевне традиције (какав ће своје остварење неколико година касније имати у концептуализацији „Предлога заједничког минимума програмских основа за наставу књижевности у средњим школама у Југославији“), и одређење савремене југословенске књижевности у првој тачки предговора (једнако као и његова сегментисаност на тачке и чланове, налик законском тексту) може се тумачити или као цинизам или као иронијски став: Петров антологију отвара одређењем „савременог раздобља“ поезије југословенских народа исказом да оно „почиње на самом прагу педесетих година. Његов почетак се, дакле, поклапа са значајним променама у југословенском друштву, када се оно ослобађа догматског приступа социјализму и, на темељима своје револуције, почиње стварање самоуправног социјализма. У том југословенском моделу социјализма развија се савремена поезија југословенских народа“ (Петров 1975: [1]). Дода ли се томе и осврт у „неколико напомена, у првом лицу једнине“ (62) са самог краја предговора, у којима се образлаже изостављање поезије народности тиме што се састављач није „осећао способним да пишем о поезији коју могу читати једино у преводу“, истовремено поткрепљујући свој став да је поезија писана на „албанском, мађарском, румунском, словачком, русинском, италијанском [...] допринос и југословенском књижевном стваралаштву“ наводом из свог предговора за једно америчко (дакле: преведено) издање југословенске поезије (62), уз закључну тачку предговора у којој свој живот унутар савремене југословенске поезије живе и преведене песме „настале на другим, светским језицима“ (64); дода ли се и указивање на разлику између избора из поезије југословенских народа и оног из поезије једног народа, у којој се жаљење због ограничености простором (посебно у часописном издању) и наменом саопштава заједно са тим да је овај избор састављан „пишући готово истовремено текст о савременом тренутку српског песништва, и пропраћајући га одговарајућим примерима – за самог себе, још увек“ (63), може се закључити да у ставу у коме се према антологији као врсти Петров изјашњава, истичући да

Овај избор не представља, за мене, накакву [sic!] опкладу на бесмртност. Антологлије [sic!] уопште, па ни овај избор, не схватам као неку врсту Нојевог ковчега: ко је унутра, тај ће преживети (62),

контрадикторност која стоји у одређењу *југословенске* целине прати амбивалентан однос антологичара према смислу *антологизације* као поступка уцелињавања.

Оно што ипак опстаје је вредновање засновано на опису разлике, *токова и опредељења*, на оквирима релативизован, али ипак покушај типологизације и класификације, као начин разабрања у актуелном тренутку. Петровљев избор је тим аспектом *легитимизације вредности савремене поезије* последња у фасцинантном низу антологија-панорама које обележавају почетак седамдесетих година, и какве и након овог периода чине доминантни облик жанра, све до данас. Јануарски број *Дела* 1970. године донео је избор *Новије српско песништво* Милана Комненића, а нешто касније исте године објављена је

²¹² Коју „стварају песници који живе и књижевно делују у СР Црној Гори, али и песници који живе и и делују у другим југословенским центрима и у оквиру других југословенских књижевности“ (30), међу којима као карактеристичне Петров издваја Радована Зоговића, Блажа Шћепановића, Матију Бећковића и Милана Комненића.

²¹³ У којој „заједнички књижевно делују Срби, Хрвати, Црногорци и Муслимани“, а „различитост културних наслеђа и националних традиција, што су се испрепели на овом јединственом географском и културном простору, у ствари је темељ њихове посебности и заједништва“ (34), за шта се као карактеристични истичу Скендер Куленовић, Мак Диздар, Стеван Тонтић, Душко Трифуновић и Изет Сарајлић.

антологија *Послератни српски песници* Свете Лукића и Вука Крњевића. Следеће године Богдан А. Поповић саставља такође часописну антологију *Поезија и традиција (1951–1971)*, објављену у *Савременику*. У допуњеном облику Комненићево *Новије српско песништво* објављено је и као књига 1972. године, а са овим низом антологизација савремене поезије, који се довршава Петровљевим избором, временски се преклапају и антологије друге врсте Остоје Кисића (1971), Свете Лукића (1974) и Божицара Милидраговића (1975), те Пере Зупца (1974)²¹⁴.

Једна од заједничких особина ових избора формулисана је у предговору најстарије од њих²¹⁵, који састављачи отварају аргументом о потреби антологизације савремене поезије образложеним троструко: резервисаношћу према савременој поезији у изборима који захватају веће временско раздобље, застарелошћу и обележеношћу „тешким печатима лутања и колебања својих састављача“ (Лукић/Крњевић 1970: 9) антологија састављених са намером да афирмишу послератно песништво (алудирајући на Лалићеву и Пупачићеву књигу), те лакоћом ослањања на „удобну формулу“ завршетка антологијских избора са Бранком Миљковићем као песником чији је живот завршен, која захтева коректив (алудирајући на Палавестрину антологију из 1964. коју он тако закључује са образложењем да је Миљковић „целовита и довршена песничка личност“, Палавестра 1964: 314). Стога је занимљиво да, ако и треба препознати намеру да се антологијом потврди вредност поезије шездесетих година, готово све ове књиге започињу од временског тренутка на ком се зауставио Зоран Мишић – од Васка Попе и Миодрага Павловића²¹⁶. Могу се уочити два значења тог геста – са једне стране потреба да се послератна књижевност третира као заокружена целина чији се ток осмишљава и вредновање артикулише, које помера у страну антологизацију као поступак одређења идентитета српске књижевности као целине дугог историјског трајања, а са друге потреба да се извесна представа о таквом трајању српске књижевности задржи као подразумевани контекстуални ослонац из другог плана, иако се ограничавањем на временски период савремености одустаје од укључивања „великог“ књижевноисторијског наратива у антологијске протоколе.

Упореди ли се грађа ових антологија, уочљива је и друга заједничка особина. Двдесетак *изабраних песника* понавља се у готово свим антологијама, док је оних који су унети у само једну од њих вишеструко мање, и својим бројем у односу на укупни број

²¹⁴ *Ромор равнице* Пере Зупца почетак је засебне појаве (такође у вези са Уставом из 1974. године) антологизације као поступка изградње појма *војвођанске књижевности*, у каквом ослабљивање деветнаестовековног концепта књижевне националности отвара простор за изградњу колективног идентитета који је, на различите начине, може заменити, попут географског/регионалног/покрајинског. Ова група антологија налик је „завичајним“ антологијама у којима је избор омеђен локализацијом ужом од граница нације/државе просторношћу која одређује идентитет, али у овом случају, за разлику од географске специфичности, ова територија сада има и политички значајан административни статус покрајине. Парадоксално, управо инсистирање на мултинационалности као специфичности војвођанског покрајинског идентитета представља препреку да се овај идентитет сагради *као* идентитет нације. Ова проблематика и начини на које се она јавља и образлаже у појединачним књигама заслужује засебни рад, чије је значењско поље ипак само бочно повезано са историјатом жанра антологија поезије у српској књижевности, а пре свега доводи у фокус идентитетске политике и улогу књижевности и културе у њима, те због тога детаљније бављење овом темом остављамо изван овог рада.

²¹⁵ Иако је прва објављена избор Милана Комненића, најраније састављена је књига *Послератни српски песници* Свете Лукића и Вука Крњевића, чији је предговор датиран на 29. децембар 1968. године. Првобитно је временски одсечак који је њом требало да буде захваћен био период 1945–1965, због чега у избору нема песника који су се јавили након ове године (наведени су Слободан Ракитић и Бошко Богетић (13), док су на другом месту њима прибројани и Милутин Петровић, Рајко Петров Ного, Раша Ливада и Мирко Магарашевић (38)), иако су укључене и песме настале до 1968.

²¹⁶ Једина међу њима која отпочиње Бранком Миљковићем је часописна верзија избора Милана Коменића, у којој је Миљковић стављен на почетак, иако је тиме нарушен хронолошки принцип по годинама рођења аутора, а чије ће издање у облику књиге бити допуњено тако да такође отпочне са Васком Попом. Најдаље почетак поставља Александар Петров, чију антологију отварају Александар Вучо, Душан Матић, Десанка Максимовић и Милан Дединац, песмама написаним након Другог светског рата.

песника у њима и бројем песама којима су у изборе укључени²¹⁷. Антологијска „кичма“ савремених српских песника у антологизацијама прве половине седамдесетих година је низ Васко Попа, Миодраг Павловић, Бранко В. Радичевић, Стеван Раичковић, Иван В. Лалић, Божидар Тимотијевић, Јован Христић, Душко Трифуновић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Вук Крњевић, Вито Марковић, Љубомир Симовић, Бранислав Петровић, Милован Данојлић, Матија Бећковић, Божидар Милидраговић, Рајко Петров Ного, Милорад Павић, Милутин Петровић и Адам Пуслојић, којима треба додати Србољуба Митића, Добрицу Ерића, Велимира Лукића, Драгана Колунџију, Бошка Богетића, Гојка Ђога, Мирка Магарашевића, Слободана Ракитића, Алека Вукадиновића и Стевана Тонтића, који се јављају код по два антологичара. Насупрот томе, *изабране песме* се врло ретко понављају²¹⁸, чинећи песничке ликове другачијим у сваком од ових избора, али указујући и на генерацијску несагласност антологичара о томе шта чини *антологијску* песму.

Овакво стање, као и чињеница да у само неколико година настаје толико антологизација истог временског одсечка, делом је и последица опште тенденције ових избора да трагају за новим обликом антологијског протокола, какав би моделовао приступ песништву овог доба сагласан његовој *правој природи*, односно начину на који је антологичар разуме. Тако Лукић и Крњевић истичу као важну специфичност да „песма није увек јединица певања“, односно тежњу ка циклизацији у стваралаштву песника који се именују као „вршњаци Бранка Миљковића“ (мисли се на Лалића, Радовића и Христића) која је утицала на избор песама, као и специфичност да степен развоја поезије због кога „нису ретке добре песме“ значи и да антологијски избор треба да издвоји „песничке личности“ и њихове „самосталне гласове“, „аутентичне ствараоце“ као јединицу избора састављача који настоје „да естетику не замене историјом“ (15–16). Стога је занимљиво што обе уводне студије које након овог предговора следе, од којих Лукићева и носи наслов „Историја и поезија“, дају баш *књижевноисторијске* прегледе следа песничких генерација послератног доба²¹⁹. Потреба за оваквим наративом као интегративним фактором, чак и када се

²¹⁷ У Крњевићевој и Лукићевој антологији такви су Ристо Тошовић, Слободан Марковић, Изет Сарајлић, Хусеин Тахмишчић и Мирјана Стефановић, од укупно 26 песника у књизи. У избору Богдана А. Поповића то су Радослав Војводић, Милосав Славко Пешић, Драгољуб С. Игњатовић, Владимир Предић и Звонимир Костић, од укупно 30 донетих песника. Милан Комненић укључује Александра Ристовића, Божидара Шујицу, Светозара Балтића, Петра Цветковића, Ивана Растегорца и Миодрага Станисављевића од укупно 26 песника у часописном издању, а у књизи из 1972. и Зорана Милића, Милана Милишића, Мирослава Максимовића, Драгомира Брајковића и Рашу Ливаду, од укупно 38, док су код Петрова такви Милан Комненић и Вујица Решин Туџић, од укупно 69, а 26 српских песника (под условом да не прихватимо његово одређење припадности неких од њих црногорској, односно књижевности Босне и Херцеговине из предговора, уп. напомене 211 и 212).

²¹⁸ Ако би се под антологизацијом подразумевало преношење песме из избора у избор, односно потврда њене вредности поновљеним изабрањем, таквим би у овом случају требало сматрати песме „Пепела“ (из циклуса „Игре“), „Слепо сунце“, „Смрт сунчевог оца“ и „Охола грешка“ Васка Попе, „О врати се“ и „О сјај су само врата краја“ Стевана Раичковића, „Море пре него усним“ и „Фрулу“ Бранка Миљковића, „Посебно место“, „Схватање о дрвету“ и „Жар-птицу“ Борислава Радовића и „Два света“ Матије Бећковића – ово су једине које се јављају у више од две антологије. Овај податак није потпун не сагледа ли се у контексту укупног броја песама које су се нашле у изборима: не изостављајући оне које су се већ нашле у претходним антологијама, у периоду 1970–1975. антологије српске поезије донеле су 41 различиту Попину песму, 33 Павловићеве (од чега се само четири јављају у по два избора), 27 песама Ивана В. Лалића (само две су поновљене), 25 Миљковића (од чега се десет јавља у више од једног избора), 18 Раичковићевих (5 поновљених), 16 Б. Тимотијевића (2), 15 Б. Радовића (5), 20 Вита Марковића (3), 19 Љубомира Симовића (само су се „Епитафи са Каранског гробља“ нашли у више од једног избора).

²¹⁹ Лукић издваја три, именујући их као „прва послератна песничка генерација, *генерација 'пругаша и кубикаша'*“, друга послератна, односно „*резервна генерација*“ или „*генерација у сенци*“, те трећа, односно „*естрадна генерација*“ која започиње након 1960. Принципи којим одређује особине и припадност песничкој генерацији припадају махом социолошком погледу на књижевно поље (одређеном заједничким деловањем у часописима, издавачким кућама, те рецепцијском значају књижевних текстова). Крњевић пак покушава да типологизацију успостави из индивидуалног односа према песничком језику, истичући да је спољашња подела по генерацијама, или класификација попут оне на неоромантичаре, неокласицисте и неосимболисте неодржива

раскидањем веза према историјском постојању и националном значају²²⁰ (у смислу његовог разумевања у деветнаестовековном схватању књижевности и књижевне историје) у њега више не полаже одговор на питање о идентитету целине, указује на очуван жанровски механизам антологизације као поступка триангулације поља вредности, али истовремено и њен резултат – књига *Послератни српски песници* – оставља утисак недовршености, некомплетног покушаја искорачења у односу на наслеђену парадигму.

Насупрот томе, Богдан А. Поповић саставља „проблемску антологију“ истог периода, са амбицијом да „расуте напоре кондензује, да их осветли у њиховој сложености, али и да их сагледа као јединствен проблем. Она имплицитно поставља и покушава да одговори на питање: колико се српска модерна поезија темељи на традицији и колико је поезија која се темељи на традицији модерна?“ (Поповић 1971: 119). Оно што антологија „имплицитно“ проблематизује њен састављач најпре експлицитно поставља као тезу студије „Модерна поезија и традиција“, првог дела предговора, пре начела у којима је изложена организација уноса. Тиме је намена илустрације примерима проблемске анализе облика „опесивне моћи традиције“ у поезији од почетка педесетих година унапред надређена конвенционалним репрезентацијским („песме нису микроизбори из појединачних песничких опуса, нити треба да, у малом представе развој и трансформације појединих песника“, 119), или вреднујућим функцијама, било појединачне песме или поезије читавог доба („није превасходно естетска антологија (нити антологија ‘послератне’, ‘модерне’, ‘новије’, итд. поезије“), 119). Поповићева антологија се и својом организацијом грађе највише разликује од осталих: насупрот хронолошком редоследу по годинама рођења песника у свима њима, она је *антологија песама* које су груписане у четири целине од којих свака осветљава један аспект односа два насловна појма, доводећи тиме у предњи план проблем који састављач види као централно естетско, теоријско и књижевноисторијско питање садашњице, „и то концентрисана тако како се састављачу тај проблем указује“²²¹. Стога је нарочито занимљив одељак којим се уводна студија отвара, у који је уписана скепса према крајњем смислу аналитичког и систематизацијског подухвата, уочена у његовом раскораку у односу на природу вредности уметности:

Квалитативно најбољи део данашње, и не само данашње, уметности окренут је синтезама, а наше склоности ка парцелисању никако да се исцрпу. Све своје моћи, сав свој дар уметник унесе у подухват да изрази бар педаљ вечности, а ми, по кратком поступку, обрушавајући се само на један елеменат дела, класификујемо, систематизујемо, дефинишемо. А време пролази и мења оно што смо ми сврстали и одредили брже него што очекујемо, брже него што и замислити можемо (108).

Оваквим скептичним отклоном према смислу састављања антологије поезије још више се одликује антологички предговор Милана Комненића, који и годину пре Поповића указује на реткост и потребу *проблемских приступа* критике за отварање пролаза *кроз* новије српско песништво разумевању, не обавезно и оцењивању, које пореди са *путем кроз младу*

и вештачки конструисана. Па опет, и сам даје опис хронолошке промене особина песничког језика коју сагледава из угла утицаја лектире, односа према традицији уметничке поезије, фолклорној и хуморној, те поетичком питању о односу „певања и мишљења“, на основу чега долази до типологије трију тенденција (интелекталне поезије, лирска и хуморна) које делују истовремено, али такође и нека од њих постаје доминантна унутар неке од генерација песника, које се поклапају и хронолошки и именовањем са оним које Лукић издваја.

²²⁰ Значајно је како Лукић и Крњевић одређују шта су *српски песници*: „људи српске националности, односно они песници који сами декларишу своју припадност српској поезији“, због чега се у избору налазе и „Муслимани из Босне Изет Сарајлић и Хусеин Тахмишчић, такође и неки песници родом Црногорци, рецимо Матија Бећковић. Али неће ту бити већина црногорских песника (почевши од Радоње Вешовића) затим неки Хрвати (на пример Петар Гудељ и Јасна Мелвингер) без обзира на то што су се песнички развијали у оквирима српске поезије“ (14).

²²¹ Детаљније се концептом, садржином и значењем Поповићеве антологије унутар рецепцијског контекста бавио Драган Хамовић, уп. Хамовић 2012.

шуму (Комненић 1970: 2–3). Временском обједињавању „новијег српског песништва“ (термина чијој непрецизности састављач посвећује прве реченице предговора, показујући да ни временска конкретизација „у раздобљу од Васка Попе, Стевана Раичковића и Миодрага Павловића наовамо“ [1] није ни саморазумљива, нити довољна) Комненић нуди још два унутаркњижевна разлога – две тенденције начина мишљења, односно става према свету (интелектуалну и лирско-естрадно са елементима хумора и надреалистичке поетике), чије испитивање препушта књижевној критици, и двоструку координацију према појмовима модерног и традиционалног чији му се однос показује у живој променљивости током овог периода. На основу њих он најпре даје контуре књижевноисторијског наратива смене генерација, али затим наставља даље и уводи питање судбине песничког језика, заинтересован за феномен песничке имагинације и природе песничке слике као могућности новог оживљавања истрошеног симболичког језика, из чега у допуњеном издању настаје и уопштавајућа структурација критичког става о природи модерне српске поезије.²²² У оба издања ово разматрање води до закључка о *демистификацији поезије* као судбоносној особини тренутка о коме говори, и то у двоструком смислу: „поезија је пристала на властиту демистификацију, али је уједно демистификовала и време у коме је настала“ (Комненић 1970: 13), односно „могуће је говорити о настојању поезије да демистификује своју улогу, свој положај, своје норме и своје смислове. [---] Општи је утисак да је поезија пристала да демистификује своје биће, али остаје нејасно да ли култура можда не мистификује, у сопственом интересу, песничко деловање као бизарну појаву на самој периферији културе“ (Комненић 1972: XXII). Последице овог стања из корена мењају и разумевање поезије након раскида са романтичарском парадигмом песничког генија, а са њом без упоришта остаје и смисао антологичарског напора:

Када песништво, па и песнички позив у правом смислу речи постану песничко питање, у тој прилици се песништво разраста у дијалог с временом. У наше доба тај дијалог није могуће водити на равној ноzi и у том погледу поезија више нема илузија. Исходи тога дијалога могу, у најбољем случају, да буду индикативни, па и у том случају делују сасвим скромно. Песничко одређење према времену постало је упитно. Бадава је, изгледа, гајити наду у повратак старога патоса захваљујући коме је песник ранијих времена имао илузију о сагласју свог позива са светским поретком ствари, као и о упливу свога рада на тај поредак. [---] Улога песништва данас несумњиво је минорнија него што се мисли. Минорнија је уколико су духовне снаге средине, у којој се песништво јавља, на нижем развојном степену. Али, с друге стране, у духовно неразвијенијим срединама присутнија је вера у песнички чин, мада је та вера најчешће наивно мотивисана. Ако се присетимо судбине српске културе [...], ако схватимо њене дисконтинуитете, тавне периоде, преломе и расколе, биће нам јаснија констелација српске песничке традиције и савременог песништва. (XXII)

Луцидност овог увида још је потпунија уочи ли се да је први став предговора, додат 1972. године, исказ високе поетичке самосвести о антологичком жанру, у коме не само што су артикулисани ставови које у теоријском дискурсу проналазимо тек неколико деценија касније, већ су исказани и готово истим речима. Утврђујући на самом почетку методолошку и телеолошку основицу жанра антологије као не „сабирање по линији сродства или повлашћене ћудљивости, већ [...] сагледавање и обликовање“, „избор, а не збир“, тежњу

²²² Ни Комененић не успева да утекне из замке теоретизације којом настаје расед између антологичког протокола и њене грађе. Тако набројани елементи од којих је сачињен критички апарат којим се приступа појединачној песми, односно песнику – „а) песничка слика (рад имагинације); б) песнички језик (његова стања, симболичност, континуитети, заокрети, песничка истраживања у њему); в) идеативност (стања идеја, начини мишљења, разложност присуства мисли, њихово произилажење из самог облика песме и њених могућности); г) песничке константе (митске, осећајне, перцептивне); д) песничка сумња у константе као слике; њ) структуративне норме“ (Комненић 1972: XVIII) – чији огромни смисаони опсег не допушта више од овлашног осврта у тексту антологичког предговора, уз луцидност и неодржљиву пропшност младог састављача указују и на несклад амбиција са којима он приступа читању поезије и упитних могућности жанра антологије да „решава“ fine теоријске проблематизације.

духа који изабира да би обликовао, који је „синхроничан и дијахроничан у исти мах“ Комненић препознаје и као тежњу „да представи као целину оно што постоји као нецеловито или као низ самосталних целина лабаво повезаних у простору културе“ (III). „Култура сања сан о извесном уцелињењу онога што појединачно израста, засебно се обликује, што се, дакле, обликује као несводљивост“, из чега се уочава да антологија која жели да буде „средство таквом уцелињењу“ мора да поштује *квалитативну вредност разлике* дела, јер на том поштовању почива могућност целине. Међутим, услов за ту целину је и способност разликовног *избора*, „визије, поретка уметничких остварења по линији узајамности или међудејства“, јер је тиме антологизовање „супротно духу старинарнице, *похлепи колекционара* чијем духу није својствено оцењивање без помисли на поседовање“ (III–IV, курзив Д. Р.). Због те је визије свака антологија индивидуална креација, јер је свака „естетички подстакнуто виђење које се може поредити али не и поистоветити са неким другим“, али визија условљена колико критеријумима састављача (које његова визија целине дефинише) толико и њеном „материјом“ која трпи *реконтекстуализацију* јер „поједине песме постају, за кратко, чиниоци на основу којих антологичар покушава да уобличи дух заједништва, сагласје у коме ће свака песма поново, али у другачијем контексту, имати свој идентитет“ (IV). Тако жанр има *дволичну* природу:

И док је антологија само једно од могућих лица одређене поезије, дотле се она намеће као најречитије, за друге очи припремљено лице њеног састављача. На основу избора, на основу критеријума по којима је избор сачињен, антологичар нуди своју замисао о уцелињењу неке делатности, каква је, рецимо, песничка. Ипак, то је само једна од могућих замисли. Избор је састављачево виђење поједине уметничке делатности, односно њених остварења у окриљу дате културе, виђење никада апсолутно, увек лично (IV).

Опет, лице антологичара има потребу сакривања „иза разних методолошких завеса“ не само због тога што поглед на њега води закључку „да су антологије помало пука бизарност, нека врста препредено маскираног нарцизма“ (IV), већ стога што уметност виђена као код културе почива на могућности комуникације, чиме је антологија не само ствар књижевности, већ *културални текст* – „*истовремено средство и остварење* културе [...] један од начина како култура обједињава у себи плодове уметничких настојања“ (V, курзив Д. Р.). Из овога се на самом почетку поставља питање смисла антологизације, али сада не као на крају текста, где Комненић полаже поуздање у то што „модерни песници, у дијалогу са својим добом и у исти мах пред питањем о позиву песника, настављају да врше посао без кога би свет био сиромашнији бар за једну наду“ (XXII), већ као „заstraшујуће питање“ на које је незахвално одговарати, јер се

већ сама комуникација, помоћу културе а посебно уметности, расиптава до опасне црте нераумевања. [...] Ако се напору једне поезије да успостави дијалог са савременим човеком упорно узвраћа осудом да је поезија неразумљива, да је уметност с оне стране ширих занимања, тада следи питање да ли говор поезије, говор уметности осуђује самог себе на схватљивост само у ограниченој области културе. Какву корист, какву могућност има да очекује култура од такве уметности? Чему да захвалимо што се од уметности каква је поезија још увек очекује удео у међуљудској комуникацији? (V).

Тачка до које стиже Комненић на почетку свог предговора постаје обавезујуће питање које остаје отворено, јер одговор на њега сада не може да претендује на више од партикуларности позиције самосвести састављача свесног и сопствене условности. Тако и надаље антологије савременог периода, све до данас²²³, почивају на истој опклади на какву

²²³ Ако би требало именованем идентификовати овај низ, у њему би се нашли избори веома широког вредносног распона, попут панорама *Кључеви: из новијег песништва у Југославији* Јовице Аћина (1984), *Светиљке на путу: антологија послератне српске поезије* Миљивоја Марковића (1986), *Укус осамдесетих: панорама новије српске поезије* Миограда Перишића (1986), *Шум Вавилона: критичко-поетска хрестоматија млађе српске поезије* Михајла Пантића и Васе Павковића (1988), *Звуци и комешања: песмовник („антологија“) новијег песништва у Србији: 87 песника* Миљурка Вукадиновића (1989), *Речи и сенке: избор из*

на крају својих антологијских протокола и Комненић и Поповић стављају своје улоге: у *наду* којом песништво и даље богати свет (Комненић 1972: XXII), односно у *веру* да будућност у којој ће „готово пресудно питање српске поезије“ бити решено довести до „правог времена српске поезије“ са естетским резултатима који су „сасвим извесни и довољно бројни“ (Поповић 1971: 121). Преклапање ових књига са почетком времена „неповерења у велике приче“, које је и само, показује се, наткриљујућа „велика“ прича, у овом светлу види се не као прозирање духа тог времена, већ као сагласност омамљености која привидно отклања обавезу да се на „заstraшујуће“ питање одговори. Још је важније уочити да се питањем о сврховитости отвара и најзначајнија међу антологијама насталим шездесетих година, *Антологија српског песништва* Миодрага Павловића, те да је мање од деценије пре Комненића за насловом *чему антологије?* првог става антологијског предговора још увек било могуће дати одговор поуздања. Исто тако, да је питање *песничке традиције* као алтернативе књижевној историји, централно за изборе с почетка седамдесетих, експлицитно теоријски постављено у закључним поглављима дугог предговора Павловићеве књиге.

Ипак, када се поставе једна до друге антологије поезије српске књижевности и тиме одступи од накнадног знања о месту и значају *Антологије српског песништва* у њој, Павловићева књига на први поглед од свог непосредног унутаржанровског контекста одудара толико да је потребно посебно образложити зашто она припада магистралном току, а не споредном рукавцу њихове историје у српској књижевности²²⁴.

Одударање је у тренутку настанка било видљиво већ у физичком обликовању књиге. Како је већ од другог издања (1969) била део поменуте библиотеке Српске књижевне задруге, што је утицало да графички буде уједначена са *Антологијом новије српске лирике*, заборавља се заиста необична нарочита пажња посвећена првом: штампано у 5800 примерака, оно је имало и 300 посебно нумерисаних, штампаних на хартији за уметничку

транссимболистичког песништва деведесетих Тихомира Брајовића (1997), *Када будемо трава: антологија новијег српског песништва* Владимира Јагличића (1998), *Ново распеће: антологија савремене српске поезије – трагом естетског езорцизма* Зорана Богнара (2001, уз још 3 издања након 2010), „деценијске“ серијске антологије *Антологија новије српске поезије: деведесете године, двадесети век* Гојка Божовића (2005) и *Антологија новије српске поезије: осамдесете године, двадесети век* Миљивоја Пајовића (2006), *Небомство: панорама српског песништва краја XX века* Бојане Стојановић Пантовић (2006), *Поезија и последњи дани. Три деценије новије српске поезије 1977. – 2007. Цветорама* Добривоја Станојевића (2009), *Из музеја шумова: антологија новије српске поезије 1988–2008.* Ненада Милошевића (2009), *Улазница: Србија. Панорама песништва 21. века* Драгослава Дедовића (2011), *Рестарт: панорама нове поезије у Србији* Горана Лазичића (2014), *Антологија новије српске поезије: последња деценија двадесетог и прва двадесет првог века* Андреа Беате Бицок (2018) и *Авангарде ће увек постојати: песници особених поетика и почетак 21. века* Санде Ристић Стојановић (2018), што никако није потпун списак, али јесте илустративан, не само за бројност и ритам померања временског одсечка на коме се испитује критичка оријентација, већ и за отклон од термина *антологија* и варирање различитих других решења у насловима.

²²⁴ Од упитаности о разлозима због којих је „Павловићева саборна књига осамстољетног српског песничког тока [...] остала инокосна међу делима антологијске врсте у нас“ (Хамовић 2010: 466) као централног улаза у расправу о вредности *Антологије српског песништва* започиње Драган Хамовић, уопштавајући српску књижевност половине двадесетог века у слику судара, са једне стране настојања „да се претемељи на традицијама старијим од озваничене и одвећ окамењене деветнаестовековне“, на супрот које стоји „немала, чак борбена (по правилу идеолошки подржана) неспремност да буде призната као повезана целина – додуше са дуговеким институционалним, али без дубинских прекида“ (468). Два проблема ова слика прелако помера у страну: тај да је питање *континуитета* било управо централно за деветнаестовековну парадигму (код Јована Суботића, ако је реч о антологијама), те да и њено „окоштавање“ (какво у смислу одбацивања литерарности старије књижевности Хамовић тачно смешта у ставове Јована Скерлића) долази са покретом који је значајно *превазилажење* „озваничене“ деветнаестовековне парадигме; на другом месту је логички парадокс да, ако на супрот напорима „претемељења“ српске књижевности стоји пре свега „по правилу идеолошки подржана“ неспремност да се она призна као „повезана целина“, могло би се закључити да *инокосност* Павловићеве антологије која траје до данас значи и непромењен идеолошки оквир, што је закључак чије је неодрживости и Хамовић свестан, те у последњој реченици опет, али уз ублажавање оствљава стање националне културе као „раскидане и пометене дугим низом историјских пустошења, чија одложена дејства кобно осећамо и дан-данас“ (480).

штампу и повезаних у фину јагњећу кожу – својим обликом наликујући највише на *Библију*²²⁵. На корицама је утиснута стилизација иницијала *Мирослављевог јеванђеља*, поновљена на заштитном омоту књиге и левој страници пре унутрашње насловне у пуном колору, а потписана као „Трубач“ дијака Глигорија, без упућивања на изворни текст из ког долази. Сваку целину антологије (изабране песме једног песника) прати и његов лик (ако је сачуван) и графичка минијатура²²⁶, о којима су на крају књиге наведени детаљнији подаци у два хронолошка листа („Ликови песника“ и „Симболи песништва“). Тиме ликовни прилози добијају једно значење више од илустрације донете грађе, а прво издање *Антологије српског песништва* истовремено је антологија песама, антологија визуелног представљања ликовна песника и антологија ликовне орнаментације књига кроз српску културну историју.

Различитост Павловићеве антологије је и у временском опсегу који обухвата, у коме се под „српским песништвом“ као јединственом целином више од сто година након Суботићевог *Цветника* (и, условно, након Ковачевићевих унутрашњих несагласности), поново нашао временски период од средњовековних споменика до тренутка састављања. Постоји извесна парадоксалност у накнадном концентрисању провокативности ове одлуке на гест уношења средњовековне књижевности и образложењу порекла провокације у ставу „упркос антитрадиционалној и анационалној комунистичкој културној идеологији“ (Радуловић 2012: 26) друштвеног контекста у којем је књига настала, а истовременом истицању контекста појачане научне активности српске медијевалистике од почетка шездесетих година. Ово, наравно, не значи порицање и тог аспекта културне климе, али значи опрез према накнадном приписивању већег значаја и другог значења том гесту него што му га је сам Павловић дао²²⁷.

²²⁵ Сасвим једнако је обликовано и „обичних“ 5500 примерака, али су штампани на јефтинијој хартији и повезани у тамноплаво књиговезачко платно, што је нарочито упало у очи Марку Ристићу, који поентира свој низ погрдних и поспрдних епитета управо реченицом да је „Укратко: у буквалном и у преносном смислу (што је подједнако тужно) повезана у мушму“ (Ристић 1970: 186).

²²⁶ Ликови средњовековних аутора представљени су ктиторским фрескама (Свети Сава и Стефан Првовенчани по онима из Милешеве, Архиепископ Данило из Пећке патријаршије, Деспот Стефан из Манасије), уз Григорија Цамблака датог према минијатури из *Хронике* Улриха Рајхентала, а зограф и књижевник Лонгин је дат као представа „монаха из Лонгиновог времена“ са једне његове иконе. Међу ауторима осамнаестог века приказани су Арсеније Чарнојевић и Арсеније Јовановић Шакабента својим портретима непознатог мајстора и Теодора Илића Чешљара, а уз Захарија Орфелина дат је приказ „грађанина из Орфелиновог времена“ са једног од његових бакрореза. Од Јована Пачића ликови песника доносе се према њиховим портретима српских сликара деветнаестог века (Павела Ђурковића, Катарине Ивановић, Јована Поповића, Георгија Марковића, Стеве Тодоровића, Аксентија Мародића, Павела Симића, Уроша Предића), уз бакрорезе (Пачић, Видаковић), литографије и дагеротипе, ако постоје (Његош, Медо Пуцић, Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Кујунџић Абердар, Јован Грчић Миленко), а Јован Јовановић Змај је први представљен фотографијом, што је од Војислава Илића облик у коме су ликови донети, осим портрета Уроша Предића Анице Савић Ребац, акварела Михаила Петрова лика Рада Драинца и цртежа Антона Хутера за лик Риста Ратковића. „Симболи песништва“ обухватају, између осталог, илуминације *Мирослављевог јеванђеља*, *Минхенског псалтира*, *Четворојеванђеља Народне библиотеке у Београду* и *Цетињског четворојеванђеља*, детаље са дечанских фрески и камене пластике Каленића са ликовима свирача, детаље бакрореза Андрије Раичевића и Захарије Орфелина, илустрације Вукове *Пјеснарице* из 1814, *Сочиненија песнословских Јована Пачића*, *Певаније* Симе Милутиновића Сарајлије, *Забавника* Димитрија Давидовића, *Стихотворенија* Лукијана Мушицког, цртежа-скица Уроша Предића и Паје Јовановића, орнамент сеоског надгробног споменика „крајпуташа“, минијатуре Пеђе Милосављевића, Љубице Цуце Сокић, Душана Ристића, Љубомира Рајчевића, те припадника *Медиале*: Оље Ивањицки, Леонида Шејке, Мира Главургића, Милића Станковића и Владимира Величковића. Иако су у списку наведени хронолошки и са подацима о времену настанка, унутар књиге њихов распоред не прати хронолошки редослед текстова.

²²⁷ Треба уочити да је у првобитној рецепцији Павловићеве антологије укључивање средњовековне књижевности оцењено и као „откровење“ (Стамболић 1964: 2), да она „кад се негде у подсвести има њен историјски контекст, и у овом руху у ком је дата, заблиста сасвим изузетно“ и да је „драгоцен“ њено приближавање савременом читаоцу (Бркић 1965: 276), а да су критички тонови *књижевне* рецепције били пре свега окренути *начину* њеног приређивања, и не као основна замерка – много је више осврта на Павловићев третман романтичарског песништва. Ругалачки и изразито негативни атрибути изречени о антологији поводом

Шта антологишује Павловић? Оно што наслов именује као песништво на самом почетку предговора назива се *поезија*, у исказу којим се и разлог за антологију исказује: „само неко ко не воли поезију може рећи да песничких антологија има и превише“ (Павловић 1964: 11). Нешто касније, антологија постаје *избор песама* „из давних ризница песничког стварања, на свежој хартији модерним словима наштампан[их]“, а у вези са овим одређењем састављач ће образложити и природу антологије као *естетског експеримента* деконтекстуализације и реконтекстуализације:

Свака песма стављена у једну антологију доживљава, по нашем мишљењу, посебно напрезање. Она се нађе у медијуму који ни у ком случају није неутралан, и у њему мора да се бори да потврди своје сијање. Нашавши се у једном склопу са савременим, прошлим и будућим песницима, она се обрела у скраћеној и јарко осветљеној перспективи која резимира естетске резултате читавих епоха. Стварана у одређеној естетској и психолошкој атмосфери, она мора да постоји у другој, коју ни њен творац није могао да замисли, и за коју се њен нежни епидерм није припремио. Бачена у мрежу дијалогала и спојница где мора чврсто стајати на свом месту, отирати сенке које јој преко лика падају, и држати се за суседе, оне ближе и оне даље, међу које је зглобљена, и који јој истовремено прете да је угуше и помажу да дише (15).

Међутим, у излагању намера састављања *ове* антологије, већ на следећој страници, у исказ улази кључна реч протокола: она је „начињена са намером да се изабери најбоље песме нашег језика и наше песничке традиције“ (16), а *традицији* је, као први закључак предговора, посвећен и посебни његов одељак. У њему се градацијски, од успостављања разлике између значења речи као „предање, културно преношење (*Überlieferung*)“ (76) и традиције под којом се мисли на „онај део књижевне историје који вреди памтити и преносити“ (77), те назива за „у недостатку развијенијег књижевноисторијског речника, [...] све јаче везе међу ствараоцима разних епоха, све линије континуитета (*lines*, енгл.) које се могу повући унутар свеобухватног тела књижевне традиције“ (77), стиже до прегнантног и гласног, али криптичног исказа Павловићеве антологичарске поетике:

Док се карактерне и менталне особине народа из епохе у епоху мењају у толикој мери да се може питати да ли на једном тлу живи онај исти народ који је живео пре неколико векова, литература удаљених векова остаје чврсто у истом ланцу, остаје физички присутна, постаје савременик сваког новог књижевног догађаја. Традиција је препород сећања у поворци народа који одлази кроз време, јер као што је речено, „време не одлази, ми смо ти који одлазимо“ (91).

средњовековне књижевности дошли су од Оскара Давича, Марка Ристића и Александра Вуча, у три новинска текста од којих ниједан није књижевна критика. Ако се томе дода и начин на који је на ове испаде одговорано на другој страни – у стих да „ускоро о томе ништа се неће знати“ стаје, рецимо, и досетка Матије Бећковића о антологији „од друга Саве до светог Ваве (Христића)“ којом је састављач на себе навукао „бес чаршије и многих песника који су неустрашиви витезови округлог стола (на пример надреалисти опаки и несташни), а кад би требало да направе антологију она би врела од кукавичлука и компромиса“ (Бећковић, *BH* 1964б: 7), од које се стигло, на „суђењу“ пред око хиљаду посетилаца у великој сали Дома синдиката, и до „фресака ‘светог Мије, светог Саве, светог Попе и светог Ваве’ које је организатор истакнуо на зиду пред судским већем“ (*BH* 1964к: 18) – читава слика добија јак нанос *карневалског*, које усложњава смисао изречених судова. Другачије та клима изгледа и упореди ли се реакција на Павловићеву антологију са другим делом које *јесте* настајало под притисцима и његов настанак успораван, заједно са оптужбом да дело има „шовинистичких призвука“ и са образложењем да „није тренутак“ за његово постављање. Сценски ораторијум *Слово светлости*, чији је текстуални предлог настао 1960. године такође као својеврсна поетска антологија средњовековних текстова, а који вишеслојношћу свог уметничког израза (музика Љубице Марић, „режија ритуала“ Владе Петрића, те визуелни, сценографски и костимографски, елементи Небојше Митрића и Живојина Туринског) одговара тежњи за *тоталним делом* каква постоји и у Павловићевој књизи, припреман је седам година и премештањем кроз три позоришне сцене (од Народног позоришта – чији је директор драме у 1960/61. години био Миодраг Павловић, преко Југословенског драмског, до Српског народног позоришта у Новом Саду), да би након укупно девет извођења била скинута са репертоара.

Природа традиције је централно питање Павловићевог протокола, не само као доминантна тема предговора, већ и последицама које се из њеног поимања изводе као преобликовања наслеђених жанровских конвенција. На другој страни, за разлику од Богдана Поповића и Зорана Мишића, Павловић и у есејистичком, односно критичко-књижевноисторијском аспекту свог дела пре свега говори гласом песника, те је за прецизније одређење његовог разумевања традиције потребно препознати изворе и сродности на којима се обликује.

Уочено је већ да би уобичајено везивање Павловићевог мишљења о овом концепту за Т. С. Елиота требало пре схватити као подстицај него директни утицај, да је изграђено пре свега на коментару о „осећању историје“ у уводном есеју књиге *Рокови поезије* (1958), те да се у периоду о коме је реч не може наћи потврда је заправо „много ближе концепцији“ коју тај појам има за Зорана Мишића (уп. Веселиновић 2021: 212). За такав став има потврде и у предговору *Антологије српског песинства*: када у одељку „Песничка традиција“ илуструје своја претходно изнета општа запажања о њеној природи и улози на примерима српске поезије, међу линијама континуитета међу песницима јављају се и неке које своје пандане имају у Мишићевој *Антологији*²²⁸. Ипак, израз „много ближе“ треба схватити као амбиваленцију, оспољену и при крају предговора прикривеним цитатом Мишића и полемичким ставом према значењу како Павловић тај цитат тумачи: „одударајући од саме себе споља, у некој својој новој фази, песничка традиција се обогаћује изнутра. И можда је зато један наш критичар рекао говорећи о нашој поезији ‘кућа нам је увек недограђена’. За нас је то синоним за другу пропозицију: наша је песничка традиција увек жива“ (91).

Трећи извор утицаја на Павловићево разумевање природе појма традиције уочен је кроз сродност са Гадамеровом херменеутиком и његовим поимањем стапања хоризоната (Радуловић 2017: 111). Сусрет са Гадамером за Павловића ће доћи касније, а облик у коме је ова особина присутна у антологији антиципирана је такође од Елиота, али и у мисаоном хоризонту филозофије културе Ернста Касирера, на кога се у предговору Павловић и изреком позива. Смисао ове линије утицаја тиче се разлике у временима, односно *вертикалног критеријума* којем је дата предност у вредновању унутар поменутог поступка реконтекстуализације. Вертикални критеријум успоставља естетску свест која уметничко дело види као такво унутар самосвести *естетског доживљаја*, јер „оно што занемарује су ванестетски моменти који му приањају: сврха, функција, садржинско значење“ (уп. Гадамер 1978: 115). Ова свест и за Елиота и за Гадамера „има карактер симултанитета зато што захтијева сабирање свега онога што има уметничку вредност“, чиме истовремено себе одређује и као историјску свест (јер свест о историји ствара естетско разликовање), али и укида разлику прошлости и садашњости: истовременим представљањем које жели да избегне замку историзма (уочену у приањању уз променљивости укуса, поетика, разумевања природе уметничког дела у ванестетским контекстима), она сједињује време тако да разлике у временима принципијелно не поставља као фактор од значаја за вредновање.

Због оваквог приступа естетском искуству антологијски протокол Павловићеве књиге одустаје од наслеђених начина уцелињења грађе коју књига захвата. Оно што изгледа као књижевноисторијско излагање уведено је као ефекат *навике* „да се у историји књижевности сналазимо помоћу имена песника, која постају синоними извесних стилских и естетских склопова. Стога позивање на имена чини разговоре о поезији спретнијим, омогућава парцелисање вишевековног ткива поезије на уочљива подручја и олакшава примену већ

²²⁸ Таква је линија којој у Мишићевој визији и сам припада, у којој налази „трагове апокалиптичне инспирације у неким песмама Стевана Раичковића, у *Јутарњој идили* Дисовој, у *Носталнији* и *Последњем самтрнику* Душана Срезејевића, поред већ ноторног *Последњег дана* Војислава Илића“ (84), али је таква и констатација о „школским класификацијама“ у којима „можда ће, на пример, Црњански остати као песник који је дао нову свежину мелодијској оријентацији Бранка Радичевића, учећи се још једном на изворима на којима се и Бранко учио: на немачкој лирици“ (87).

постојећих метода историјског испитивања на област књижевне историје“ (при чему под „облашћу књижевне историје“ Павловић заправо мисли на *књижевну прошлост*), али се том навиком служи као средством које није инструмент надређеног става да „мислимо да се ригорозна књижевна историја поезије може сачинити не помињући имена песника, него чистим говором о песмама“ (16–17), већ по нужди, и њему упркос. Овом заменом, којом књижевни историјско уцелињавање кроз наратив (у коме је разлог због кога се доња граница постављала на доба Бранка Радичевића) смењује извесно „осећање историје“, превладава се проблем културног дисконтинуитета који у причи, од Јована Суботића надаље, није могао бити разрешен тако да, остајући кохерентна, прича постане и прича о јединству. Са овим постаје и могуће да се померање доње границе почетка антологије „тамо где и наша литература има свој почетак“ (19) исказе у реторичком обликовању које изведени став представља „као крајње обичну чињеницу, с изазовном мирноћом онога који посредује проверене и необориве увиде“ (Хамовић 2013: 470):

Антологичар не осећа потребу да објашњава зашто своју антологију српског песништва почиње тринаестим веком, односно поезијом старе књижевности. Радије би и сам чуо неко објашњење зашто се, сем ретких изузетака, сматрало да наша лирска поезија почиње да постоји од Његоша и Бранка Радичевића. Лепа би то била књижевна и песничка традиција која би трајала тек једно столеће! (18).

Павловић зна да у овом исказу има више интерпретације него бележења чињеничног стања (отуд „ретки изузеци“), али аподиктичношћу своје тврдње показује одбацивање аргументације којом су претходне *приче* о почетку континуираног развоја лирске поезије у Бранку и Његошу биле засниване, изједначавајући их са приписаном заблудом њихових приповедача о томе да времена пре почетка приче нема.

Слично је и са традиционалним захтевом за формулацијом естетског критеријума суђења, насупрот чијим се уобичајеним облицима излагања теоријског става о доброј песми, поезији уопште или жанровским филтрирањем које тражи неку врсту усаглашавања са концептуализацијом аутентичности приказа вредности, од њега одустаје релативишућим указивањем на то да „одабирање и слагање поезије није посао за тражиоце апсолутног. Ни најхерметичнији укус не може самом чињеницом избора смањити комуникативност једне постојеће песме, нити је иједно време које је сматрало да зна шта је најбоља песма остало касније неоспорено“ (13), а потом и у будућем дејству које својој књизи намењује: „интересовање за естетске вредности наше старије књижевности, о коме сведочи и ова антологија, може, верујемо, послужити као подстицај за интензивније проучавање наших ранијих књижевних периода, за брже научно рашчишћавање ових магловитих и у коров заборава зараслих векова“ (19). Павловић ипак сам задржава један слој таквих претходно постојећих филтера, у облику „испита универзалности“ на коме је „пао [...] највећи део наше патриотске поезије, будући пригодан и утилитаран“, као и „велики део наше љубавне поезије која је или конвенционална у своме изразу, или сувише приватна у смеровима, и на свој начин пригодна у својим узбуђењима“, те „онај део субјективне лирике који прегласном емоцијом, самосажалењем, физиолошким ефектом, остаје за нас мање вредна врста поезије“ и „велики део хумора у нашој поезији [који] садржи пароксијалне елементе“ (17). Међутим, не само што не образлаже *прихватљиву* меру пригодности или конвенционалности до које, посебно у средњовековним текстовима, долази њиховим *приказивањем* издвајањем из првобитног контекста, већ у смештању тих особина у саме песме прави разлику између „естетског експеримента“ који је поступак обликовања антологије и њему претходећег поступка изабарања о коме се говори у књижевноисторијским асоцијацијама и утисцима у предговору. Оно је вршено прилагодљивим инструментом – „једном смо вршили поређења са другим нашим песницима, други пут трагали за вредностима садржаним у тексту, те су размишљања наизменично или чвршће везана за антологијски рад па говоре о избору или неизбору песама у антологију, или су уопштенија, или чак говоре и о песницима који у антологију нису ни унесени“ (22) – али јесте и враћање разлике између времена песама и

времена антологизације, коју естетски доживљај који експеримент ствара *приказивањем*, које је увек и интерпретација, жели да поништи.

У вези са приказивањем, занимљиво је да се у протокол Павловићеве антологије враћа сегмент кога након Богдана Поповића и Војислава Илића Млађег у антологијама није било. Напомене донете након песама доносе извештај о текстолошким интервенцијама састављача, у којима се образлажу одлуке о уједначавању језичких и правописних варијација, третману одломака, насловљавању и интерпункцији. Најважније, у њима Павловић даје попис извора које је користио при изабарању текстова средњовековне књижевности, те творца „савремене језичке верзије“, „прилагођене за савременог читаоца“. Две се ствари укрштају на овом месту. Са једне стране то је Павловићева потреба да своје представљање ослони на стање „књижевноисторијских и филолошких знања о старијим вековима наше књижевне историје“ (543), о чијем ће смислу бити још речи даље у раду. А са друге, занимљивије за антологијски протокол, то је и даље очувана потреба за изградњом представе о поузданости састављача, тим пре потребнија што се других старијих облика којима се она градила (експликације теоријских начела, позивања на наставничко или критичко искуство састављача) Павловић одриче. Међутим, она није и неопходна, имају ли се у виду више пута поновљени искази о томе коме је антологија намењена. Од уводног одговора на питање *чему антологије?* –

толике су још песничке области скривене од читалаца – нестручњака, толике се антологије још могу пожелети! Оне су постале савремени начин неговања интереса и љубави за поезију. Лако је објаснити зашто је тако: немамо времена да читам сабрана дела многих песника прошлости да бисмо дошли до неколико песама које ћемо волети, не можемо се одрећи читања песама: остављамо другима да читају за нас дебеле томове целокупних дела, да листају по старим прашњавим часописима и верујемо да ће се међу песмама што ће их ти други одабрати наћи и неке од оних песама које бисмо и ми сами одабрали. Имамо их сад при руци ако желимо да их поново читам, имамо те песме из давних времена, на свежој хартији модерним словима одштампане, поређане уз бок са савременим песницима: ето начина да стара поезија не припада само историји, ни само науци (11),

– преко вишеструког враћања на топос „нестручњака“ (од оног „ко прави антологију по естетским мерилима [који] не мора бити и научник, стручњак за сваки период наше поезије“, 18; поновљено на почетку одељка о старој књижевности исказом „антологичар није научник и његова дужност није да открива непознате текстове и непознате песнике чија су дела тешко приступачна“, 23; образложењем естетског деловања историјског контекста приликом њеног читања, 24–25; до коначног одлучивања о језичком облику текстова које има „у виду циљ ове антологије, који није књижевноисторијско презентирање текстова, и њену намену, која нема у виду пре свега стручњаке“, 540), Павловићева реторика се све време враћа на концепт „обичног читаоца“, те на антологију као књигу која је „увек и приручник поезије и књига за читалачко уживање“ (13), књига коју „треба читати, а не прегледати њене наслове“ (16). „Она је покушај успостављања једног малог песничког космоса“ (13) исказ је у коме се сажимају све одлуке које управљају протоколом. *Жудња за тоталитетом*, кључна модерна тенденција и елиотовског дослуха са „средњовековном идејом поетског тоталитета“ (Радуловић 2017: 45), и Касирерових „симболичких облика“ и Гадамеровског херменеутичког универзума, која естетским експериментом књиге гради заједништво не само текстова у њој, већ и текстова и њиховог визуелног и језичког представљања, те читалаца, односно тумача, због каквог она хоће да буде антологија „за нас“, стоји у темељу Павловићевог подухвата због које је он препознат од самог почетка као *канонски*.

Међутим, Павловићева жудња није била и довољна да премости јаз између „обичног“ и професионалног читаоца који већ следећа генерација антологичара не може на овакав начин да суспендује. Упркос почетној реакцији којом се мишљење позваних читалаца

представљало као спектакл од општег интересовања, антологија Миодрага Павловића изазивала је пре свега академску пажњу²²⁹, али није била и широко читана, на начин на који је то била књига Богдана Поповића. Томе што делује незамисливо било чији исказ да ову књигу „зна наизуст“, што је релативно чест запис у српској књижевности о *Антологији новије српске лирике*, разлог није само обимност Павловићеве књиге. Разлог именују Комненић и Поповић – најпре поезија, касније и књижевност више није на тај начин *важна*.

Стога и као последицу треба уочити особину да се у деценијама након Павловићеве књиге антологије српске поезије које нису ограничене искључиво на тренутак савремености изнова враћају на стари нарратив о настанку целине српске поезије са језичком и културолошком променом коју је у српску културу донела Вукова реформа. *Један век српске поезије* (1971) Остоје Кисића, *Антологија српске поезије* (1974) Свете Лукића и *Антологија песника* (1975) Божидара Милидраговића, које су део таласа појачаног занимања за антологизације, све започињу или од Бранка Радичевића (Кисић), или од тројства Стерија – Његош – Бранко (Лукић, Милидраговић), чак и кад у уводу доносе исказе попут оног да „почетак српског песништва пада у средњи век. Граница је знатно померена унутраг у односу на доскора и таква је уважена у свим значајним савременим антологијама“ (Лукић 1974: 5), а посебно када такав почетак образложе полемички у односу на Павловића, питањем о томе „колико постоји стварни континуитет без интервенције“, као код Кисића (1971: XIII). Још је занимљивији рефлекс претходних антологија код Милидраговића, који са једне стране саставља *антологију песника* („најбољи избор српских песника одређеног периода и најбољи изор из њиховог дела“) ослоњену на романтичарску идеју о песничком генију, али истовремено тражи и *другачији романтизам* (чији корен треба видети у Павловићевом превредновању целине). У паралелизму са Лукићевом антологијом, која настаје као допуна панораме *Послератни српски песници* са педагошким намером (штампана је унутар комплета лектире у загребачкој Школској књизи), Вук Крњевић саставља своју „допуну“ те заједничке панораме, *Међу јавом и међ сном. Антологију српског песништва XX века* почетком осамдесетих на позив Тонета Павчека и Цанкарјеве заложбе, најпре за превод на словеначки (1984), а затим и у издању на српском (1985), али и он, иако саставља књигу у тренутку када Павловић већ уноси и усмену поезију у своју, почетак заснива у тренутку од кога „сама литерарно-поетска пракса имала је слојевит и разуђен ток“ (Крњевић 1985: 7).

Околности краја века, које су у српској књижевности уз миленијалне потребе сумирања стваралаштва претходних епоха биле обележене и новом потребом за националном самоидентификацијом, узрок су појаве новог низа исцрпних, великих антологија, изнова са намером вредновања српске поезије као целине. Од *Модерног српског песништва* Стевана Тонтића (1991), преко *Антологије модерне српске лирике 1920–1995* Милослава Шутића (најпре на енглеском 1999, српско издање 2002), *Антологије српске поезије двадесетог века* Миливоја Марковића (1996, објављена након ауторове смрти 2000), а затим у новом веку са троделном *Антологијом српског песништва. XIX–XX век* Мирослава Егерића (2008), *Златним веком српског песништва 1910–2010* Селимира Радуловића (2010, 2019²), *Антологијом српске поезије 1947–2000* Ненада Грујичића (2012) и *Трезором српске поезије. Српски песници двадесетог века. Троглава антологија* Миљурка Вукадиновића и Душана Стојковића (2014), може се повући линија оваквих амбициозних, али више прикупљачких него вреднујућих подухвата. Остављајући по страни појединачна читања њихових антологијских предговора и начине рекомбинације одређења према раније

²²⁹ Према сведочењу професора Драгана Стојановића, тада студента прве године Опште књижевности на Филолошком факултету, професор Војислав Ђурић је након једне студентске реакције на његов коментар о томе да о Дучићу ништа важно није написано још од Пере Слијепчевића, читав Општи семинар школске 1966/67. године посветио упоредној анализи Павловићеве и антологије Богдана Поповића. Студенти свих година студија су се, из недеље у недељу, за те часове припремали да реферишу упоредним читањем начина на које су појединачни песници заступљени у два књигама, анализирајући, заправо, антологизацију српске поезије као наткриљујући проблем.

успостављеним проблемским тачкама описа српске књижевности, може се уочити као заједничка особина њихово састављање из *чежње за национално значајном књигом српског песништва*, које карактерише или став *као да* према могућности њеног постојања, ако не цинично *баи зато што не*, са којим анахроност која не може да ослови неуралгичну тачку разлога за антологију испливава на површину.

Посебан облик *истраживачке* антологије, концентрисане на ограничени и завршени књижевноисторијски период са амбицијом његовог потпунијег представљања и ревалоризације претходно изнетих критичког вредновања њиховог стваралаштва други су облик ефекта Павловићеве књиге. *Антологија Албатрос* (1985), те *Антологија песништва српске авангарде 1902–1934* (1993) Гојка Тешића, *Антологија српске лирике 1900–1914* Леона Којена (2001, 2010², 2017³), те нешто мање запажене *Антологија поезије српског романтизма* Слободана Ракитића (2011) или *Антологија српског дадаизма* Предрага Тодоровића (2014) примери су антологија састављених са намером *деканонизације*, чије је постојање такође могуће само ако се искључи свест о временском тренутку који више не нуди *канонску антологију* – у тренутку у коме су састављене, антологија као жанр више нема улогу у односу на коју оне заузимају полемички став, чиме такође стају у *као да* однос према жанру, а критичке намере, односне истраживачке тезе са којима су састављене не одговарају на потребе читалачке публике шире од мање или више специјализованих истраживача.

Четири доминантна облика у којима се данас јављају – панораме савременог одсечка српске поезије, свеобухватне антологије са амбицијом проширења антологизације додавањем нових или варирањем постојећих уноса претходно обликованог наратива, истраживачке антологије која промену претходног наратива жели да оствари интензивним преосмишљавањем њеног историјски окончаног одсечка, те серијске антологије, која екстензивношћу покушава да надомести проблематичност искљученог из претходно концептуализоване целине – сведоче о културној *чежњи за антологијом* у облику у коме се може препознати претходно именована *чежња за каноном*. На основу изложеног историјата жанра, може се закључити да је његово „златно доба“ истовремено испољавањима различитих облика модернитета у српској књижевности, те да претрајавање жеље за оваквом врстом књиге у себи садржи и потребу за постојањем антологије у смислу који за српску културу имају књиге Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића. Из истог прегледа може се закључити и да су оне канонске за свој жанр, јер су унутар њега биле парадигматске. Новине њихових антологијских протокола постајале су обавезујуће за даље антологизације, некад у више различитих смерова деловања. Ипак, то није све – проналажење новог протокола није нужно водило и до особине *каноничности* појединачне књиге. Због тога је у следећем поглављу изложену перспективу историјског низа потребно допунити усмеравањем пажње на то како су се, у свакој од три књиге које јесу биле такве, остварили елементи антологизације који су за даље разумевање српске поезије били обавезујући.

4. КАНОНИЧНОСТ АНТОЛОГИЈЕ

4.1. Антологија новије српске лирике Богдана Поповића

4.1.1. *Ne varietur* Богдана Поповића

Можда је најлуциднију мисао о *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића изрекао Милан Кашанин одлуком да свој есеј о њему наслови ознаком *Ne varietur*. Од почетка изгледа јасно шта се под њом подразумева, кад Кашанин отвара есеј исказом који звучи и као оптужба, али и готово са призвуком извесног олакшања због онога што се на самом почетку изговара: „увек на истом путу, с којег није никад силазио, Богдан Поповић је рано сазрео, али се рано и престао развијати, већ кад му је било тридесет година. Чему се он није дивио као париски студент и млад човек, што је писано и сликано, компоновано и играно после 1900, за њега је било незрело и пролазна мода“ (Кашанин 1968: 266). Та непроменљивост, али са утканом текстуалном ознаком у опис, даље се у есеју мало другачије јавља управо поводом *Антологије новије српске лирике*, одакле је за наслов и преузета:

Последица његове вере у егзактност науке о књижевности и уметности и, још више, у непоколебљивост сопствених мерила, била је његова сигурност у непогрешивост личних уверења. Богдан Поповић није уврстио ниједну нову песму Јована Дучића ни у које ново издање своје *Антологије новије српске лирике*, иако је Дучић, после њеног првог издања, писао још тридесет година и дао једнако добре, а често и боље песме од оних у *Антологији*. Из нових издања *Антологијиних*, којих је њен састављач доживео десет, Богдан Поповић, исто тако, није ниједну Дучићеву песму ни изоставио, ни оне којих се сам песник одрекао и, приређујући своја *Сабрана дела*, забранио да се оне прештампавају. Богдан Поповић је узалуд мољен и да обрати пажњу на песнике који нису, а требало би – сав свет мисли – да буду унесени у његову *Антологију*; Дис, на пример. Песници мењају у новим издањима своје стихове, прозаисти прерађују своје приче и романи, композитори своје опере и симфоније, али Богдан Поповић није мислио да треба да мења своју *Антологију*. Као папско *imprimatur*, на сваком њеном новом издању је стојало *ne varietur*. Састављач је видео у својој књизи такву целину, такву уметничку творевину, такво непроменљиво лично дело, какво ретко који писац види у својој збирци стихова, у својој драми, у свом роману. За дивљење је човек који је толико сигуран у завршан облик свога рада (274).

Није ово ни једина ни најтежа непријатна тврдња коју Кашанин изриче у тексту, нити су друге похвале у њему мање двомислене. Заправо читав есеј прати нарастајућа нелагодност коју читалац осећа док се пред њим смењују аподиктично изречене тврдње како Поповић „лишен маште и смелости [...] није био интензиван и оригиналан мислилац“ (267), како „о српској средњовековној уметности он није имао никакво мишљење, ни интересовања за њу, јер о њој није у његовој младости нико писао“ (268), како „није био научник ни ерудит [...] Нема у њега ниједне стручне расправе, ниједног истраживачког научног рада, ни у нашим ни у страним часописима, ни у књигама“ (270), како је стално „песнике радије оцењивао него их објашњавао“, „не уживајући толико у уметничким и песничким делима колико у њиховим поређењима“ (271), како „и када је увиђао један проблем, Богдан Поповић је ретко улазио у његово језгро, него се кретао по његовој периферији [...] што је дуже мислио о суштини једног проблема, све више се од ње удаљавао“ (272), како „не мислећи да је српски народ велик народ, и не сматрајући за велику ни српску књижевност [...] плашио [се] да не прецени српске писце, и да, преценивши их, самим тим себе не потцени“ (277), да личност његова „поред других црта садржи, очевидно, и црту сноба“ оличену у епизоди да „непосредно после првог светског рата, он у Колу српских сестара држи јавно предавање о француској жени у XVIII веку“ (278), и тако, све даље, све до именованог *осећања досаде*, исказа да „ту

су и начитаност, и добра воља, и духовитост, и биран језик, али нема покрета и маха, срце не куца“ (277). Не изненађује што се пред оваквим рафалом читалац може затећи у жељи да „одбрани“ не само Поповића већ и Кашанина, акробатиком која најпре призна да исказ о *Антологији* „заиста на први поглед изгледа као дело човека који никада није видео Поповићев предговор, а још мање да га је прочитао“, а затим разреши компромисним ставом да је Кашанин „и те како, био свестан Поповићевих разлога, само их није уважавао“ (Алексић 2014: 308). Само, таква одбрана није потребна ни Кашанину, а још мање Богдану Поповићу из његовог текста. Најпре због тога што *есеј* писан толико *након* свега није аналитичка критика, нити га треба на тај начин читати. А затим и због тога што то чини већ сам Кашанин, завршавајући сасвим личном²³⁰ изјавом да је Поповић, такав, био „незаменљив умни човек због кога је толико младог света, из свих српских крајева, *заволело* Београд и Србију“ (Кашанин 1968: [280], курзив Д. Р.). Љубав која искупљује *упркос*, с краја Кашаниновог текста, место је не само умирења његове провокативне реторике строгости, већ и извор обавезе искрености која именује мало да би га коначно превазишла у великоме.

Због овога је Кашанинов есеј мало ремек-дело, али се тиме и даље не разрешава смисао „дивљења“ са краја цитираног одељка. Нарочито што његов аутор зна за предговор, али, сасвим вероватно, зна и да „десет“ (заправо осам) издања објављених за Поповићевог живота не само да не сведоче о томе да он „није мислио да треба да мења своју *Антологију*“, већ управо супротно, и занимљивије: да се *упркос* променама у готово сваком од њених издања успева да изгради утисак објављене непроменљивости. Описујући „необичан посао“ писања песама у предговору, Поповић га именује и као *затурање трага* и вештину да „све ситне ‘преваре’ буду заборављене, и под утиском последњег успеха, у поезији сјајној и многобојној, читалац савладан и покорен нема времена да запази колико у дну таквога посла има неприроднога и извештаченога“ (Поповић 1911: IV). Такав је поступак и са којим он сам промене које у *Антологију* уноси истовремено и прикрива, приказујући их као цизелирајући рад на делу излишеном у облику који први представља као коначни.

Тек четврто издање (1920) прво је које заиста носи напомену да се његов облик, прештампан „са незнатним изменама, са другог издања“ надаље има сматрати коначним, *ne varietur* (XXIX). Ни то, међутим, није тако остало задуго: након петог (1924), већ у шестом издању (1928) Поповић додаје дужу напомену на крај предговора у којој одговара на захтеве за проширењем и допуном, а у седмом, са нешто дужим образложењем те напомене, нека проширења и допуне и уноси – „четири нове песме, све четири из предратног песништва“. Од њих, „Уседелица“ и „Верујте прво!“ Вељка Петровића „биле су предвиђене још за прво издање латиницом“, а „Заробљеној браћи“ и „Отаџбини“ Велимира Рајића „још нису биле написане кад је *Антологија* била први пут објављена“ (Поповић 1936: XXXVI)²³¹. У истом издању изостале су и две песме Симе Пандуровића, јер „њихов писац одбио је молбу издавача за допуштење да их прештампан“ (што је последица Поповићевог става у сукобу Пандуровића и Светислава Стефановића око превода Шекспира), али то није први пут да песма из првобитног избора бива искључена: већ у другом издању нестала је „Јеси ли чула, душо...“ Ђуре Јакшића, а управо четврто, пето и шесто издање изостављају песму

²³⁰ Да личног има и у самој фасцинацији *таквом* непроменљивошћу сугерише и напомена са којом Кашанин објављује своју књигу на исти начин „неизмењених“ есеја *Пронађене ствари* (1961): „Не одричући се ниједне мисли и не црвенећи ни због једног осећања изреченог у времену за које ми се каткад чини да није никад било, ствари које су овде прикупљене ја нисам лако пронашао по часописима у којима су оне први пут угледале света: мало сам држао до оног што сам написао према оном што треба да напишем. И огледи и белешке и чланци прештампани су без измена у идејама и стилу. Што је ново у некима, то су допуне или скраћења и, у најранијим, тражење срећнијих речи за израз истих мисли. Лице пишчево, увек себи слично, због тога се није мењало.“ (Кашанин 1961: [261]).

²³¹ На овом месту коментаришемо само неке од измена које је Поповић чинио у издањима *Антологије*. Потпун преглед уноса и изостављања, наслова, промена редоследа песама и уношење, промене и изостављања напомена којима су песме пропраћене доносимо у *Прилогу 2* на крају рада.

„Негдашњем пријатељу“ Јована Јовановића Змаја, да би се она вратила у седмом, без коментарисања разлога изостављања или новог укључивања.

Највеће су разлике ипак између првог и „првог српског“ издања – друго издање (1912) имало је измене које су захтевале и засебну напомену:

прештампано ћирилицом с издања Матице Хрватске, разликује се од овог последњег овим појединостима. Предговору је додан одељак VI. Изостављена је песма Јакшићева „Јеси ли чула, душо...“, а враћена је Шантићева „Бока“, која је из првог издања у последњем часу изостављена. Песми „Циц!...“ враћен је, према једном аутографском писму Бранковом, њен првобитни наслов „Рибарчета сан“. Учињене су ситније измене у тексту и реду песама, у „Напоменама“, интерпункцији. Иначе је „Антологија“ остала каква је била у првом издању (Поповић 1912: XXIX).

„Ситније измене у тексту и реду песама“ могу се тумачити као рад у складу са начелом по коме је антологија компонована, да је уредник „песме бирао увек само по њиховој апсолутној лепоти, али је гледао да их тако сложи као да су биране ради складног слагања“ (Поповић 1911: XVIII), онаквог у коме одлучују „начела склада и контраста, природа песме, укупан утисак свих њених особина, мотиви, стил, врло често осећајни тон, погледа метрика, дужина, прикладност за почетак или крај појединих доба“ (XVII), са доказом успешности „у томе што у појединим добима ниједну песму није могућно преместити, а да тај премештај не повуче за собом измену дугог реда песама“ (XVIII). Управо се то догађа између првог и другог издања, некад са мањим (проста замена места суседних „Укора“ Бранка Радичевића и „Кроз поноћ“ Ђуре Јакшића) или нешто већим последицама по редослед (низ Дучићевих песама од броја 71 до 76 у првом издању збирке), али без приметног утицаја са композициони смисао који се тим следом обликује. Неке од њих пак имају и значајније последице: завршну песму првог доба, „Светле гробове“ у издању из 1911. следеће године на том месту смењује „Спомен на Руварца“ Лазе Костића, и свест коју Поповић у предговору показује о маркираности позиције финалне песме периода у супротности је са тим што ову одлуку не коментарише, већ је смешта у „ситније измене“ у напомени након предговора. У четвртом издању оваква се промена догодила и на почетку трећег периода, када је дотадашњу „На странпутици“ сменила „Пустите ме како ја хоћу!“ Милана Ђурчина, и такође остала без Поповићевог коментара о томе.

Још је занимљивија промена места две песме којима се не мења само редослед унутар збирке, већ и смисаони тон песама, али и периодизацијско груписање њихових аутора. Божидар Николајевић заступљен је у антологији само једном песмом, првом из циклуса „По зими“, која се у издању из 1911. налази у другом добу, између „Прољећа“ Алексе Шантића и „Сока“ Дучићевог. Њен основни мотив, љубавничко обећање изненадног зимског доласка и слика радости сусрета („док се стара буде крстила у чуду / љубићу те жарко, сав од снега бео“), у овом распореду нашло се одмах након мотива еротске чежње Шантићевог сонета („Зато немој, драга, да те сан обрва! / дођи, и у башти буди ружа прва, / И на моме срцу мириши до зоре!“) и женске жудње која расцветава природу у египатском пејзажу Дучићеве песме. Од другог издања Николајевићева песма је у трећем добу, након песме „Да л’ хоћеш тако?“ Милана Ђурчина (са рефренским „Моја је љубав сва од овог света“) и „Триумфа Венере“ („У име Вечнога...“) Светислава Стефановића и њеног основног мотива реторике завођења – мушко обећање Николајевићевог сусрета у новом контексту добија сасвим другачији, наглашено телесни тон. Насупрот овоме, песма „Нашто мисао...“ Милоша Перовића (објављена под псеудонимом Пјетро Косорић) у првом издању следи за Пандуровићевом „Светковином“, а својом поентом – „Нашто ми очи / Кад вечно тонем у тами незнања!“ – фини је прелаз ка уводном мотиву скепсе „Унутрашњег дијалога“ Душана Срезејевића, оном на који реферишу последње речи Богдана Поповића из првог издања *Антологије*, у напомени у којој се објашњава „оно ја које вечито сумња“ (202), а која је од другог издања уклоњена. У другом издању Перовић из трећег постаје песник другог доба, а

мотив слабашности сазнајних људских моћи његове песме следи за Ракићевом песмом „Мисао“, а пре „Долапа“, градећи друго преливање мотива: од борбеног става у рвању са мишљу као надмоћнијим супарником, преко мотива недовољности код Перовића („Кад не допире од покрова даље! / До гроба мрачна, / А тајна преко ништавога праха.“), до потпуног песимизма „Долапа“ у коме *мисли* више и нема, тек „изнемогло тело, малаксале моћи“ и осети, осећања и снови.

Ова померања указују на више необичних појава у *Антологији*. Са једне стране, оваква могућност премештања песника показује порозност границе између другог и трећег доба, те артифицијелност њеног постављања у 1900. годину. Оно што је уочено у вези са Ракићем (Стефановић 1912) важи и за Перовића: као и Ракић који је своје прве песме објавио тек 1902, Перовићева прва збирка (из које је „Нашто мисао“ преузета) објављена је 1903. године. На другој страни, ово премештање песника „исправило“ је једино „огрешење“ од хронолошког редоследа по годинама рођења у њиховом груписању на три доба из првог издања, па су од 1912. и у „Списку песника који су ушли у ову књигу“ они наведени уз поделу на три дела, за разлику од првог, у коме су били скупа поређани узлазно по годинама рођења²³². И та подела упућује на проблематичност границе између доба: између Милана Ракића и Светислава Стефановића разлика је тек годину, а збирке обојице које се наводе у списку прочитаних у напоменама на крају објављене су исте 1903. године.

Напомене пак показују текстолошку свест Поповићеву, чије је изношење новина у српским антологијским протоколима. На први поглед, оне делују сагласне општем ставу с краја предговора, по коме „уредник се држао начела да треба, *што је могућно више*, поштовати текст и навике самих песника“ (Поповић 1911: XVIII), поновљеном на почетку напомена: „текст – језик, наречје, правопис, интерпункција – одржан је, по правилу, какав је у песника; песме су донете у целини, наслови нису мењани, ни додавани где их није било. Текст је, кадгод је било потребно и могућно, проверен по првим издањима“ (198). Посебну двоумицу ове врсте састављач је имао у вези са доношењем песама Бранка Радичевића, чији је правопис по њему „једна несташна ћуд и заблуда некоректног примитива“ (199). У нацрту за предговор „некоректни“ је био „алкави – relâché“, али је и одабрано решење било супротно – док у њему одлуку да се остави „тако како је у самог Бранка Радичевића“ правда макар тиме што је у песми „Бранкова жеља“ „Змај имитовао те језичке и правописне навике Бранкове“ (Поповић 1969: 198), у коначном ипак бира замену „усвојеним књижевним правописом“ (Поповић 1911: 199). Давањем извештаја о променама које је уносио – оних које се односе на мртве песнике²³³, јер се већина напомена даје уз песме из првог доба –

²³² Ако би се у вези са Перовићем – због објављивања по псеудонимом и због тога што није живео у Београду, већ у Чачку – и смело помислити да у тренутку првог размештања песама Поповић није могао знати године његовог рођења (а што је свакако знао до краја припреме књиге за штампу, пошто песмама на крају додаје списак са годинама рођења и смрти песника), то се никако не може помислити о Николајевићу, чији је отац Богдану Поповићу предавао Општу историју књижевности на Великој школи, и чији је асистент, по повратку из Париза, требало да постане. У разговорима које је током Другог светског рата са њим водио Војин Ракић, остало је и нелепо сећање Богдана Поповића на професорски и људски лик Светомира Николајевића. Посебно занимљив је детаљ о књигама, које је Николајевић набављао за катедру, али их носио својој кући, „ниједне није остављао на универзитету“ (Ракић 2004: 45–48). „После сам ишао па тражио те књиге по антикварницама, где су их доцније његови синови продавали...“, каже Поповић, додајући још једну необичну епизоду за посебну тему коју би у вези са њим било занимљиво детаљније: жаљења за изгубљеним и недоступним књигама, кога код Поповића има много чешће него што би се могло помислити.

²³³ Са живима је другачије. Изостављене стихове Поповић је означавао „*већим бројем* или *редом* тачкица (не цртицама, којима су сами песници прекидали свој текст)“, и у предговору наизглед посебно педантно навео да је из „три песме изостављена [...] скупа једна петнаестина стихова“ (199). Три песме су „*Gallium verum*“ Данице Марковић, „*Ноћна свирка*“ Војислава Илића Млађег и „*Унутрашњи дијалог*“ Душана Срезојевића, али је скраћена и „*Јадна драга*“ Бранка Радичевића, а редови тачкица донети су и на крају „*Поноћи*“ Ђуре Јакшића – онако како је песма штампана у издању које је приредио Светислав Вуловић. Промене наслова, које је код живих песника Поповић учинио по њиховој жељи, не нотира засебно, већ општим „у три случаја песми је измењен наслов по жељи песниковој“ (199). Дучићев „*Сутон*“ претходне године објављен је као „*Бескрајна*

Поповић полаже рачун којим даје аргументе у прилог својих одлука о облику у коме песме доноси. Тако је са насловом песме „Сироче“ и са верзијом „Светлих гробова“ Ј. Ј. Змаја коју исправља „по сећању: уредник их памти по првом препису по коме је та песма декламована на селу даваном у корист породице Ћ. Јакшића“ (198). Напомена уз одломке из драме *Максим Црнојевић*, у којој се даје контекст њене радње у коме се стихови налазе, служи да образложи због чега се може сматрати да су у питању „песме из драме“ (200), које је могуће самостално донети²³⁴. Напомене уз песме Ђуре Јакшића, у првом издању уз „Отац и син“ и „Падајте браћо“, као и напомене уз Змајеве „Бранкова жеља“, „Негдашњем пријатељу“, па и песме „Сироче“ и „Светли гробови“, такође локализују песме описом контекста њиховог настанка или објашњењем догађаја или особа на које се у њима реферише, а све са општим смером показивања аутентичности облика текста који је унет у књигу.

Само налик томе је напомена додата у другом издању уз две песме „На Липару“, која такође доноси причу о постанку. Преносећи коментар који песму прати из студије Светислава Вуловића – у чијем приређивању Јакшићеве песме доноси – Поповић заправо оснажује тумачење по коме су „Вече“ и „Поноћ“, у том редоследу, делови дводелног циклуса „На Липару“ – за шта нема потврде у Јакшићевим текстовима, већ је вероватније да је „циклус“ начинио сам Вуловић (Уп. Иванић 1978: 440). Ако пак у овој напомени треба препознати деловање свести из предговора о нарочитој пажњи који треба имати за „песме испеване у ‘низу’, и које тек у том низу имају свој пуни смисао и лепоту“ (XV), видљиво и у другим песмама издвојеним из „низова“ код којих се такво порекло бележи („Љубав“ Ћ. Јакшића, „Серенада“ М. Ракића, „По зими“ Б. Николајевића, „Јадрански сонети“ Ј. Дучића, „Исповест“ В. Илића, „Триумф Венере“ и „Музичке визије“ С. Стефановића, „Једна интимна историја“ В. Рајића), постаје упадљиво што од тога Поповић одступа у два не ситна случаја. Дучићева песма која започиње стихом „С робом и дугим бамбусовим копљем...“ означена је у збирци као седма из циклуса „Пјесме Леили“, али таквог означавања нема у песми која јој непосредно претходи – „У стаблу кедра, гле, те чудне р’јечи...“, а која је пак пета песма тог истог циклуса. Још је значајније што ниједном ознаком није прибележено ни порекло нити унутрашњи однос песама највећег оствареног цикличног организовања српске поезије деветнаестог века – све „ђулиће“ и „ђулиће увеоке“ Змајеве које уноси у *Антологију* Поповић третира као засебне песме, не поштујући нити њихово обједињавање у два циклуса, нити редослед којима су у њима наведени²³⁵. То такође као последицу има суптилно усмеравање разумевања појединачне песме: уоквирене Јакшићевим винским песмама и Змајевом „На гробу Хафисовом“ („Накуц’о се чаша, напево песама, /.../ Сад гори л’ му душа – барем знаде зашто“), и одвојене од контекста настанка у коме због везаности за породичну судбину Змајеву барем неке од њих добијају нанос слутње онога што читалац већ зна да ће уследити („Љубим ли те...ил’ ме санак вара“, којом Поповић започиње овај низ, можда је најбољи пример за такво треперење смисла), песме *Ђулића* читају се са чистијом интонацијом мотива

песма“, његов „Акорд“ постао је „Акорди“ у *Антологији*, а Шантићева „Једна суза“, такође 1910. године, у *Српском књижевном гласнику* носила је наслов „Акорд“. У каснијим издањима варирање наслова нарочито је занимљиво у вези са Дучићевом песмом „De profundis“, чију промену наслова у „Прошлост“, у најновијој збирци песниковој“ Поповић најпре бележи у напоменама, затим је и прихвата у издањима 1920, 1924. и 1928. године. Међутим, нејасно је која би то „најновија збирка“ уопште била: у Песамама (1911) ове песме нема, а у првој следећој књизи песама – *Сабраним делима* – Дучић је песму изоставио (што је све Кашанину, као члану редакције која је учествовала у њиховом приређивању, сигурно било познато). У издању из 1936. године Поповић је песми вратио првобитни наслов, а напомена о промени у „најновијој збирци“ је задржана.

²³⁴ У неким каснијим антологијама, почев од оне Светислава Стефановића, уместо без насловљавања и именовања првим стихом, као код Богдана Поповића, ови одломци доношени су и са насловима – „Анђелијина песма“ и „Наданова песма“ – овакво насловљавање као и њихово издвајање као „песама уметкама“ у складу је са вољом песниковом, уп. Костић 1909.

²³⁵ „Превод“ редоследа песама *Ђулића* (Ђ) и *Ђулића увелака* (ЂУ) унесених у *Антологију*, следећи њихову нумерацију у *Певанији*, код Богдана Поповића изгледа овако: Ђ13, Ђ15, Ђ14, Ђ26, Ђ28, Ђ6, Ђ25, прекинут Абердаревом песмом „Младожењи“ и Змајевом „На гробу Хафисову“, да се настави као Ђ2, ЂУ1, ЂУ4, ЂУ18 (овде са насловом „Зимњи дан“), ЂУ16 („Спаљена песма“).

животне радости и љубавне среће. Након прекида, песма „Мрачни, кратки дани“ – за којом следе два позната „увеока“: „Болна лежи, а нас вара нада“ и „Пођем, клецнем, идем, застајавам“ – потпуно мења смисао, те од изворно друге песме *Ђулића*, саграђене око мотива неизреченог *рађања* љубави пред јадиковком која се пева као утеха („Ој пелен пеленче!“), постаје прва у низу песама мотива страха пред претећим губитком вољеног бића. Међутим, ни тај губитак не остаје неизмењен: одвајање од контекста настанка, због чега се и два последња донета „увеока“ дају са насловима којима се сугерише њихова самосталност у односу на низ, надаље на плану компоновања *Антологије* одлаже и успорава јасну појаву мотива смрти. На исти начин се то чини само две песме касније, изостављањем последње строфе Радичевићеве „Јадне драге“: без стихова последње строфе²³⁶ основни мотив песме постаје жал због губитка драгог и чежње за њим („Где сте јако, где је злато моје!“), али тај губитак још увек није смрт као догађај, већ тек њена слутња као основни мотив песме.

Ако и један и други тип промена – и оне чије је значење одлучено пре првог издања *Антологије* и оне које током њеног постојања указују на *колебање* око смисла појединачне одлуке у новом издању – показују да не стоји тврдња да Богдан Поповић „није мислио да треба да мења своју антологију“, питање о дивљењу због сигурности завршеног облика треба поставити на другачији начин: не како је Богдан Поповић могао бити толико сигуран у такву завршеност, већ како је успео да „затури траг“ и да читаоца убеди у такву сигурност свог избора. И још више – зашто то чини. Ако је и лако сложити се да су промене између издања постале готово невидљиве због специфичног распореда који Поповић бира за антологију²³⁷, то и даље не каже довољно о смислу избора тог распореда, онога што заправо јесте Поповићево *ne varietur*.

4.1.2. „Безбројне друге појединости“ – извори протокола Антологије новије српске лирике

О пореклу распореда примењеног у *Антологији*, по коме је „од хронолошког реда задржао само крупну поделу на три доба, а у оквиру тих доба је песме распоређивао слободно, тако како ће свака најскладније стајати поред друге“ (1911: XVII), Поповић је у предговору јасно упутио на *Златну ризницу енглеске лирике* Френсиса Тарнера Полгрејва, али су сличности између ове две књиге тек у скорије време привукле више пажње (уп. Перишић 2012, Ранчић 2012, Алексић 2014). Њиховим поређењем уочено је да, осим распореда, читав низ исказа из Поповићевог предговора има паралелу у сличним формулацијама код Полгрејва, почев од уводног: „једно обележје ове *Антологије* према већини других у томе је што је она састављена, од почетка до краја, у циљу и по мерилима чисто естетичким“ (III). Којих *других*? Оно што у предговору Поповић истиче као „први пут“ – прилика „у којој Срби први пут приказују своје песништво својим саплеменицима хрватским“ (VIII) – у нацрту тог предговора има и нешто ширу формулацију:

ово први пут у нас – нема ранијих избора; а наша књижевност скорашња, мали број песама успео да стекне општега гласа; у тај мали број су само старије; о другим песницама тек су прве критике написане, па и то најчешће од врло некомпетентних критичара. Страни антологичари имају читаве низове ранијих антологија и дуге низове критика, писмених и усмених, имају за собом дуге низове дискусија, многобројна мишљења критичара и

²³⁶ „Плачи траво, запевај славују, / Злато моје земљица покрива! / Мили Боже подигни олују / Сред ме срца громом удри жива! / Рака њега крије сад и тама / Шта ћу овде ја на свету сама!“ (Радичевић 1847: 47).

²³⁷ Детаљно представљање смене мотива по начелима склада и контраста анализира је 1971. године Љубица Стојсављевић Марјановић, у једном од првих радова који су се бавили унутрашњом конструкцијом *Антологије новије српске лирике* као „заокруженог уметничког дела“, уп. Стојсављевић Марјановић 1971, али готово исти преглед смене мотива као објашњење уметничке вредности Поповићеве антологије објавио је још 1936, у приказу поводом њеног новог издања, Живомир Младеновић (Младеновић 1936).

наставника и образованих љубитеља. Традиција, иако потребује често корекције, ипак је неки ослонац (Поповић 1969: 188).

Друге антологије, у односу на које двапут истиче своју различитост – поред исказа о општем циљу и мерилима, то је и на почетку шестог (од другог издања седмог) дела предговора, у коме образлаже распоред – нису у Поповићевој визури биле српске антологије књижевности. Од таквих избора у списку прегледаних књига наводе се само *Песнички зборник* Јована Максимовића и *Алманах српских и хрватских песника и приповедача*²³⁸. Међутим, у предговору (и додатно, у његовом нацрту) помиње се још десетак антологија са којима, иако неименованих наслова, Поповићеви искази о одлукама у вези са уређењем текста показују сличност на исти начин као и са Полгрејвовом. Највише их је енглеских: уз *The Golden Treasury of English Songs and Lyrics* (1861), то су и две антологије Едмунда Кларенса Стедмана (Stedman): *The Victorian Anthology: Selections Illustrating the Editor's Critical Review of British Poetry in the Reign of Victoria* (1895) и *An American Anthology 1787–1900: Selections Illustrating the Editor's Critical Review of American Poetry in the Nineteenth Century* (1900), антологије *A Thousand and One Gems of English Poetry* (1868) Чарлса Мекаја (Mackay), *The English Poets* (1880) Томаса Ворда (Ward), те *The Hundred Best Poems (Lyrical) in the English Language* (1903) и *The Hundred Best Blank Verse Passages* (1905) Адама Гауенса (Gowans). Италијанска антологија Луиђиа Ричија (Ricci) *Le cento migliori poesie (liriche) della lingua italiana* (1907) и француска Огиста Доршена (Dorchain) *Les cent meilleurs poèmes (lyriques) de la langue française* (1905), иако на италијанском, односно француском, такође су британске: објављене су у истој цепној едицији као и Гауенсове, а састављач прве био је професор Краљевског колеџа у Лондону. У нацрту предговора поменута је и француска антологија Алфонса Лемера (Lemerre) *Anthologie des poètes français du XIXème siècle* (1887–1888), а у предговору се и позива на бар две немачке књиге: *Auswahl deutscher Gedichte* (1836а, 1836б) Теодора Ехтермајера (Echtermeyer) и *Auswahl deutscher Gedichte – im Anschluß an die Geschichte der Deutschen National-Literatur* (1878) Хермана Клугеа (Kluge).

Поред разлитичих националних књижевности које антологизују, временских тренутака у којима настају, временског опсега који избором захватају, ове књиге показују и широк спектар намена са којима антологије које Поповић има пред собом могу да буду састављене. Избори Ехтермајера и Клугеа су школске читанке, од чега је ова друга, као и две Стедманове антологије, избор који прати претходну састављачеву књижевноисторијску студију. *Хиљаду и један драгуљ* Мекаја и *Сто најбољих песама* Гауенса, Ричија и Доршена су комерцијална, популарна издања намењена широкој читалачкој публици; Гауенс је годину дана након прве објавио и другу књигу са истим насловом и намером да оваквих избора буде још, а 1906. је у истој едицији објавио и избор *Сто најбољих (лирских) песама на латинском*, те 1907. *Сто најбољих песама за децу*. Антологије Томаса Ворда и Алфонса Лемера су четворотомни подухвати са амбицијом „потпуног“ представљања изабране књижевности, али је Лемерова, као и две Стедманове антологије, ограничена на једну заокружену историјску епоху, насупрот Вордовој, која, као и Полгрејвова, приказује целокупно трајање онога што састављачи сматрају „енглеском“ поезијом. Иако их Поповић помиње тек у вези са могућим распоредима грађе антологије, односно са текстолошким питањима приређивања песама, кроз читав су његов предговор посејана отворена или прикривена позивања на ставове из њихових предговора. Једним би се вишеструким упоредним читањем протокола ових књига, и постављањем напореда Поповићевих исказа и њима одговарајућих у изворима (како је то већ учињено са Полгрејвовим предговором, уп. Алексић 2014: 270–273, 281, 288–293), готово па могла реконструисати књижевнотеоријска расправа Богдана Поповића у којој се коментаришу могућности, сврха и облик антологија деветнаестог и раног двадесетог века,

²³⁸ Постоји занимљив сигнал да је Поповић могао знати и за *Цвеће српски песама* Димитрија Михајловића: међу пренумерантима чија су имена штампана на крају те књижице налази и се и Стефан Марковић, Поповићев деда по мајци.

која би, тако постављена, могла и да потврди Кашанинову примедбу да он није био „оригиналан мислилац“. Међутим, Поповић није желео да напише такву студију, већ да осмисли и образложи поступак своје антологијације, и у том смислу овај скуп може се посматрати као разликовно поље унутар ког се осмишљава протокол *Антологије новије српске лирике*.

Најзначајнија линија разлика која се међу њима може поставити тиче се концептуализације књиге, и групише овај скуп према усмерености ка два типа антологије, не са оштром границом, већ са дискретним спектром прелаза између њих. Старији међу њима, тип антологије-ризнице, у који спадају и Ехтермајерове читанке, Полгрејвова „ризница“ и Мекајев „хиљаду и један драгуљ“, али и датумом настанка новије књиге „сто најбољих“ представљају збирке чија је амбиција прикупљање довољног броја „најлепших“ песама, готово увек именованих и као „драгуљи“ („*gems*“). Из те замисли произилазе и кључне тачке изградње њихових протокола: основна њихова реторичка линија је утврђивање начина да се у књигу унесе *довољан* број *разноврсних* песама (да би оствариле своју сврху, било да је то понуда довољног броја узорних примера за педагошке намене, компетитивна предност у односу на друге књиге на тржишту или уживање читалаца), али и начина постављања граница у односу на које се „довољност“ одређује тако да ниједна *очекивана* песма не буде изостављена без доброг образложења. У њих се, по правилу, не уносе песме живих песника – „очекиване“ песме су увек оне већ изабране читалачком популарношћу, а концептуализација „ризнице“ није заинтересована за проверу вредности новопронађених „драгуља“. Због тога у овим предговорима преовладавају искази којима се целина књиге идентификује помоћу граница постављених унутар поезије као супстанце из које треба одабрати – одређења лирске песме, често преко постављања жанровских ограничења (по правилу се изостављају наративне, дидактичне, хуморне, пригодне и религиозне песме), а распоредом грађе управља став о потребама читалаца: било да је то методичка поступност (код Ехтермајера, коју Поповић у предговору са нечем налик чуђењу именује као „чак по ‘тешкоћи’“, Поповић 1911: XVII), хронолошко груписање због кога читалац неће бити изложен „брзом прелазу са старог на ново, налик брзој промени фокуса ока које гледа на предео, која би увек била заморна и повређивала би осећај лепоте“ (Полгрејв 1861: [3. страница предговора]), или алфаветски редослед имена који је најпогоднији за оријентацију у књизи „јер се име аутора најбрже јавља у читаочевој свести“ (Ричи 1907: ix). Посебну пажњу у предговорима ови састављачи посвећују текстолошким питањима, и дају извештаје о коришћеним издањима, интервенцијама у тексту и насловљавању, интерпункцији и правописном прилагођавању – са једне стране, тиме се надовезују на одређење „најбоље“ песме (која треба да буде и *најбоље* приређена), а са друге то нуде као доказ своје поузданости, указујући на изграђена мерила и вештине за приступ песмама које бирају. По правилу се тежи установљавању *аутентичног* текста, говором о вишеструким проверама између више верзија и уздржавању од икаквих измена, осим ако се њима не олакшава читалачки приступ тексту, заједно са исказаном тежњом да се изворна „боја“ језика и ауторских идиосинкразија у што већем степену очува.

У односу на други тип, најважнија је њихова разлика у томе што су антологије-ризнице суштински *неисторичне*, чак и када се ослањају на хронолошки начин расподеле грађе. Тако код Полгрејва: „три века Поезије“ током којих је „енглески дух“ прошао кроз „тако разноврсне фазе мисли и култивације“ узрок су за поделу на четири доба пре свега због отежања читалачког уживања у лепоти, али је та подела, осим првог периода чији се крај везује за годину Шекспирове смрти²³⁹, и чисто хронолошка и „прикладнија за збирку намењену подучавању, а не уживању“ (Полгрејв 1961: [3. стр. пред.]), а скице описа периода, као уводна напомена пред коментаре у којима се тумаче појединачни детаљи песама,

²³⁹ Прво доба код Полгрејва траје до 1616, друго до 1700, треће до 1800, а четврто „до половине века која се управо навршила“, и свако од њих везује се за по једног песника који добу даје име и „мање или више специфични карактер“ – Шекспира, Милтона, Греја и Вордсворта (Полгрејв 1861: [3. страница предговора]).

смештене су на сам крај књиге (са предвиђеним читањем након читања песама), и међу собом нису повезане у целину. За тип антологија-ризница временски распон који захватају не представља особину поезије коју треба осмислити, јер је њено временско простирање тек отежавајући фактор при примени универзалног естетског мерила и припада супстанци из које се, као субјект, гради збирка која не репрезентује временски протежан идентитет њене целине, већ безвремено „лепу песму“ у што више њених (сродних) облика.

Другом типу антологија које Поповић има пред собом заједничка је управо усмереност на *развој* као особину која одређује антологијски протокол. Било да представљају додатак претходној књижевноисторијској студији, као две Стедманове и Клугеова, или да у предговорима засебан простор посвећују излагању књижевноисторијске визије (у Вордовој антологији након уредничког предговора следи књижевноисторијски „Општи увод“ који пише Метју Арнолд, док се Лемеров предговор и састоји само од описа смене песничких генерација током деветнаестог века, оквира за уводне биографско-поетичке скице пре песама сваког од песника), у њима *време* представља кључни проблем у односу на који се избор врши. Отуд и промена у односу између „супстанце“ и „субјекта“ избора: за грађу из које се изабара сада је испуњен услов естетске вредности подразумевана особина (јер *антологија* значи *књигу лепих песама*), али избор „врши“ именована и временски ограничена *Поезија* – „логички субјект“ заплета књижевноисторијске приче деветнаестовековне историје, идентитет чијег су развоја изабране песме *репрезенти*. Хронолошки редослед и периодизацијско груписање у њима постају природан избор, али не и по себи довољан: потребно је семантизовати их, мотивисати постављене временске границе надпричом чији се заплет и преломне тачке преклапају са хронолошком поделом изабраном за антологију, али и повезати тако добијене сегменте јединственим приповедним идентитетом који је те приче „главни јунак“.

Због тога у њиховим предговорима постаје сталан сегмент у коме се излаже развојни наратив, али се померање јавља и унутар експликације намене књиге: уз „уживање у лепоти“ појединачног читаоца (какво опстаје, заједно са педагошким ставовима о користи од тог уживања као понуде „најбоље хране за дух“: Гетеов савет о лепој слици, лепом музичком комаду и лепој песми које треба сваког дана искусити као „насушну потребу“ Поповић преузима из Клугеовог предговора), приближавањем „лепе песме“ и замишљеног субјекта књижевноисторијске приче (који је, по правилу, *национална књижевност*, односно књижевност као институција учествовања у „националном бићу“) антологија постаје, осим простора конституисања избора естетски вредних песама као репрезентата приче о њеном развоју, и средство симболичке идентификације појединца са колективним идентитетом нације којој и он и поезија припадају. Једнако као што ни пасажи у којима се дефинише естетска вредност (услови којима се одређује шта је „лепа“ / „добра“ песма) не нестају са променом доминантног типа антологије (и Стедманова *Америчка антологија* говори о песмама као о „рубинима“, а Клуге оправдава фрагменте које уноси поређењем њихове заокружености са „бисерима“) већ се мења акценат са којим су на хоризонт антологијског протокола доведени, ни идеја „националног духа“ књижевности не јавља се тек са *историзацијом* протокола: већ код Полгрејва у посвети *Ризнице* може се пронаћи вера да је оно што је створио „права национална антологија“ (Полгрејв 1861: [1. страница посвете]), а Ричијев циљ је „дати читаоцу праву слику бескрајне разноврсности и огромног богатства италијанске поезије“ (Ричи 1907: viii).

Промена је у учешћу елемената којима се историзација обликује унутар комплекса мерила којима се вреднује. Развојни тип антологија уочава арбитарност, недовољност „чисто“ хронолошког редоследа за конституцију осмишљеног трајања кроз време, уочава и несагласност између осмишљености и импулса за „комплетно“ представљање прошлости (по правилу се изреком у предговорима одустаје од намере доношења *сваке* историјски значајне личности и представљања *сваког* догађаја прошлости, а разлика се прави и између

„карактеристичног“ и „најбољег“), али свој приповедни карактер, у коме је разлика хронологије и класификације у односу на историју, не освешћује. Из несагласности се искорачује или повратком на дискурс о мерилима универзално лепе песме, или објективизацијом развоја, у овом случају карактеристично његовим представљањем као *природног, органског*, поређењем са појавама у природи, или изградњом генеалошког модела у коме су песници различитих генерација чланови „породице“ чији су и читаоци део (због чега, као код Стедмана, и антологија постаје и „бревијар нашег националног песничког наслеђа које из деветнаестог преносимо у двадесети век“, Стедман 1900: [xv]). Таквим укрштањем и *органицистичка* представа књижевног развоја спаја се са естетиком *песничког генија*, чиме се усложњава и ближе везује однос појединца и периода: не само што велики песник може дати „специфичност“ одређеном раздобљу, већ и сам *израста* из раздобља као фазе целовитог, органског развитка не само поезије, већ и културе. Тако аутори постају носиоци развојног наратива: начин на који се хронолошки распоред проблематизује није запитаност о томе за које историјскополитичке, ванкњижевне догађаје треба везати преломне тачке приче, већ „унутрашња“ проблематика неистовремености животног и књижевног тока песника, односно дилема између успостављања хронологије везивањем за године рођења песника или за године настанка њиховог дела. Што је временски период живота песника ближи тренутку састављања антологије, могуће аномалије (великог песника који се поетички не поклапа са општим духом доба чије се доминантне особине желе „чистије“ представити као засебни период у временским следу) постају видљивије, а рад антологизације ка успостављању схеме открива се као више артифицијелан.

Ако обухватају и састављачу савремену поезију, што и даље чине по изузетку, њено разумевање и (увек са отклоном) вредновање даје се из перспективе која их види као резултат претходног развоја, насупрот ретким примерима „ризница“ у којима се њено укључивање образлаже жељом за састављачком *праведношћу*, која би се искључивањем живих песника огрешила о чињеницу да и од њих, напосто, има *лених* песама (међу поменутиим антологијама таква је само Мекајева, у којој су живи песници унети супротно почетној идеји састављача, због приговора издавача да су „неки од најсјајнијих драгуља производи живих генија“, Мекај 1868: [iii]). Супротно томе, Лемер свој предговор отвара сликом кризе француског песништва око 1866. године са романтичарима чије стварање замире („Виктор Иго је још увек био у егзилу; Ламартин свладан старошћу и тугом, Мисе и Алфред де Вињи већ мртви“), а преокрет таквог стања са појавом Парнасоваца изриче као коментар да је „довољно навести њихова имена, па нема потребе да се каже да ли се млада школа изборила са тим“, али и читаву генерацију одређује тиме што им „није ни падало на памет да прекину са романтичарима, чије су стихове глачали и умекшавали. Виктор Иго чак није имао верније ученике од оних које је публика прозвала Парнасовцима“ (Лемер 1887: [I]). Међутим, одмах након што тако изгради слику јединствености целине која се развија кроз време, разлику између генерација Лемер реторички обликује управо тумачењем особине која је у старијим антологијама била пресудни аргумент за изостављање савремене поезије из избора: особине њене разноврсности, многоликог и недовршеног постојања. За старије антологије је она била разлог за изостављање јер је, као код Полгрејва, „незавидна позиција примене стандарда постављених у овој књизи на живе“, а „непаметно покушати предвидети суд Будућности над нашим савременицима“ (Полгрејв 1861: [2. стр. пред.] – иако овај исказ уклања из предговора у „прерађеном и допуњеном“ издању из 1891. године, тридесет година колико је прошло између њих није променило став да је „најбоље, из многих разлога, задржати оригиналну границу избора којим је он укључивао само оне који више нису живи“ (Полгрејв 1891: [4. стр. предговора]), а од шездесетак нових песама које су до тог издања додате књизи (у издањима из 1883, 1890. и 1891) већина их је у првом, „Шекспировом“ добу. За Лемера је пак разнобојност савремености извор егзалтације:

Али, каква слобода под обједињујућим именом! Каква разноврсност талента! Како различите природе! Колико је група Парнасоваца била далеко од порицања њихове оригиналности оних

који су их груписали! Има ли, на пример, три различитија песника него што су то господа Копе, Сили Придом и Хередија? Сви су били повезани у једно само потрагом за савршенством; па ипак, сваки је од њих успео да сачува своју потпуну индивидуалност (Лемер 1887: II).

Са оваквом променом односа, којом је разноврсност савременог тренутка виђена као вредност, потврда плодности представљеног развоја, у антологијски протокол улази и концепт *модернизма*, који се као засебан ентитет у временском току конституише *разликом*, *прекидом* у односу на развој из ког је проистекао, а од ког се одваја управо особином разноврсности која се претходним поетичким моделом не да до краја обухватити. Постављање те разлике значило је и обрнут процес: да би се успоставила вредност разноврсности и индивидуализма *као разлике*, периоду који претходи морала је да буде приписана извесна монументалност, поетичка хомогеност и чврстина. Резултат је и извесна вреднујућа усмереност развојног наратива, која делује супротно његовом смисаоном кретању обједињавања. Уз претходну семантизацију доње границе – почетка читавог развоја, односно „рађања књижевности“, којим се одређује целина, сада је и постављање „унутрашњих“ граница, преломних тачака између периода, значењски маркиран гест који одражава вреднујућу позицију састављача заинтересованог за ново, за различитост савремености у њеном поетичком и естетском „вишку“ у односу на прошлост као вредност.

Субјективност Богдана Поповића, вођена укусом као „резултатом личних искустава“, протокол *Антологије* склапа преплитањем свих ових елемената, формирајући три слоја које попут велова превлачи преко песама и тиме обликује смисаону целину *новије српске лирике*. Сва три су филтри кроз које се прелама значење, а вештина уметничког састављања антологије у томе је што их распоредом чини готово неприметним²⁴⁰. Прва два међу њима, о којима је било речи у поглављу о историјату српских антологија, доведена су у речи и у предговору, и у формулацијама у њему употребљеним могу се њихови извори препознати пре свега у антологијским протоколима Полгрејвове *Златне ризнице*, на једној, и Стедманове *Америчке антологије*, на другој страни. Најдоступнији читаоцу, онај који у први план истиче и на чијем значају инсистира антологичар, јесте слој говора *вредности*: њему је посвећен и највећи део предговора и највидљивији гест обликовања књиге – компоновање налик музичком, које читалачки интерес подстиче на исти начин као и Полгрејвова књига, „психонарацијом“ у којој *понављање са разликом* истих мотива у различитим деловима књиге од ње ствара целину „лепих песама“. Лепих, јер јесу оно што је у предговору дефинисано као лепа песма, не формалним спецификацијама (огрешења о захтев да песма буде „јасна“ и „цела“ лепа каткад се и могу исправити, изостављањем стихова), већ првим темељем: „*осећање* пева лирске песме, оне најлепше, не машта, ни вештина“ (Поповић 1911: IX). Овај слој тек незнатно прикрива други, говор *историје као развоја*, којој се важност за вредновање изреком одриче у предговору, али која је нужна да би се естетски критеријуми састављача представили као природни, објективно постојећи и, парадоксално, неисторични.

²⁴⁰ О тој неприметности сведоче и карактеристична питања која истраживачи постављају при анализи књиге – због чега нема Његоша, зашто је изостављена „Santa Maria della Salute“, зашто нема Диса – и одговори на њих који се нуде из критичких и других записа Богдана Поповића, којима се жели да укаже на његову свест о томе да се о ове песнике „огрешо“. Уз више пута поновљене исказе којима се скреће пажња на став о Дису који „има лепих стихова, меких, као угашено светлих, боје старог сребра“ (Поповић 1932: 84) који Поповић изриче само неколико година након *Антологије* у тексту „Јован Скерлић као књижевни критичар“ (1914, објављен 1920), односно позивање на оптику из које сагледава Лазу Костића у критици његове драме *Гордана* (1899), која се није битно изменила ни до критике Костићевог превода Шекспировог *Хамлета* (1907), овоме се могу додати и искази из истог текста о Скерлићу да „у *Максиму Црнојевићу* имају, као што је познато, три лепе песме, од којих две иду међу најбоље песме Костићеве“ (1932: 76), а да „*Горски Вијенац* и *Приповетке* Л. Лазаревића, песнички и уметнички говорећи, најбоља су и најсавршенија дела у нашој песничкој књижевности“ (80), али и став из нацрта предговора у коме би се „овом злу – неправди – остракизму“ доскочило „објавом *друге свеске* – књиге – ове *Антологије*“, јер „овом свеском нису исцрпене лепоте – *Beauties* – *новије српске лирике*“, а могли би у њу „доћи и изводи из *Горског вијенца* и Милтона, лирска места, лепа за себе, не као *subservient to the whole*, као делови приповедачке или драмске целине“ (Поповић 1969: 195–196).

Целина књиге се у овом слоју гради кроз причу о органском развоју, који је представљен и као детерминистичко *јаче испољавање* истих особина од којих се вредност састоји (ово је смисао примедбе да „неизбежно је било водити рачуна у добу у којем је песма постала“, XIV). Ипак, да би се успоставила као прича чији је протагониста „заокружена, органска целина“, неопходно је остављање „странпутичара“ по страни²⁴¹, а да би била прича у којој се „показује – говорећи књижевно историјски²⁴² – изванредно правилан, управо типичан развој једне оригиналне лирске ‘цвисти’“ (VII), њен заплет је захтевао увођење периода, односно приповедних тренутака чија разлика ствара развојно кретање.

Смисао тог заплета фиксиран је трећим слојем, који је такође порекнут у предговору, наглашавањем објективности састављача:

Уредник, даље, није заузет ни за једну посебну песничку школу; он нема никакве естетичке теорије *a priori*, која би искључивала песнике овог или оног песничког правца. Он није искључиво ни за „идеализам“ ни за „реализам“; ни за „класично“ ни за „модерно“; ни за „старе“ ни за „младе“. [...] Он зна да млади држе да је све добро што је ново; али он зна да је „ново“ *ново*, а „добро“ *добро* (XII).

Међутим, иако за овим следи исказ који би и Кашанин потврдио, да „уредник ове *Антологије* није никад у свом животу (ако изузме доба своје ране младости) имао ‘савремен укус’“, начин на који се међу Поповићевим добрима успоставља разликовна граница сродан је уласку модернистичке оријентације у протокол Лемерове антологије.

Порознија граница између другог и трећег доба, због какве је могуће да песме, односно песници „неприметно“ прелазе из једног у друго, различита је у односу на границу према првом добу, за коју је такав прелазак немогућ. Ако се њена чврстина схвати као „прекид“ између „старог“ и „новог“ (које пак чине „ново“ и „најновије“ са флуидним прелазом између), још је наглашеније оно што је уочљиво и кад би се у таквом односу посматрало само прво и друго доба: у првом је и најмање песника (ако се изоставе Никола I Петровић Његош, Милан Кујунџић Абердар и Јован Грчић Миленко, који у њему постоје само по једном „лепом песмом“, остаје их само четворица – Радичевић, Змај, Јакшић и, специфичног статуса, Лаза Костић), највише је изостављених „странпутичара“²⁴³, а мотивска смена којом је доба компоновано: *српство – животна радост – љубав – смрт – родољубље* најјаснија је, јер је изведена са малом амплитудом варијација у односу на основни тон²⁴⁴. Први период Поповићеве антологије – период *романтизма*, ако би требало именовати га уобичајеним начином – обликован је тако да потврди опис из предговора о Бранку Радичевићу као *првом*, који „са својим простим, ‘примитивним’ песништвом, својим полу народним полу уметничким темама и дикцијом, почиње коло, наслањајући се на народно лирско песништво“, а Јакшићу и Змају као *карактеристичним* песницима, „с дубљим осећањем, јачим темпераментом, разноврснијим темама, и обликом преимућствено уметничким“ (VII), али „дубљим“, „јачим“ и „разноврснијим“ *релативно*, у односу на Радичевићево рођење из народне песме, не апсолутно дубоким, јаким и разноврсним. Хомогенизација првог периода антологије спроведена је тако да као његово карактеристично

²⁴¹ И тај се исказ „дизелира“ између првог и другог издања књиге, на занимљив начин: у првом је „под ‘новијом’ српском лириком“ уредник „разумео нашу лирику од Бранка Радичевића и Јована Илића на овамо“ (VII), али како „у овој збирци читалац неће наћи [...] ниједне од Јове Илића“ због тога што је уредник „мерило по коме су песме биране држао врло високо“ (III), од другог издања „странпутичар“ Илић изоставља се и из овог важног исказа у коме се утврђује доња временска граница српске лирике.

²⁴² И овај уметнути део реченице из првог издања уклоњен је у каснијим издањима предговора.

²⁴³ Судаје само по прегледаним *збиркама* наведеним у напоменама на крају књиге, то је десет од укупно деветнаест изостављених песника: Владимир Васић, Јован Драгашевић, Драгутин и Јован Илић, Владимир Јовановић, Стеван Каћански, Љубомир Ненадовић, Милорад Поповић Шапчанин, Мита Поповић и Јован Сундечић.

²⁴⁴ Највеће су варијације мотива љубави (као чежње, као заноса, као болне опијености, као губитка) и смрти (која је смрт блиског, жал за недоживљеним животом, смрт песника).

опште естетичко начело представи *једноставност*, чију *релативну* вредност „типичног обрасца лирске песме“ Поповић излаже на једном месту у предговору²⁴⁵, али која, ипак, није његова врховна вредност, она која из средишта укуса као „резултата личних искустава“ осмишљава кретање развојног наратива антологије. Из такве тежње је и почетни импулс да се Радичевићеве песме донесу са изворном ортографијом, насупротив непробематизованом Јакшићевом „На Липару“ у облику који већ јесте тумачење; *једноставност* намеће разумевање Змајевих „ђулића“ изван првобитног уцелињавања које неке од мотива појединачне песме чини двосмисленим; коначно, *једноставност* као потребна особина читавог периода у њему лик Лазе Костића своди на три песме: два одломка из *Максима Црнојевића* и „Спомен на Руварца“. У односу на пројектовану естетику једноставности романтичарског песништва могуће је саградити причу о прелому који значи развој, односно представу о песништву са краја деветнаестог века као слику усложњавања, рафинираности и квалитативне новине.

Постављање границе између ових доба на 1880. годину првобитно је било потврђено и завршном песмом првог: у коментару уз „Светле гробове“ наглашен је датум њеног настанка, 25. јануар 1879, и контекст комеморативног села које су ђаци организовали у корист породице Ђуре Јакшића, а њен звучни рефренски мотив – „где је стадох, ти продужи“ – уз веру у стваралачку везу између нараштаја коју сведочи на гробу мртвог песника, подразумева и претходни прекид, застајање које светлост духа превазилази. Од другог издања, последња песма првог доба значи и суптилно хронолошко померање границе у дубину – „Спомен на Руварца“ смешта последњу песму првог периода (и Лазу Костића) у 1865. годину – али и амбивалентну промену завршног тона композиционог става: на једној страни нови завршетак периода звучним „свему, свему крај“, али, на другој, завршетак периода песмом која и својом формом – најавом слободног стиха, али и иронијом – тоном каквог нема у том облику у претходним песмама – сада асоцијативну везу гради са трећим периодом антологије.

Ова промена подсећа да међу другим и трећим периодом такође постоји граница, која је до четвртог издања *Антологије* појачавана и „исправљеном“ хронолошком раздеобом песника (Николајевић и Перовић) и ударним мотивом прве песме трећег доба. Разлика је уочљива и у компоновању мотива – осим завршног тона две родољубиве песме Милана Ђурчина (који одговара оваквом распореду родољубивих песама у другом добу) и уметања једине Кородијине песме између две Светислава Стефановића, трећи период доноси песнике једног за другим, без преплитања песама различитог ауторства а сродних мотива, какво у претходним добима обликује антологију у складу са намером читалачког уживања у „сталном и неузмиренем борављењу на висинама“. Тај распоред у складу је и са описом периода, који још једном треба поновити, сада са свешћу о томе да је он слика разноврсности у односу на коју опис другог периода – „песништво у коме почиње преоблађивати машта, са дикцијом преимућствено живописном (Воислав Илић). За овим долази песништво с највишим уметничким обликом и углађеношћу, с примесама реторским, песништво преимућствено стилистичко, с дикцијом пуном и разгранатом, песништво виртуозно (Дучић, Ракић, Шантић)“ – ствара готово па слику једнаке хомогености колико и првог доба у односу на остала два:

Узмиреност, изнуреност, извесна финија и сложенија осећања, иронија, песимизам (уз афирмацију живота), нешто анархије, фамилиарност, сувише отворене личне исповести, у

²⁴⁵ „И многа мања и скромнија песмица имаће више поезије, и заузима у истини виши ред, но ти раскошни и сложени производи позне и хладне вештине. Хајнеова песмица (да и један пример наведем) *Du bist wie eine Blume* једна је од његових најкраћих, технички најслабијих, најгоре сликованих изразом најсиромашнијих, па чак и најмање еуфоничних песама; али је при тој својој ‘убогости’ бескрајно лепа, племенита тоном и осећањем (и мишљу) изнад сваке хвале, дубоко осећајна, и у исто време атички уздржана; - тако да, када не би било наивно одређивати такве ‘каноне’, ја бих је назвао типичним обрасцем лирске песме“ (IX).

разлабављеном облику, у стилу неправилном и мутном, често сплетеном, „сецесија“ и декадентизам, али са клицама „Обнове“ у себи. То је, великим делом, долазак примитива у високо културну средину и међу високо културне тековине, – *неоварварство* (VII),

којој се убрзо додаје и конкретизација којом се и песничком формом најновији период дефинитивно успоставља као засебна целина, пошто у претходном опису има и тонова („изнуреност“, „финија и сложенија осећања“, „иронија“, „песимизам“) који се јављају и у другом:

Понеки наши песници (нарочито Трећега доба) имају ретко одржану ту стално беспрекорност фактуре; сваки час, и у иначе лепој песми, они клону, исклизну – у прозу, у апстрактне, понекад простачке речи, у хладан тон, у нескладне, нелогичне, неистините појединости, распу се у многоречивост, заплету у несигуран, мучан језик, у насилне инверсије, елипсе, „катахресе“, у расточену, врло рогобатну, неправилну, *сувише напредну* версификацију (XI).

Издвајање оваквог трећег периода показује амбивалентан став према концепту *модернизма*. Док, на једној страни, оно следи смисао развојног наратива у коме је вредност новог у разноврсности, диференцијацији и усложњавању естетичког лика периода – због чега се песме другог и трећег доба временом настанка преклапају, а оба су *живо* песништво Поповићу *садашњег* тренутка, на другој страни је положај песника трећег доба сродан „странпутничарима“ првог периода, јер оним што је за њих карактеристично угрожавају *правилност* развоја „једне оригиналне лирске цвасти“, са разликом у томе што сада не могу бити „остављени по страни“, јер би се тиме довела у питање концептуализација *развојности*. Због тога су и издвојени у засебну целину – диспаратну, наглашено индивидуалистичку, уз највећи број „изостављених стихова“ да би песме задовољиле естетски критеријум састављача – која мање представља оно што долази *након* периода модерне (Дучића, Ракића и Шантића), а више њено *друго лице*, у коме је неопходно пронаћи „клице ‘Обнове’“ да би им се тако приписао потенцијални смисао припреме новог стадијума очуване представе о *органском* развоју.

Овако крај приче о развоју српске поезије у антологијском протоколу Богдана Поповића остаје отворен, јер избегава осмишљавање *краја модерности*, због чега ће и антологије у међуратном периоду већином бити усредсређене на испуњавање смислом времена које се продужава у односу на овако постављен почетак трећег периода. То је тако јер је и он заплетом приказан *као прелом* – у односу на естетички идеал који заокружује друго доба *Антологије*. Померање његовог временског почетка у њима – ако не одбацују у потпуности раздеобу на књижевноисторијске периоде, попут Војислава Илића Млађег, са образложењем да „немамо тачну и савесну *Историју Књижевности*“ (1920: IV) – уместо 1900. године Богдана Поповића граница најновијег доба постаје Први светски рат, као код Пандуровића, Деановића и Петравића, Гавеле, односно Стефановића, иако се кључни песници Поповићевог трећег доба „преносе“ у ново време, све док код Стефановића, који може да говори о трећем добу које се „природно ограничава између два светска рата“ (Стефановић 1943: XII) неки од њих (Војислав Илић Млађи, Божидар Николајевић, Даница Марковић, Милета Јакшић, Ђурчин, Пандуровић и Вељко Петровић) не „падно“ коначно на ону страну у односу на границу постављену 1918. годином.

Тај тренутак показује и трајање естетичког идеала Богдана Поповића унутар културне свести, упркос накнадном знању о значају естетског експеримента авангарде: све док је Поповићева мера „целе лепе песме“ била „важећа“, било је могуће правити разлику, макар и по инерцији, која између поезије Симе Пандуровића и Милана Ракића поставља рез који дели књижевноисторијске периоде; тек када је авангардно преипитивање граница књижевности учинило значај те разлике мање важним, Пандуровић и Дис, Илић Млађи и Бојић, Ђурчин и поезија Вељка Петровића периодизацијски су концептуализовани као део модерне, која је и сама добила нешто другачији лик него онај који му даје Богдан Поповић.

Због тога се у каснијим антологизацијама целине српске поезије Поповићеве границе међу периодима губе, а у онима у којима се задржавају, било кроз покушај нове разделе овог типа (као код Божидара Ковачевића) било кроз задржани Поповићев наротив о генерацијама (као у *Југословенској поезији*) показују се као анахроне.

Последице смисла Поповићевог наротива о развоју су нешто другачије, и у њима се дејство *Антологије* може пратити до данас. Као што је тај смисао заклоњен иза избора песама применом естетског критеријума и иза оспољеног облика приче о развоју органске лирске цвасти, тако су и његови ефекти уочљиви тек када се поглед усредсреди на оно што Поповић нарочито одриче у предговору – антологизацију песника, односно њихово вредновање и приписивање им значења носилаца смисла приче.

4.1.3. Песник у Антологији новије српске лирике: Јован Дучић и Лаза Костић

Када је средином новембра и првог децембра 1911. године у *Српском књижевном гласнику*, упоредо да изласком из штампе Поповићеве антологије у Загребу, био објављен њен предговор под насловом „Начела по којима је састављена *Антологија новије српске лирике*“, он је већ садржао будући свој шести став, који је из загребачког издања изостао „због оскудице у простору“, као једно од „места која се мање тичу хрватске публике но српске“ (Поповић 1911а: [741]). У њему је Поповић више пута имао потребу да понови да „*Антологија* не даје оцене о вредности појединих песника. Ни распоредом песама [...], ни већим или мањем бројем песама од дотичнога песника, уредник није имао намеру једне од песника уздизати, друге стављати у нижи ред“, закључујући последње варирање овог исказа реченицом да „Ко у том правцу буде правио закључке, чини то на своју одговорност“ (Поповић 1911а: 843). Па иако то чини јер не жели да се „разиђе са песницима“, којима се обраћа уз нежно образложење да антологичар разуме да они „скоро увек познају своје најбоље ствари; али имају понекад јаким симпатија и за понеке мање успеле; – великим делом зато што они код тежих задатака цене и свој напор и своје намере“ (842), а у нацрту предговора однос између броја песама и лепоте песме духовито „уредник себи одавно поставља као један естетички проблем, и који још није успео да потпуно satisfactorily реши, наиме: за коју се земљу – народ – може рећи да има најлепше жене – за ону која има највише лепих жена, или за ону у којој је тип женске лепоте достигао највише савршенство? [...] На ‘утакмици најлепших жена’ могла би тако однети победу нека земља која има највећи број ружних жена“ (Поповић 1969: 195), у истом том одељку, након релативизације „размака“ између песника који су ушли са једном и оних који нису уопште, песника који „зато што су млади, нису дали своју меру“, те оних који су „многе лепе мисли распарчали, расејали по многим песмама, али из буди којег узрока нису успели дати ону савршену песму ‘у којој је сваки стих добар’“, коначно наводи и оне „који су ушли у *Антологију*, али који стоје више него што би се по донесеним песмама дало закључити“ (Поповић 1911а: 842).

Ова је последња врста најзанимљивија, јер се у њој додирују вредновање културе у коју књига у том тренутку улази и „оно што би се по донесеним песмама дало закључити“ – унутрашње вредновање антологизоване целине која је књигом саграђена, и која надаље, бивајући делом те културе, и сама постаје елемент њеног вредновања. У праву је Поповић када инсистира на томе да *број* песама са којима је песник заступљен није пресудан за то вредновање, али је у праву и када зна да ће надаље, „на своју одговорност“, и песници и антологичари бити под утицајем „закључака“ о песницима који се на основу *Антологије новије српске лирике* могу извести. Ти закључци нису се обавезно поклапали са Поповићевом *Антологијом*, већ њене ефекте треба сагледати кроз облик антологизације појединачног песника, међу којима два примера показују распон њеног дејства којим се Поповићева књига

током двадесетог века показивала као извор усмеравања одговора на питање шта је српска поезија.

Јован Дучић је најзаступљенији песник у *Антологији новије српске лирике* и пример за „чврсту антологизацију“ у њој. Не само највећим бројем песама централног периода, већ и „Уводном песмом“ која читавој књизи задаје интонацију каква ће се тек у другом добу опет чути, аутопоетичким мотивом који је контрастно постављен у односу на идеју о певању као међугенерациском преношењу или песнику као гласу националног духа: „Буди к’о птица са сјеверних мора, / Становник магле и острва леда, / Што пјева жудно измеђ’ ледних гора, / Не питајући да л’ је когод гледа, // И да л’ је слуша; и сред мртвог дола / Ц’јелога в’јека звонку пјесму вије, / И најзад умре – без имало бола / Што јој пјесму никад нико чуо није!“ – Дучићево је певање од самог почетка дато и као евокативно, укључујуће за читаоца који „присуствује“ песниковом разговору с музом, али и као самодовољно, наглашено различито од понављајућег представљања песме као рефлекса догађаја из стварног живота, односно поезије као друштвеног феномена, карактеристичног за прво доба *Антологије*. Када у њој наступи друго доба, управо ће Дучићеве песме задавати смену у тоналном и мотивском компоновању: од „Заласка сунца“ од кога почиње сумрак који се прелива у ноћ и њен тон подокнице, преко заокрета ка мотиву љубави са егзотичном локализацијом, где се након „Сока“ уводе Илићеви римски мотиви да би се враћањем на пустињске „Пјесме Леили“ које уводе мотив несталности еротике и љубави као губитка, до опет Дучићевим песмама уведеног мотива резигнације (блоком од осам песама у низу, од „Сусрета“ до „Вечери“), те новом променом до мотива психологизованих пејзажа започетих још једном (прикривеном) од „Пјесама Леили“ – „Пустиња лежи дуга и широка...“, из које се долази до јадранских пејзажа, на које ће се асоцијативно вратити након концентрисаног блока песама Војислава Илића увођењем, такође *en bloc*, „Дубровачких поема“. Дучићевих песама неће бити у следећом сегменту родољубивих песама (иако су историјски мотиви „Дубровачких поема“ уводни за Ракићеве средњовековне и косовске). Јавиће се опет тек на крају сегмента „мисаоних“ (отворених Шантићевим „Сијачима“, са централно постављеним Ракићевим трима: „Мишљу“, „Долапом“ и „У квргама“), да га закључи рефлексивним прозаидама „Мала принцеза“ и „Сунце“, непосредно пред „Голготу“ Милете Јакшића, чијом се „грмљавином ускршњих звона“ друго доба затвара. Не толико бројем песама и распоредом (мада не треба занемарити груписање песама у веће блокове око истог мотива), колико избором песама међу осталим Дучићевим – избором мотива око којих се граде, једанаестерцем и дванаестерцем као јединим стиховима, катренском формом или сонетом као доминантним обликом песме – Поповић Дучића антологизује не само као великог, већ као *карактеристичног* песника периода, који је конкретизација исказа „песништво с највишим уметничким обликом и углађеношћу, с примесама реторским, песништво преимућствено стилистичко, с дикцијом пуном и разгранатом, песништво виртуозно“.

Несагласност ће се јавити као пукотина разлике између поетичке променљивости живог песника у односу на његов антологизовани лик већ 1914. године, када Дучић пише прве песме савремене патриотске инспирације, те после Првог светског рата, када од 1921. године почиње да пише и краћим стихом и да се служи мање декоративном мотивиком. То ће се као криза отворити крајем 1929. године, када Дучић почиње објављивање својих Сабраних дела, у којима ће се одрећи готово трећине песама које је Поповић унео у *Антологију*, и од осталих дати редакцију „која мора остати без ичије допуне и измене у даљим издањима“ (Дучић [1929]: напомена), а у којој су и неке од песама које је задржао измењене у односу на њихов облик у *Антологији*. Међутим, одобрио је Поповићу да његова књига остане неизмењена – и унетим песмама и изабраним верзијама. Ова одлука је, више него каснија Дучићева судбина, одредила његов поетички лик за целину српске поезије до краја двадесетог века. Поповићева антологизација Дучића, којом је он представљен као карактеристични песник периода (периода чији се обриси стварају из Поповићеве визије развоја целине српске поезије), надаље опстаје као визија оног што је карактеристично за

Дучића, и у новим антологијацијама српске поезије и упркос ономе што је сам Дучић из свог песништва издвојио као карактеристично.

Поређењем антологија у двадесетом веку према томе које песме Јована Дучића укључују²⁴⁶ уочава се неколико последица избора *Антологије новије српске лирике*. Најпре је то велики број песама: од 160 стихованих у *Сабраним делима*, односно 219, укључи ли се и збирка *Лирика* (1943) и 37 *Плавих легенди*, у српским антологијама поезије нашле су се 93 песме, уз још четрнаест којих има у антологијама, али не и у Дучићевом коначном избору.

Међу њима је само пет прозаида – уз две које бира Поповић (од којих се „Сунце“ јавља и у каснијим антологијама, увек у верзији коју је Поповић изабрао) и две које им током Првог светског рата додаје Миливој Павловић, то је још „Песма Христу“, која се јавља само код Божићара Ковачевића 1955. године, након које више нема *Плавих легенди* у изборима. Од стихованог песништва, а служећи се поделом коју је Дучић учинио 1929. године, Поповић је укључио највише песама из циклуса „Сенке по води“, и баш то су песме чија је антологијација у двадесетом веку у српској књижевности најстабилнија – „Јабланови“, „Залазак сунца“ и „Подне“ најчешће су укључене у макар по једну антологију током деценије²⁴⁷ и бивају изабране и у овом веку, уз занимљиве прекиде: прва од њих била је изостављана током двадесетих година, да би се потом нашла у свакој деценији у бар по једној књизи до данас, док друге две имају прекид од седамдесетих година до краја двадесетог века, када се изнова враћају у антологијске изборе. Слична им је и песма „Сат“, која је изостављана у оба периода прекида претходних песама. „Сенке по води“ су најстабилније антологизован циклус и по врло малој каснијој варијацији избора: као допуна или измена у каснијим антологијама јавиће се четири песме, свака у само по једном избору. И дужином опстајања у антологијама и учесталошћу изабрања, посебно до средине педесетих година, Дучићев поетички лик био је за српску поезију обликован управо песмама којима га је антологизовао Богдан Поповић, а поновно јављање тих песама у изборима од почетка овог века сведочи о претрајавању те линије његовог лика и након преиспитивања која су се у деценијама између јављала уношењем и песама из других циклуса.

Другачије је са песмама из циклуса „Јадрански сонети“, „Душа и ноћ“ и „Дубровачке поеме“. Укључене у *Антологију* мањим бројем песама, али ипак тако да значајно учествују својим тоном или мотивском бојом у обликовању лика песника, песме које је Поповић изабрао опстају у антологијским изборима до средине двадесетог века, али се након тога више не јављају у изборима. „Јадрански сонети“ и „Душа и ноћ“ од почетка ће показати и већи степен варијација – и даље се циклус антологизује, али другим песмама у односу на Поповићев избор, и готово увек без понављања те новине у каснијим књигама (изузетак је „Душа“, коју први пут укључује Жежељ, и коју у своје изборе стављају и Ковачевић и Марковић и, у овом веку, Грујичић). Поповићев избор „Дубровачких поема“ опстајаће кроз делимично понављање до половине века, када му Стефановић и Ковачевић уз све песме које

²⁴⁶ Табеларни приказ овог поређења, као и поређења антологија према унетим песмама Лазе Костића в. у *Прилогу 3*.

²⁴⁷ Овакав начин посматрања, који деценију узима као временски одсечак бележења присуства појединачне песме у антологијским протоколима, далеко је од најпрецизнијег, али омогућава да се у анализи сачува обзир и према њиховој синхронијској компетитивности, због које међу двема књигама које се јављају у релативно малом временском размаку постоји и потреба за разликовањем због које се у неким случајевима избегава уношење исте песме у обе књиге. Јасно је да се таква сегментација може направити и на друге начине, од чега је барем један – груписање око година у којима је јавља већи број антологија у кратком периоду – могуће екстраполирати из претходног поглавља овог рада. Желећи да избегнемо рекурзивност – да тумачење историјата жанра, саграђено, између осталог, и на деловању Поповићевог антологијског протокола на састављање нових, постављамо у темељ дијахронијског прегледа антологизације песника који је носилац развоја на којем тај протокол почива – одлучили смо се за мање софистицирану поделу по декадама, у којој се могу уочити и таласи учесталијег састављања антологија (ипак, уз изостављање оних које због ограниченог временског распона искључују Дучића, односно период модерне, у другој половини века).

је Поповић одабрао додају још две, односно једну из истог циклуса, након чега потпуно нестају из антологија, све док у овом веку не буду, са по једном песмом, укључене у изборе Грујичића и Радуловића. Заједно са овим песмама, Стефановић и Ковачевић имаће афинитета и према песмама „Царских сонета“, а Ковачевић и према онима из циклуса „Моја отаџбина“, чије се уношење у антологије ипак није задржало, те након овог кратког тренутка ових циклуса нема, све до избора Селимира Радуловића, који уноси по једну из сваког од њих.

Ако у оваквој судбини ових песничких циклуса може да се уочи претрајавање Поповићеве антологизације све док се *укус за Дучића* није изменио средином двадесетог века, то је још уочљивије прате ли се новине у изборима које се јављају тек након овог тренутка у коме се неки сегменти Поповићевог избора повлаче. Не изненађује што се песме *Лирике* (1943) не укључују до средине шездесетих година, али треба приметити да, откако их Миодраг Павловић у значајнијем броју изабере за *Антологију српског песничтва*, песме ове збирке/циклуса постају сталне у антологијама, и то избором који понавља Павловићев до 1990. године, а затим са варирањем, одабирањем других песама из ње. Сличну релативно стабилнију антологизацију имале су пре тога и песме краћег стиха, које се такође јављају први пут тек у Стефановићевој антологији, избором „Сунчаних песама“, али заиста у антологије улазе тек са „Вечерњим песмама“ у *Антологији српске поезије* Зорана Мишића средином педесетих година. Најчвршће у њима остају „Песма“ и „Међа“ које опет бира Миодраг Павловић (ова друга се пре тога јавила и у *Новијој југославенској поезији* из 1962). Са Павловићем се заиста у антологије укључују и „Сунчане песме“, сада друге у односу на оне које је Стефановић одабрао, и такође опстају у макар једној антологији сваке деценије, до данас. Треба приметити и да у тим новинама нема много варијација у односу на први избор којим се у антологијама јављају – већина каснијих антологичара понавља (уз евентуално скраћење) низ песама Павловићевог избора, са тек по једном новом песмом у понеком од њих, која се у антологизацијама не задржава. Највеће варирање показује доношење песама из циклуса „Душа и ноћ“ – код Богдана Поповића се из њега доноси само „Сутон“, који је поновљено биран све до Стефановића и Ковачевића. Међутим, већ у том периоду, код Деановића и Петравића, односно код Жежеља, из истог циклуса доносе се и друге песме, којима се Поповићев избор допуњава. Промена Дучићевог антологијског лика од средине века, насупротив циклусима који су тек нешто већим бројем песама били заступљени у *Антологији*, за овај није значила и престанак интересовања, али није ни његово устаљивање једним одређеним избором који би се понављао са правилношћу: уз песме „Непријатељ“ и „Крила“, о каквим би се могло рећи да се стабилизују јер њихов избор више није сасвим неочекиван, у појединачним антологијама јављају се и нове песме овог циклуса, али које у даљим изборима не опстају понављањем.

Овакво „понашање“ поетичког лика песника пример је једног вида каноничности Поповићеве антологије. Вредновање појединачних песама (утемељено на естетском мерилу Богдана Поповића), потврђено као вредност тиме што је и догађај у заплету развојног наратива (књижевноисторијске визије Богдана Поповића), у још широј перспективи опстаје као вредност јер на том наративу гради приповедно уобличени идентитет српске поезије као вредности. Због тога се најчвршће језгро поетичког лика Јована Дучића не одбацује ни када први и други сегмент овог поступка буду замењени новима, већ пречишћено, уклањањем перифернијих тонова тако да се ослободи место за нове слојеве вредновања, опстаје као база која се не може одбацити, сталност због које је за поетички лик могућа промена.

Насупрот овоме стоји Поповићева антологизација Лазе Костића, који је из данашње визуре и најупадљивији пример песника „који стоје више него што би се по донесеним песмама дало закључити“. Међутим, његова „слаба“ антологизација није таква само бројем песама – Костић је у *Антологији* присутан са три, од чега су две песме из драме *Максим Црнојевић* – у првом добу тројица песника који су такође „стајали више“ у свом времену

заступљени су са по једном песмом, па се опет не поставља питање како састављач није унео још коју Абердарову или песму Грчића Миленка. Костић у првом добу антологије пре свега није *карактеристични* песник периода – у оном облику у коме период романтизма осмишљава антологијски протокол Богдана Поповића – јер песме којима је заступљен и њихова позиција у композиционом следу нису тачке у којима се Поповићеви истакнути мотиви појављују први пут или „чистијим“ тоном. Ипак, у томе он не одступа од избора који му претходе: и у *Песничком зборнику* Јована Максимовића Костић се нашао тек једном песмом, а у овоме понешто сродном избору *Наша пјесма: антологија хрватског и српског пјесништва* (1905) Јосипа Милаковића уопште га није ни било. Костић, такође, није заступљен ни оним што је *за њега карактеристично*, јер се, са једне стране, његов третман језика коси са захтевима „лепе“ и „јасне“ песме Поповићевог естетског критеријума, а са друге је мотивска потка избора његових, али и песама читавог доба подређена *једноставности* као пројектованој естетичкој особини којом се хомогенизује српска романтичарска поезија зарад стварања представе о целовитом и довршеном периоду.

„Слаба“ антологизација Костићева имала је последице занимљивије него оне које је дала „чврста“ Дучићева. На једној страни, то је релативно мало песама и у каснијим српским антологијама, као и то да се већина њих нашла претежно у по једној или две књиге. Тек их је 37, од чега су три издвојене из *Максима Црнојевића* – две са оправдањем у Костићевом таквом њиховом третману у јубиларној књизи *Песме* (1909) коју је сам приредио као свој коначни избор, а трећа је читава појава из драмског текста коју у своју ратну антологију смешта Миливој Павловић. Упадљиво је да антологичари српске поезије понављају тек пет песама, као „стабилно“ језгро Костићевог антологијског лика. Две су из Поповићевог избора – „*Еј, пусто море...*“ и „*Спомен на Руварца*“ (са прекидом укључивања у нове антологије код прве током осамедесетих и деведесетих, а код друге током шездесетих година, али иначе у готово свакој у којој се Костић нашао). Треба уочити и да се „*Santa Maria della Salute*“ први пут јавља код Андре Жежеља (коме је Поповић био саветник при састављању књиге) почетком тридесетих година, и да је од тог тренутка, и без колебања, она најчешће изабирана Костићева песма у српским антологијама. Таква је и песма „*Међу јавом и мед сном*“ коју први у избор ставља Светислав Стефановић, да надаље непрекинито остане у новим изборима, а „*Певачку химну Јована Дамаскина*“ први укључује Мишић, и она је последњи тон који стабилизује акорд Костићевог антологијског лика.

То што се тај акорд јавља разложено, у временском распону од нешто мање од пола века, као и то што се појединачне песме које му се додају у по једном или два избора понашају као његови аликвотни тонови, последица су друге важне особине Костићевог антологијског лика код Богдана Поповића. Његова недовршеност, „слаба“ семантизација као тачке заплета приче о развоју коју Поповић гради, а нарочито позиционирање „*Спомена на Руварца*“ на крај првог периода од другог издања *Антологије*, учинила је Костића најпре напрегнутих тоном композиције *Антологије новије српске лирике*, које је надаље било „празно место“, податно за смисаона испуњења којим му нови развојни наративи дају другачији лик и значај. Примећено је да је он „за пјеснике и критичаре XX вијека постао лакмус: по његовом статусу у српској поезији могу се одређивати смјене поетичких парадигми“, остајући тако *жив* песник, „имагинарни учесник кључних књижевних полемика и поетичких промјена у поезији XX вијека и око ње“ (Делић 2011: [381]).

Та промена је и најспорији ток дејства Поповићеве антологије, а да се описати уочи ли се да је унутрашња граница између првог и другог доба, постављена хронолошки између Лазе Костића и Војислава Илића, граница којом се заснива и почетак, а са њим и природа модерности Поповићевог развојног наратива. За њега је Илић почетна тачка од које у српској поезији „почиње преоблађивати [sic] машта, са дикцијом преимућствено живописном“, за којом тек долази оно „највишег уметничког облика“ оличено у Дучићу, Ракићу и Шантићу. Истовремено, на исти начин на који завршетак првог доба „повлачи“ натраг у прошлост

завршавајући „Споменом на Руварца“ из 1865. године, и Војислав Илић је суптилно померен ка будућности, јер се прва његова песма у другом добу јави тек након шест песама у којима су сва три карактеристична песника – упркос временској граници постављеној у 1880. годину, гради се утисак да је Илић савременик поезије која настаје тек од почетка двадесетог века.

Ово Поповићево тумачење почетка модерности, у облику симптоматичне потребе да се одреде према питању *ко је песник од кога почиње двадесети век*, односно модерна српска поезија, у антологијском низу у двадесетом веку јавља се као избор између Војислава Илића и Лазе Костића. Са померањем клатна од овог првог ка другом, које значи кретање од усложњавања форме ка усложњавању реторичког уобличења песничке самосвести као кључних импулса почетка модерног певања, и упоредо са претумачењем и природе српског романтизма, и поетичког лика Лазе Костића, антологије српске поезије, чак и кад стоје на сасвим супротном вредносном становишту од Богдана Поповића, потврђују тачност овог његовог избора као неуралгичне тачке наратива о прелому из кога настаје модернизам као став. Тако Војислав Илић Млађи, иако свој антологијски протокол обликује у свему наспурот Поповићевом, а нарочито у распореду, задржава границу због које се различито морају применити критеријуми форме „при одабирању песама од лиричара који су живели и радили у доба пок. Војислава – до сада највећег живог мајстора српског стиха –, као и од оних који су живели и радили **после** Војислава“ (1920: II). Тако је и код Деановића и Петравића, који антологизују „савремену“ лирику, те њен почетак смештају у Илића, односно доба „реализма, претече новог покрета у поезији“ (1922: 5). Након укључивања „Santa Maria della Salute“ почетком тридесетих година, у читанци Андре Жежеља ће ова разлика између Илића као претече и парнасо-симболиста као остварења бити додатно наглашена Илићевим смештањем у деветнаести век (заједно са јаче примењеним хронолошким начелом, у складу са уџбеничком наменом књиге), али ће се и деветнаести век поделити на два дела, а у другом ће се један за другим наћи Костић и Илић. Овакво приближавање двојице песника код Стефановића (који доноси највише Костићевих песама у односу на друге антологије, и уводи „Међу јавом и мед сном“) већ постаје дуалност, у паралелизму са његовом дуалношћу почетка новије српске лирике у пару Бранко–Његош, истовременом „рехабилитацијом“ вредности Костића (чији је Стефановић носилац још од приређивања *Антологије Лаза Костић* 1923) и релативизацијом вредновања Илића које му „без довољно оправдања уосталом“ придаје „улогу творца модерне“ (1943: X). Такво двојство налази се и код Ковачевића (1955), који модерну лирику излаже у два паралелна тока два одељка антологије, чији су почетни песници Илић, односно Костић, да би већ следеће године код Зорана Мишића „Лазе Костићу припало [...] највише простора у овој књизи“, јер се на крају уводне белешке о њему поставља и питање о томе треба ли да „праштајући му хирове језика и ћуди, видимо у Лазе Костићу зачетника модерне српске поезије?“ (1956: [70]).

Са Мишићем се довршава и антологијски акорд Костићевих антологијских песама увођењем и „Певачке химне Јовану Дамаскину“, али се не завршава и антологизација Костићевог лика. Међу каснијим антологијама било је и оних који понављају Мишићев став о Костићу као почетку. Таква је Палавестрина антологија из 1964. где је „Santa Maria della Salute“ „завршетак једне и почетак друге епохе у развоју нашег песништва“ упркос томе што је у време њеног настанка већ било објављено „готово све што се данас сматра првим наговештајем новог доба“ (1964: 5), Милидраговићева *Антологија песника* (1976) у којој Илића уопште нема, већ се континуитет гради између Костића и Дучића, или Крњевићева антологија поезије двадесетог века која носи и наслов *Међу јавом и мед сном*. Костић је почетак и за обе антологије авангарде Гојка Тешића, али врло сведеним избором: у старијој је то само „Споменом на Руварца“, у каснијој, у којој пролошким „Исконима“ припадају и Ђорђе Марковић Кодер и Момчило Настасијевић, уз њу је још и „Santa Maria della Salute“.

Упоредо са оваквим ставом опстају и протоколи у којима се задржава двојство почетка модерности, у Костићевој имагинативности и Илићевом култу форме, као код Кисића (1971), или код Тонтића (1991), чији се реконститутивни, свеобухваталачки напор „велике књиге“ *Модерног српског песничтва* у поднаслову одређује као време „од Костића и Илића до данас“. Такав корак „уназад“ у односу на Мишићеву крајност долази и из Павловићевог избора да у дилеми о почетку предност да Војиславу Илићу, али са другим тумачењем које је последица промењене временске и вредносне скале – за њега је Илићев „културноисторијски потез био [...] еманципација од средњоевропских књижевних модела, и еманципација од притиска образаца народне поезије“ (1964: 50). У овој оцени, о чијем ће смислу бити више речи поводом Павловићеве антологије, оживљавају два места која другачије исказана и интерпретирана постоје већ код Поповића – наратив о развоју новије српске лирике из народне поезије и смена страних утицаја као један могући начин представљања тока тог развоја. Али и више, опстајање концептуализације почетка модерности као приче о прелому који се догодио са Костићем или непосредно после њега, те зависност разумевања и Костића, али и природе онога што након прелома почиње, од тога где се та граница поставља, потврђује, у коначном, на још један начин да је каноничност *Антологије новије српске лирике* у томе што њено проблемско језгро, Поповићева визија целине српске поезије, заиста постоји као *ne varietur* српске књижевности.

4.2. Антологија српске поезије Зорана Мишића

4.2.1. Приповедна историчност поступка настанка антологије

Макар од године смрти Зорана Мишића *канонски* наратив о почетку послератног модернизма у српској књижевности кристализовао се у причу о „љутој књижевној бици“ чији је Мишић био херој, победник који је „одбранио“ поезију у полемичким „окршајима“ у које је улазио поводом првих књига Миодрага Павловића и Васка Попе, односно ставом у расправи између „реализма“ и „модернизма“ под којима се представљају табори „борбе за слободну и модерну уметност“ од догматских захтева социјално ангажоване литературе „пругаша и кубикаша“ или њеног нуспроизвода, сентиментализма „лирике меког и нежног штимунга“. Снага ових метафора, којима Света Лукић предговара завршној Мишићевој суми књижевног рада, лије темељ из кога се може описати положај и значај његове личности, али и заклања барем две дискутабилне тезе у том ставу. Прва је та што, ако се и прихвати ознака „нераздруживе везе између његове критике – и поезије која је почела да се ствара и штампа од краја 1951. и почетка 1952. године“ (Лукић 1976: XV), то није довољно да објасни како би заиста *поезију* „спасавала“ расправа вођена и добијена на пољу (псеудо)критичког сукоба. Ако оно што изазива олакшање треба рећи на самом почетку, у читању дискусија попут реферата са Ванредног пленума Савеза књижевника Југославије 1954. године данас се најпре разабире утисак о необичним временима у којима је много речи потрошено на расправу чији се исход, у сваком могућем смислу, одлучује на другом месту – у оном бољем случају, то је у самим песничким књигама, не у критичком сукобу.

Други проблем са снажном метафориком „књижевне битке“ у томе је што сажима време до слике одсудног догађаја. Она гради потребну илузију о Мишићевој монументалности, готово па налик природној сили која делује на ток једнако „природног“ општег кретања, корисну да се изрази вредносни став о његовом значају. Постаје проблематична када због тог концентрисања у једну тачку поведе до закључка да његов каснији рад, почев од *Антологије српске поезије*, треба посматрати као проверу, „главни

испит зрелости“ састављача, где је требало „на делу, избором песника и песама, посведочити заснованост нових идеја у име којих се борио Зоран Мишић заједно са својим истомишљеницима у часопису *Младост*, па у *Сведочанствима* и *Делу*“ (Лукић 1976: XXII). Ако је улога антологије била потврда већ освојене победе „модернистичког“ начела, откуд потреба да се она састави као ретроспективна, започета од средине српског деветнаестог века? Како онда треба тумачити то што три године након антологије српске поезије Мишић на француском објављује антологију *Југословенске*, са доњом границом постављеном у 1919. годину, и са већином песама које припадају савременом тренутку? И више, због чега је та друга књига заборављена малтене већ у тренутку објављивања? Да би се из ове слике искорачило, треба испричати причу, са мање жанровских особина бајке у којој херој спасава модерну поезију у невољи, а са више интересовања за промену унутар самог јунака, из које његов однос „нераздруживе везе“ са поезијом Васка Попе и Миодрага Павловића добија нешто више нијанси смисла, а састављање антологије види се у светлу другог сукоба, вођеног пре свега унутар самог састављача, током неколико бурних година које се могу именовати и као *одрастање* чија би ова прича била роман.

4.2.2. Између за и против јединственог југословенског критеријума

Након полемичких размена са Владом Дубровчићем поводом првих песама Миодрага Павловића 1951, те са Миланом Богдановићем и Зораном Гавриловићем око Попиних песама 1952. и 1953. године, и након заокружења овог периода књигом *Реч и време*, Зоран Мишић отишао је на студијски боравак у Париз, где је провео већи део следеће, 1954. године. У току те године започета је *Антологија српске поезије*, импулсом сличним оном којим је Богдан Поповић своју састављао да би српско песништво представио „сапелеменицима хрватским“. Мишић се ангажовао и на послу представљања и промоције југословенске поезије у Француској, због чега је превео неколико песама песника којима би задовољио захтев за *репрезентативним* избором актуелног стваралаштва у Југославији. Природа тог искуства драматично се разликује у зависности од тога из чијег се угла посматра. За Мишићев знамо у два слоја. Један од њих види се у приватном писму Марку Ристићу, о околностима у којима је посао започет:

Мене овде нико не познаје, Французи много држе до хијерархије, нељубазни су и неповерљиви према непознатим људима (неколико прописвета, који овде годинама живе; преводе песме, нуде се и т. сл., сносе велики део кривице за то), а ја не умем да обијам прагове. [---] Почео сам да преводим сам (текстове сам понео из Београда), пошто сам увидео да нећу моћи да нађем сарадника, јер Французи не раде ништа цабе: једино ми се за Мијин [Миодрага Павловића] комад са пантомимом о коњима један песник понудио да ми помогне, јер му се ствар допала, те сам тако најпре превео нешто што нисам планирао... Елем испоставило се да могу сасвим добро да преводим и сам; Матић [Душан] вам може показати преводе својих песама (Дединца чак и у слику) и јуче смо у France-Yougoslavie приредили вече југословенске поезије. Матић ће вам причати какав је успех имало и предавање и стихови... (према Поповић 2011б: 178).

Средином те године глас о том послу у Београд стиже у интервјуу који је *НИН*-у у мају дао Пјер Еманијел²⁴⁸, где „пријатно изненађење“ од пре неколико месеци „једном конферансом на којој су чланови Француске комедије читали савремену југословенску поезију“, са које су му се посебно допали стихови Горана Ковачића, Скендера Куленовића,

²⁴⁸ И овим прича о настанку антологије можда добија и наносе хладноратовског трилера: француски песник и радијски уредник Пјер Еманијел (књижевно име Ноела Матјеа, Noël Mathieu) био је и потпредседник француског Конгреса за слободу културе (*Congrès pour la liberté de la culture*) и директор и касније председник међународне асоцијације оваквих конгреса – за које се 1967. године испоставило да их је основала и финансирала (и њима донекле управљала) америчка Централна обавештајна агенција.

„Белутак“ Васка Попе и „Соната“ Миодрага Павловића, сазрева до идеје да би било „врло корисно за наше обострано упознавање да се направи једна антологија савремене југословенске поезије на којој би сарађивали и француски песници“, нудећи и своју помоћ на том послу, због искуства рада „раније на једној антологији пољске поезије“ (Мајсторовић 1954: 8). Дописник из Париза и тадашњи главни уредник *НИН*-а који води интервју наставља егзалтирано, не уочавајући извесну снисходљивост у тону свог саговорника, потврђујући интересовање изазвано поменутом конферансом

на којој су читани поред већ поменуте четворице и стихови Крлеже, Матића, Дединца, Давича, Растка Петровића, Каштелана, М. Ристића – у преводу Зорана Мишића – и А. Б. Шимића и Тина Ујевића – у преводу Р. Иванишевића. Још једно сведочанство о том интересовању: часопис „Каје ди сид“ је објавити [sic!] панораму савремене југословенске поезије са чланком Зорана Мишића; она обухвата песме које су читали чланови Француске комедије; часопис „Летр нувел“ објављује један избор југословенске поезије а часопис „Монд нуво“ објављује чланак Зорана Мишића о југословенској поезији и једну песму Душана Матића (Мајсторовић 1954: 8).

Лепа обећања која у презенту („објављује“) набраја дописник Стеван Мајсторовић остала су, изгледа, само то: *Cahiers du Sud*, које су тих година у сваком броју доносиле по један антологијски избор поезије нису штампале панораму југословенске, а нема трага ни текстовима у *Les Lettres Nouvelles* и *Monde Nouveau*. Међутим, реакција коју је овај интервју изазвао указује на тумачење Мишићевог посла у српској средини. Лаза Лазић, књижевни критичар и уредник *Младости* (уз Славка Вукосављевића, Предрага Палавестру и Првољуба Пејатовића), у октобру те године објављује у јулу написан горак и оптужујући чланак „Један Србин у Паризу“ у коме напада Мишића што „није у Паризу заступао југословенску књижевност, него себе, свој став, своје проблематичне концепције о нашој књижевности, о нама“, због које „стављајући у центар своје књижевне пропаганде у Паризу песничке личности Миодрага Павловића и Васка Попе, Мишић је показао да или не разуме нашу савременост и путеве којима ће ићи књижевност ове земље, или да намерно хоће да се тим путевима супротстави“ (Лазић 1954: 1). Занимљивији је прикривени политички аспект ове оптужбе, формулисан као лично признање „крваве истинске људске зависти“, који одговара опису ситуације младог песника из предговора Палавестрине антологије:

Нас нема на мостовима Сене, јер смо изгубили много времена, не знамо нерв момента. Ми смо иако дрхтимо од праведног гњева, стрпљиви. Стрпљиви: ми рачунамо на дуге стазе. Ми знамо, не баш наивни, за коло среће. И Мишић зна, он хвали и Скендера Куленовића који се њиме, али то је већ прошло *avec un petit souris*, играо у једном од задњих бројева „Књижевних новина“. Само оно за шта, изгледа, не зна Зоран Мишић, то је крај. А тај крај је за нас прилично извесан.

А што нисмо у Паризу, тако нам и треба. Тако нам и треба кад не знамо француски. (Све нас то одводи на даља корисна размишљања.) Тако нам и треба кад нисмо имали клавира ни књиге ни слике Утрилове ни бога оца у кући у којој се радило једино о потребном хлебу. Кад смо ратовали, кад смо годинама као ленштине сањарили, кад смо ишли по пругама и којекуда, кад смо све време витлали неке девојке по јелињацима, место да учимо неправилне глаголе и читамо Ронсара. Кад смо из својих провинција дошли у овај град, у културни живот, у књижевност као грлом у јагоде, без стана, без познанства, без пртљага и сналажљивости.

Тако нам и треба и ништа нас не правда. Али нека. Извесна искуства су незаменљива, ми данас већ све знамо и видимо све. И нека не мисли нико да ће га мимоићи суд јавности и суд друштвене историје коју ћемо ми написати. (Лазић 1954: 2).

На овај памфлет одговорио је Борислав Михајловић у *НИН*-у крајем октобра, подсећајући да је „Мишић било преводио, било штампао, било учинио да се рецитију туђи преводи, било помињао у својим чланцима и предавањима једном речи покушао да ‘лансира’ следеће наше писце: Његош, Бранко Радичевић, Прешерн, Крањчевић, Јакшић, Крлежа, Ујевић, Црњански, Назор, Горан Ковачић, Дединац, Скендер Куленовић, Марко Ристић, А. Б. Шимић, Матић, Каштелан, Весна Парун, Матеј Бор, Кајух и авај! Павловић и Попа“

(Михајловић 1954: 9). Реч је и о стратешкој одбрани, у којој се подсећањем да је реч о представљању југословенске поезије која није само савремена не само релативизује тврдња да је избор вођен Мишићевим личним укусом, већ се предупређује и друга замена теза, дискретно уписана у исказ о зависти, а каква се непуних месец касније (10–13. новембра) експлицитно јавила у дискусији на пленуму Савеза књижевника Југославије. По њој, Мишићево схватање о поезији „међу јавом и мед сном“ (што је и наслов његовог реферата, али и кључни мото каснијег његовог писања) чију вредност не треба процењивати у односу на песников ангажман, речима Милана Богдановића, значи и „иронизирање“ и „отуђење од стварности“ која „постоји и постоји несумњиво и постоји као нешто посебно и јасно издиференцирано и јасно ново, као нешто што је доиста оно што чини данас све нас писцима са једним извесним разумевањем за законе друштва и његов напредак, што нас на овај или онај начин стапа са социјализмом или приближује социјализму. Та наша стварност постоји, она не може да се негира, а још мање сме да се презире“ (Богдановић 1955: 160).

На првом кораку, декларативно потврђивање сопственог југословенства (за чијим ће дејством и Михиз посегнути када следеће године буде састављао своју антологију српске међуратне поезије) било је закљон којим се штитио модернистички критички став, али и, парадоксално, још нешто: оно што заклања обухвата и могућност да се не одрекне оних које Мишић у реферату брани исказом „песници нису убице“ – треба се подсетити да само годину раније Српска књижевна задруга разматра уклањање песника из *Антологије новије српске лирике* – што стане у фусноту, такође двоструко кодирану: „случајеви Кнута Хамсуна, Милоша Црњанског и Јована Дучића и других не побијају ову везу [мисли се на „природну“ везу поезије и револуција] већ је само потврђују. Жалосни крај ових људи не поништава њихову поезију“ (Мишић 1955а: 40).

Следеће 1955. године у новопокренутом *Делу* Мишић објављује два текста под заједничким насловом „Из дневника антологије“, а које касније, нешто прерађене, штампа као засебне есеје „Лаза Костић“ и „Језик и поезија“. Они нису у том облику ушли у протокол *Антологије српске поезије*, иако се белешка која претходи Костићевим песмама може читати као сажети извод из првог есеја, а исказ из предговора о сламању у борби са језиком и трагици журбе напред због које „остали смо без традиција“, своје порекло и ширу разраду има у другом. Заједно сведоче о мисаоном кретању којим се од избора савременог стваралаштва којим се представља странцима дошло до ретроспективног прегледа српске поезије.

Тешкоће у превођењу, због које су му они „најбогатији у језику највише мука задали“ (Мишић 1955в: 486), освестиле су за њега значење „вечите непреводивости“ о којој је поводом Његоша говорила Исидора Секулић, а са њом и природу „сржи језичке дилеме, и то не само наше, већ и целе модерне европске поезије“:

Савремена поезија, први пут можда у историји, дошла је до свог универзалног поетског језика. У данашњем свету, толико разједињеном, а ипак никада ближем свом интегралу, мисао је научила да разара, али и да гради мостове међу људима. Тај заједнички поетски језик, плод многоструке повезаности савременог света, његове нове митологије, градске амбијентације, апстрактног изражавања и многих других чинилаца, свакако је драгоцен аквизиција модерне поезије, али је и њена стална латентна опасност. Она га стиче по цену многих својих националних језичких особености. У литературама које предводе, тај раскид је много мање видљив, јер су оне вековима чувале и неговале језичку културу и традицију. Ми који трајемо тек стотину година и грабимо корацама од сто миља да бисмо их сустигли, изложени смо већој опасности да нам се измакне тле под ногама (487).

Из овог стања могућа застрањења будућности иду у два смера. Један је оних „који су, на челу са Оскаром Давичом, то [опасност од губитка националне језичке специфичности] увидели, држе се грчевито свог језика. Али ево где и њих вреба стара наша погибија: да се растргну у језичком трагању и изгубе се у језичним насладама. Побунили су се против

фолклора, а ево где су и сами стали заљубљено да везу ситан вез од језичких ђинђува и посластица“ (487). Или да се, насупрот овоме, у поезији „интелектуалне лирике“, попут оне Миодрага Павловића, која је „подигла [...] најсубљу разговорну реченицу у сферу метафизичког расправљања, а читав један рој апстрактних појмова спустила на тле свакодневног збивања“, и тако „излечила нас је од романтичарског илузионизма“, страда због „језичке немоћи и непродорности. Својим апстрактним, превише ‘интернационализованим’ и херметичним говором, она се лишава и чулно-конкретног увида у ствари, и своје националне језичке подлоге“ (488). Оваквом свешћу о потреби надилажења дихотомије „певања“ и „мишљења“ језика Мишић је већ затворио своју прву књигу *Реч и време* (1953), али се на овом месту перспектива мења, да у прошлости пронађе оно што је у „Певању и мишљењу“ означено као разрешење које садашњости највише недостаје: *личности*.

У потрази за личношћу, Мишић проналази Лазу Костића као оног који је „прекрасно [...] замислио ту врховну синтезу. Али је није остварио. Није је ни могао остварити. Његова поезија остала је сва у једном грчевитом, болном распињању између сна и јаве“ (Мишић 1955б: 393). Оно због чега је, за Мишића, Костић остао „половичан и неисказан“ били су пречи налози за песника његове садашњице:

донети Српству „луч просвећења“ и изградити, у духу народне поезије, етички кодекс чојства и јунаштва. И Лаза Костић поделио је судбину која почев од Доситеја прати наше писце: био је песник и просветитељ, визионар и „врли српски син“. Поведен омладинским покретом, продужио је национални епос, у духу и слову једног традиционалног обрасца који је већ био дотрајао (393).

Ово је пут којим је Мишићева мисао доспела до универзалности песничког језика као критеријума песничке вредности, те корена естетичког заокрета који стоји у основи његовог антологијског протокола. Али то није све: пронашавши Лазу Костића као већ једном постављено сопствено питање модерности, Мишић је нашао и српску књижевну прошлост као оријентацијску осу у односу на коју се може освестити опасност од залутања.

Да би се таква довела у видљивост, на ту је прошлост требало применити свест о странпутицама садашњег тренутка, ослободити њено разумевање „неспоразума“ који се набрајају у предговору *Антологије*. Такав „читав један ланац неспоразума“ тражиће да буде скинут и са „наше злосрећне модерне литературе“ у једном интервјуу крајем 1955, у коме се дихотомија „реализма“ и „модернизма“ отписује као лажна, заједно са хронолошким разграничењем и супротстављањем вредности „старог“ и „новог“²⁴⁹, што ће у антологијски предговор доспети као прикривени цитат предговора Богдана Поповића. Међутим, та промена, са којом се сада кључни проблем модерности јавља у личности ствараоца, као драма која се сваки пут изнова одиграва у процесу налажења сопственог песничког гласа, изменила је и антологијски протокол наслеђен од Богдана Поповића, јер више модернитет не заснива на доживљају прелома на временској оси. Због тога су след песника без разграничења на доба, али и престанак потребе да се низ одреди према „странпутичарима“ (дефинисањем природе целине кроз образложење критеријума њиховог изостављања) сигнали који сугеришу чиме је Мишићева антологија заиста модернистичка: поставши *проблемска*, могла је да органицистички наратив о *развојности* одбаци и да наместо њега постави полифони наратив о сродностима личности које у драми суочења са сфингом језика као песничког медија дају типолошки сродне одговоре.

²⁴⁹ „Ја у те поделе на векове, узгред буди речено, много не верујем и лично мислим да се Флоберовим методом и дан-дањи може писати роман, да *Госпођа Бовари* није нимало застарела и досадна књига, да унутрашњи монолог, интерполације временских планова, удвајање и триплирање свести и друге аквизиције модерног романа нису обавезне, као што то мисле многи романописци, и да писати јасно и прецизно, непоетично, па и наративно, не значи бити несавремен“ (Мишић 1955г: 8).

Када више није било потребе да „новија српска лирика“ буде „једна органска, заокругљена целина“, ни идентификација језика више није нужно морала да се веже за реформу Вука Караџића, али је, управо због уклањања представе о органском развоју, Мишићева целина нужно постала српска, и то управо због језика. То више није морао да буде савремени српски језик – видљиво је то и уношењем Његоша, и, још више, Стерије (чије су песме штампане старим правописом, а песнички облици којима се служе нису инспирисани фолклорном парадигмом), видљиво је и песницима над којима се у напомени пред почетак антологијског низа двоуми, а могло би бити видљиво и накнадно, сагледа ли се *Слово светлости*²⁵⁰ као извесна поетска антологија српске средњовековне књижевности – али јесте био, због потребе да антологија остане и антологија „за нас“. И због још нечег: везивање проблема модерности за личности песника које на тај проблем дају одговоре који су *валидни*, „изузетни“ и „аутентични“, те састављање антологије песника, значило је задржавање вредности песничког генија, и са њом парадигме књижевности обликоване у романтизму. Ослањајући се на утврђену доњу границу Богдана Поповића, Мишић је саставио антологију „за нас“ јер је, можда се то може назвати компромисом, ипак морао, или хтео да рачуна на „нашу“ концептуализацију појма „песника“, онако како се она, заједно са институцијом књижевности у деветнаестом веку у српској култури оформила. Та је граница релативизиована, двоструко: и „уношењем“ именовањем оних у којима се иста драма одиграла, али од чијег се укључивања у антологију одустало, али и променом смисла догађаја „рођења“ српске лирике у Бранку Радичевићу.

Насупрот Поповићевом Бранку који је „полу народно полу уметничко“ (Поповић 1911: VII) *наслањање* на народну лирику, Мишић се јасно одређује: Поповићев поглед и ред-по-ред метода која је видела формално савршенство у „враголанским буколикама, пуним љупкости, али стандардно лежерним и не много оригиналним“ је „дубљи, елегични и визионарски део његове поезије запоставила“ (Мишић 1956: 36), и надаље обликује његов нови антологијски лик, којим Бранко наставља да „живи у Дису, Црњанском и Дединцу“, јер је и оригиналан, због служења „поетским језиком ни од кога ненаслеђеним [sic!], неприправљеним за узлете којима је стремио“, али и сам део такве нити-понорнице наслеђивања:

Дуго се према Бранку грешило. Грешили су и они који су у њему видели само Вуковог ученика, наследника нашег народног епоса, романтичарског занесењака, али греше и они који га свде на љупког песника рококоа, на позни војвођански одјек галантног века, па и они који га прикључују просветитељско-рационалистичкој традицији Орфелин–Доситеј–Змај. Ако му

²⁵⁰ Недовољно проучени текстуални предложак „ригуалног театра“ који су Зоран Мишић, Љубица Марић и Влада Петрић, уз сарадњу Младена Јагушта, Небојше Митрића, Живојина Туринског и Душана Ристића у дугом временском периоду шездесетих година постављали на сцену Српског народног позоришта у Новом Саду сачињен је већ 1960. године, слагањем из фрагмената средњовековне књижевности од IX до XV века, и то поступком у коме „приређивач им није хтео ниједну своју реченицу дOMETнути, осим понеке везивне или сродне речи коју су потребе композиције или глумачког изговарања изискивале. Он је такође настојао да избегне сувишне интерполације текстова разних аутора и да им сачува смисаони и временски редослед. Скраћења су, наравно, била неизбежна, али никад науштрб значења целине“ (Мишић 1967: 7). Реч је о текстовима Климента Охридског, Светог Симеона, Стефана Првовенчаног, Светог Саве, Доментијана, Пандеха, Теодосија, архиепископа Данила, Јефимије, Инока Исаије, Патријарха Данила, двојице монаха Раваничанина, кнегиње Милице, епископа Марка, деспота Стефана Лазаревића, Давида, Григорија Цамблака, Андонија Рафаила Епактита, Константина Филозофа, Никона Јерусалимца, Јелене Балшић, Смедеревца и Смедеревског беседника, Димитрија Кантакузина и Константина Михаиловића из Островице – малтене свих заступљених и неколико година касније у *Антологији српског песничтва* Миодрага Павловића, а преузетих из истих преноса на савремени језик којима се и он служио: Миливоја Башића, Лазара Мирковића, Ђорђа Сп. Радојичића, Драгољуба Павловића, Момчила Настасијевића и Ђорђа Трифуновића. Упоредна анализа два избора чија је хронологија објављивања обрнута у ону настанка (*Слово светлости* објављено је тек 1967. године, као нека врста програмске афише, либрета којим се омогућава праћење извођења сценског дешавања) била би још занимљивија укључи ли се у то посматрање и постхумно објављена песничка антологија *Јутро мислено* (2008) Васка Попе, али све то, управо због претежно поетског пре него антологичарског импулса у њиховом састављању, остављамо изван овог рада.

већ треба тражити сроднике, то нису ни Бајрон ни Парни, већ она струја романтизма (Китс, Шели и др.) која је остала привржена класицистичким идеалима чистоте и склада, оживела их свежим дахом природе и обновила новом осећајношћу. Та танана нит чисте лирике, која се простире од трубадурске и ренесансне поезије па до Елиара, била је у нас непозната све до Бранка (осим у ретким средњовековним текстовима и понегде у лирској народној поезији). У њој, додуше, није цео Бранко, али је његов најбољи део ту (36).

Задржана статика елемената романтичарске књижевне парадигме, која почива на језику и песнику као експонентима представе о поезији, па и на надахнућу, сада у облику стања „међу јавом и мед сном“, али са измењеном имагинацијом која их повезује проблемски, не више уз ослањање на идеју о органском постојању те везе, мера су модернизма антологије Зорана Мишића. У њему усмереност на „ново“ најпре значи тражење одговора на питање *шта је уистину ново*, и не може се дати без претходне воље да се разуме оно што је прошло.

Таквим се редоследом *Антологија српске поезије* и појавила пред читаоцима: након предговора штампаног под насловом „Један век српске поезије“ у априлском броју *Дела*, остатак те године, до средине новембра када се *Антологија* и појавила у облику књиге, у *Књижевним новинама* је сваких 14 дана објављиван и по један њен сегмент под заједничким насловом „Зеленило под снегом“, са изабраном песмом и крокијем новог разумевања песника прошлости, од Стерије до Александра Вуча. Након тога, упркос критичким реакцијама и „суђењу“ антологији приређеном крајем те и почетком следеће године, Мишић се о њој више није изјашњавао, осим сажетим исказом о томе да је „радио дуго, савесно и заиста непристрасно“, да се није „држао ни ‘старих’ ни ‘нових’“, а да је најмање желео „да буде модернистичка. Њих, уосталом у књизи нема много. Остало све пише у предговору“ (Мишић 1956н: 6)²⁵¹. Будућа издања *Антологије српске поезије*, још два за преосталих двадесет година Мишићевог живота (1963, 1967) и посмртно (1983) биће објављивана без иједне речи измене.

Како онда треба разумети оно што се, упоредо са објављивањем делова антологије, из Мишићевог одговора на анкету *НИН*-а о југословенству, развило као непријатна и некњижевна полемика коју у истом горњем интервјуу на крају године закључује исказом да „за себе задржав[а] право да буд[е] југословенски писац и да се тако пред светом легитимиш[е]“? Делује нам да је првобитна намера у састављању „Нацрта за тезе“ „За јединствени југословенски критеријум“ била ствар стратегије одбране у два смера. На једној страни, у том су тексту набројани исти они чиниоци од којих се састоји „универзални поетски језик“ савремене поезије, сада конкретизовани унутар књижевног контекста у коме Мишић делује: савремена тематика, градски амбијент, „социјалистичка идеологија и етика“ (сме ли се под тим видети „нова митологија“ из есеја „Језик и поезија“?), јединствени књижевни језик, психологија, савремени израз, културни ниво песника и, најзанимљивије, „културно наслеђе“. О овом последњем је изречено оно што делује и као програм састављања антологије:

Градити националну културу на оним великим традицијама прошлости које стоје на линији прогреса и могу се и данас стваралачки применити. Приступити што пре темељној ревалоризацији свих наших културних и духовних вредности, од народне поезије то тзв. књижевности између два рата. Тражити у њима универзалне, општејугословенске, *уметничке* квалитете, а не само локално-фолклорне, историско-етнолошке и просветитељско-дидактичне. Одвићи се од сентименталног инертног и архиварског односа према текстовима наше старије литературе (Мишић 1956н: 809).

²⁵¹ У складу са овим, необично нам тачно изгледа литераризовано поређење Светлане Велмар-Јанковић у опису доживљаја открића најдубљег у Зорану Мишићу кроз смирени неприметни осмех на његовом лицу током суђења у Атељеу 212, који се може видети и на фотографијама новинских репортажа: „угледала сам како у мом пријатељу, оптуженом антологичару, чучи један мудар тип, стар као време“ (Велмар-Јанковић 1978: 273–274).

Разлика је у именовану, којим је вредност коју Мишић захтева „општејугословенска“, и склони смо да у њој видимо понављање геста којим је Михиз бранио Мишићев париски избор непосредно пред седницу Савеза књижевника. Да је очекивао слично говори и Мишић у децембру, отварајући свој полемички текст признањем да је „био [...] спреман да, ко зна по који пут, отрп[и] грдњу због своје ‘одрођености’, ‘космополитизма’, ‘модернизма’ и других сличних грешних белосветских, дакле и антисрпских мисли које м[у] се обично приписују“ (Мишић 1956о: [1687]). Ударац је, међутим, стигао са друге стране: за Драга Шегу нарочито, али нешто смиреније и за Ериха Коша и Јанка Коса, у 1956. није „модернизам“ оно што је као проблематично требало заклонити иза пројекције „процеса интеграције југословенске књижевности“, већ обрнуто: Мишићево позивање на „универзалне критеријуме“ које именује југословенским је за словеначке књижевнике познато „из отрцане идејне гардеробе бивших југословенских шестојануарских режима“ (Шега 1956: 534), и значи одрицање да постоје „друштвено-историски настале формације као што су словеначка, хрватска, српска или македонска култура“, јер „у напису у коме на девет штампаних страница говори о југословенству, не сматра за потребно ниједанпут да напомене да је Југославија вишенационална земља, а камоли да би макар и један од тих народа назвао његовим именом. То су за њега очигледно безначајне чињенице које би само могле реметити његов интегрални рачун, па и због тога просто сврстава у рубрику ‘партикуларизам’ и ‘ускорепубличка схватања’“ (536).

Иако Мишић и Шега не мисле на исто када говоре о „југословенском критеријуму“, Мишићева ситуација изгледа вишеструко парадоксална: став који је унутар српских оквира требало заклонити иза југословенства, да би избегао нападе због „одрођености“ и „космополитизма“, унутар југословенског је Мишића приморавао на оно што изгледа „бесциљно и испод достојанства да убеђуј[е] Драга Шегу како са Пером Живковићем и Божом Максимовићем нем[а] никаквих родбинских веза“ (Мишић 1956о: 1688), те опет, да декларативно мора да објашњава „како ни[је] присталица укидања словеначког језика, народности и културе, па то и овом приликом свечано изјављуј[е]“ (Мишић 1956н: 6).

Мишић препознаје оно што Шега заклања својим нападом и то отворено именује у полемичком одговору у *Делу*, износећи и политички смисао свог захтева за јединственошћу критеријума:

Преносећи механички принципе нашег федеративног уређења у област књижевности и културе, која се не да строго омеђити ни државним, акамоли републичким границама, потхрањујући, све у име реализма и теорије одраза, нашу провинцијалну зачураеност и примитивизам, ми смо дошли до парадоксалне ситуације да је републичка, национална, па и покрајинска припадност једног писца постала у исто време и повластица и олакшавајућа околност, како кад и где затреба. Није редак случај да писац коме је „федеративност“ једина одлика, самим тим полаже право да, по „републичком кључу“ претставља Југославију и њену књижевност пред светом, док у оквиру те исте Југославије захтева да га премеравају не више југословенским, већ црногорским, санџачким, далматинским или палилулским аршином. Он је „одразио“ живот и нарави свога родног краја, њега његове комшије и рођаци знају наизуст, он је „специфичан“ и захтева да га мере „специфичним“ мерилом, а то, преведено на језик уметничке валоризације, значи да му се прогледа кроз прсте. А ако се у суседној мали људи покажу слепи за његову локалну боју и фолклорне дражи, он задржава право да се љути и назива их великосрбима, шестојануарашима, космополитима, модернистима и сличним пригодним надимцима (Мишић 1956о: 1691).

У сродном примеру са краја готово истовременог интервјуа, у коме из проспекта Кеноове *Енциклопедије*²⁵² „(у којој чланке о нама пишу, узгред буди речено, неки пољски

²⁵² Реч је о прва три тома Галимарове *Encyclopédie de la Pléiade*, посвећеним историјама књижевности, која је уредио Рејмон Кено, а у други од њих (објављен 1956) укључене су и „балканске књижевности“, које су у

емигранти; нисмо се, ваљда, још договорили у чијој је надлежности, Љубљане или Београда, да се томе нађе лека)“ сазнаје „да се књижевност на Балкану дели на бугарску, албанску, српску, далматинску, словеначку, хрватску итд. Тако нас је бар више него што нас стварно има, можда ћете рећи. Гол-диференција, очито, у нашу корист“ (1956в: 6), упућује на смисао Мишићевог заузимања југословенског становишта у овој расправи. Истовремено, показује и да је расправа *изнуђена* – ако у домен спекулације и може да доведе упитаност о томе да ли су се већ 1956. године могли назрети догађаји који ће се остварити у будућности, у *вери* коју 1956. године Мишић има потврдно одговарајући на питање „да се може говорити о југословенској култури и књижевности, а да се тиме не доведе у питање постојање словеначке и других националних књижевности и култура“ види се да тај контекст, ипак, није била Мишићева *битка*.

Стога је три године касније објављена *Anthologie de la poésie yougoslave contemporaine* занимљива и као начин на који се из тог сукоба повлачи. Ако се извештаји о песницима представљеним 1954. у Паризу могу узети са поуздањем, њима су за ову књигу додати још само Десанка Максимовић и Стеван Раичковић од српских, али Јоже Удович, Цене Випотник и Дане Зајц од словеначких, Боро Павловић и Матеј Матевски од хрватских и македонских песника. Пажњу привлачи што су од српских песника изостављени и Црњански и Ристић од савремених, и сви из деветнаестог века које набраја Михиз. Такође, преведене су управо песме на чију се непреводивост Мишић жалио у есеју „Језик и поезија“ – циклус „Игре“ Васка Попе и „Ведро очајање“ из *Флоре* Оскара Давича. Књига, ипак, одаје утисак *склопљености* – једнако као и њен предговор, у којем је делу текста „Међу јавом и мед сном“ (реферату са седнице Савеза књижевника 1954) додат уводни књижевноисторијски преглед објављен и на српском као „Савремена југословенска поезија“ (датиран на 1957. у књизи *Реч и време I. Искушења поезије*, 1963). На његовом самом почетку ограничењем на песнике „живе или умрле током или после рата“ објашњава се „одсуство многих важних песника (А. Б. Шимић, Сречко Косовел, Момчило Настасијевић)“, док су други „изостављени због тешкоћа са преводом“ – судећи по предговору, то је Милош Црњански, један од тројице који су именовани као „највећи песници између два рата“ (уз Растка Петровића, кога доноси, и „непреводивог“ Момчила Настасијевића), али чије „Суматру“ и „Оду вешалима“ у предговору помиње, без коментара о проблемима са преводом; преводе Црњанског помиње и Михиз у свом набрајању.

Најупадљивији је пак протокол у коме се књижевноисторијски заснива слика целине југословенске поезије. Већ његов почетак, који полази од „поетског духа“ народне поезије, којим „можемо објаснити изузетну, рекао бих чак јединствену појаву петорице оснивача наше књижевности [...] Вука Караџића, реформатора језика, Његоша и Ивана Мажуранића, двојице великих епских песника, и Бранка Радичевића и Франца Прешерна, наших првих великих лиричара. У то доба (средином XIX века) земља је била још увек готово цела поробљена; изузев народа, безименог певача са хиљаду гласова“ (Мишић 1959: 9, превод према Мишић 1963: 172), ближи је, у том моменту већ анахроним, органицистичком развојном наративу књига попут *Новије југославенске поезије* које декларативно заснивају целину од грађе која се таквом у целинењу опире, без освртања на тај отпор. У том се одељку Мишићеног предговора специфичност уласка језика у књижевност („нису га учени људи предали народу, већ га је народ наметнуо ученим људима, цркви, властодршцима, домаћој или туђинској администрацији“), поред тога што је призната као проблематична констатација, јер „изгледа сувише упрошћено“, повезује са тешкоћама превођења о којима се говори у „Језику и поезији“, али дилема савремене поезије, која је најважнији закључак тог сазнања, сада у сажимању које изоставља конкретизације постаје општа тврдња да „једна

историјском каталогу издавача до данас наведене онако како то Мишић чини, уз додатак румунске књижевности.

поезија која хоће да буде заиста универзална не сме никада да заборави своје националне корене“ – изречена након пасажа о оснивачима „наше књижевности“, она изгледа као супротност свему ономе што је Мишић писао у својим дневницима антологије.

Још необичније постаје када се након овог уводног става прескочи време све до модерне поезије, која за ову антологију почиње „Крлежиним покличом Интернационали“, који је пример неразлучиве везе „поетске револуције и социјалне револуције“, да затим као прва особина модерне југословенске поезије буде именован њен „ангажовани карактер [...] који је достигао врхунац за време народноослободилачке борбе“ и траје „до данашњег дана“ (Мишић 1959: 13, превод према 1963: 176–177). Нешто даље, ангажованост је одређена „у најширем смислу непрекидног додира са стварношћу, ретке привржености конкретном, снажног осећања историје и традиције“, да би јој се као „друга страна југословенског духа“ додала њена „светла, медитеранска“ супротност, ниже још одређена и као сензуалност, спонтаност и бујност, за чиме следи закључна оцена: „неспретна понекад да се изрази на прецизан или елиптичан начин, не много плодна у домену апстрактног и интелектуалног, југословенска поезија сачувала је визионарски дух, чулност и конкретност, квалитете који су у наше време све ређи“ (Мишић 1959: 14–15, превод према 1963: 178). За овим је, међутим, у српском преводу нестала закључна реченица читавог става из француског предговора: „Једна поезија у којој стварност и даље постоји: ово би могао бити поднаслов ових југословенских страница“ (Мишић 1959: 15). Не само што постоји, него „не може да се негира, а још мање сме да се презире“, додао би Милан Богдановић.

Не изненађује стога што је коначна рецепција ове књиге, упркос ономе што би се очекивало има ли се у виду да је резултат процеса који је привлачио пажњу још од 1954. године, готово у потпуности изостала, а да се у два приказа која су о њој објавили *Дело* и *Књижевност* пажња посветила готово искључиво Мишићу-преводиоцу (уп. Гаврилов 1959, Велмар-Јанковић 1960). Пред задатком представљања као целине књижевности коју је у целину везивао политички налог, Мишић-антологичар морао је да се повуче, заједно са критичарем, те његова књига, ако и остаје панорама могућности превођења савремене поезије југословенских народа на француски, не успева да буде и антологија (јединствене) савремене југословенске поезије. Мишићева савременост је већ показивала знаке кризе југословенског пројекта, видљиве и у императиву пројектовања те јединствености у прошлост са циљем да тиме прикрије или превазиђе напуклине свог тренутка. Да ли његов поступак да ипак састави такву књигу треба тумачити као вођен наивним идеализмом или као циничну и чак неморалну слабост, друго је питање, на које одговор треба да се да из угла заинтересованог за целину његове критичарске појаве. Када је реч о антологичарском искуству, промашај *Антологије савремене југословенске поезије* показује због чега је избор да се целокупни тај проблем остави изван протокола *Антологије српске поезије* био смисаоно утемељен у концептуализацији целине у којој почива њена кохеренција.

4.2.3. Антологизација периода – међуратна књижевност у Антологији српске поезије

Могло би се рећи да постоји више врста *заборава* о којем Мишић говори као о судбини свега што на свету постоји, па чак и књига као што су антологије, без обзира да ли се састављају „за себе“ или „за нас“. Ако би се под њим подразумевао престанак значаја партикуларне потребе на коју се састављањем једне књиге одговара, као што је то било са француском антологијом, заборав долази брзо, најкасније онда кад ни о неадекватности тог одговора више не вреди размишљати. Ако би се заборав разумео као престанак објављивања нових издања једне књиге, и тумачио као знак да је нестала провокативност критичке новине којом је она улазила у дијалог са својим временом, за *Антологију српске поезије* он је почео можда већ крајем шездесетих година, а званично 1983, када је објављено њено последње

издање. Када се крајем шездесетих година, са едицијом *Антологије Српске књижевне задруге* јавила тенденција објављивања „великих“ антологија са визуелно уједначеним уређивањем које је имало намеру да од њих сагради репрезентативну библиотеку антологијског премеравања српске књижевности, Мишићевој књизи у њој није било места. У првих 160 књига актуелног процеса антологизације целине српског књижевног стваралаштва какав је пројекат *Десет векова српске књижевности* Мишићеве антологије такође нема (иако је њено прво издање било издање Матице српске), насупрот оним Богдана Поповића и Миодрага Павловића, које су у неком облику нашле своје место у њој²⁵³. Такође, ни издања Мишићеве књиге из шездесетих нису следила општу тенденцију „обогаћивања“ ликовним прилозима, какве налазимо у портретима који допуњавају Поповићево издање из 1964, односно комплексни ликовни аспект антологизације Павловићеве књиге исте године. Издање у библиотеци *Орфеј*, као и издање у Нолитовој едицији *Популарна књига* (1967) на корицама је имало снимак „амфоре Прилепске некрополе“ – споменичког дела Богдана Богдановића. Тек у посмртном издању из 1983. спољашњи заштитни омот књиге на задњој страни садржи портрете заступљених песника (осим Срезојевића, чији лик није сачуван), те Зорана Мишића као последњег у том низу, али треба приметити да аутор за свог живота, заједно са тим што није мењао ни избор ни текст свог протокола, није ни на овај начин приближавао читалачком задовољству или настојао да учини „вишеслојнијом“ целину своје књиге.

Постоји, међутим, и једна боља врста заборављања, који значи *урастање* оног новог што је књига донела у општи ток разумевања ствари, до степена у коме се некадашња новина претвара у природност која се више не осећа као ауторско тумачење, већ постаје део саморазумевања и његове подразумеваности. Ако је о таквом урастању могуће говорити када се из данашње перспективе процењују друге области деловања Зорана Мишића, јер се тек као занимљиви мисаони експеримент може поставити то како би тумачење Попине или Павловићеве поезије изгледало да му први смисаони тон није Мишић задао својим, или како би српска култура изгледала када би се из њеног књижевног живота уклониле библиотеке *Живи песници* и *Орфеј* (у којој је, узгред буди речено, објављено и највише антологијских избора страних књижевности у преводу), неопходно је исто питање поставити и у вези са *Антологијом српске поезије*, као суштинско питање њене каноничности.

У овако постављеном питању о њој, карактеристика *полемичности* (усмерене пре свега на *Антологију новије српске лирике*) постаје мање значајна, јер њено уочавање по себи не значи више од констатације разлике међу временима која су конституенти и хоризонта разумевања критичара и њихових непосредних рецепцијских контекста. Такву је полемичност, коначно, могуће уочити и у антологијама које Мишићевој претходе, али није била довољна да тим књигама обезбеди ни трајност памћења, камоли бољег облика заборављања.

У складу са истакнутом особином семантизације изневерених конвенција антологизације у протоколу Мишићеве антологије, треба најпре уочити да је потискивање књижевноисторијског начела у дубље слојеве књиге особина коју она дели са Поповићем. Разлика је и у начину тог потискивања, и у начину на који се то начело ипак пројављује на површини. Поповић то чини на једној страни композицијом књиге, усмеравањем читалачке пажње на троделну поделу и нехронолошку организацију песама унутар њих, а на другој експлицитним ограђивањем од интересовања књижевног историчара у свом предговору и признањем задржавања књижевноисторијског развојног наратива тек у поступку којим се ограничава и обједињује *новија српска лирика*, оснажујући тиме прокламовану превасходност естетског начела за избор песама, намену књиге и теоријско утемељење антологичара. Мишићева књига на први поглед у дијалогски однос са овим аспектом уопште

²⁵³ Обе су објављене унутар групе именоване као „Посебне књиге“. Павловићева је објављена 2010. под својим коначним насловом и у издању које представља последњу вољу песника, док је издање Поповићеве књиге штампано 2012. под насловом *Антологија Богдан Поповић*, и осим *Антологије новије српске лирике* у облику из *Сабраних дела* (успостављеном према канонском тексту из 1964. године), садржи и неколико других радова.

не улази, излажући песнике у непрекинутом низу и не одређујући се према идеји развојности у смислу у коме се она јавља код Поповића. Његов је књижевноисторијски наратив, при том, разбијен, фрагментизован до напомена које се дају пре песама појединачног песника, са задржавањем у предговору као уводном тексту тек оцена о целини. У њима се, исказима о српској поезији као „сламању“ о препреке које је језик постављао, *насупротив* коме постоји *развој* „нашег језичког инструмента“, „мирно и спокојно [...] у оном позитивистичком, антипоетском смеру у који су га ‘здраворазумски’ прописи упућивали“ (Мишић 1956: 14), или, најзвучније, да „журећи напред, остали смо без традиција“ (10), одриче од концептуализације непрекинутог, органског развоја „поезије“ као супстанцијалног ентитета, чији су песници носиоци, а „лепа песма“ конкретизација. Код Мишића се тај однос мења, утолико што „развоја“ поезије нема, а конкретизацију представља *певање*, песнички стваралачки чин за који је мерна јединица не песма, већ опус. Међутим, визија целине за Мишића тиме није постала и неисторична. Временско постојање поезије је и даље потребно осмислити, и то протокол Мишићеве антологије чини на два начина: исцртавањем *линија* којима се песници повезују унутрашњим сродностима, и *композицијом* која је готово не приметна, задржи ли се поглед на проналажењу разлика у односу на Поповићеву књигу.

Први од ова два начина постао је могућ тек када се променио однос према идеји *песника* коју је, као ненамеравану последицу, створила антологија Богдана Поповића. Не постављајући више питање о вредности песника као питање његове карактеристичности за тренутак у временском развоју, већ као питање о томе шта је од онога што је за њега карактеристично у његовом тренутку *аутентично*, време се за Мишићев протокол отворило као вишеструко, а антологијски песнички лик као слојевит. Већина је скица песника које се у антологији јављају слика преслијавања различитих поетичких импулса, за које Мишић користи називе књижевних историјских епоха са којима се повезују. Резултат је парадоксалан: мањим бројем песника у антологији даје се нијансиранија слика периода за који се везују.

Карактеристичан пример за ову појаву су поменуте антологизације Бранка Радичевића и Лазе Костића, односно резултат који усложњавање њихових поетичких ликова за последицу има и хетерогенију, разнотонију слику српског романтизма. Треба се још једном вратити на Лазу Костића, овај пут да се уоче дуалности којима се представља „распон његових замисли“, а које су све избором песама поткрепљене. Најпре је то *романтичарска реторика* (представљена химном „Паризу 1867–1880“, која је остала Мишићев избор непотврђен каснијим антологијама), као основни тон карактеристичности доба, обрасца певања периода. Затим су то „византиски“ строга и покорна „Химна Јовану Дамаскину“, којој је контратежа „Santa Maria della Salute“, „хедонистичка“, „романска“, „медитерански озарена“. Затим је са на једној страни романтичарски, „титански“ смех „Прометеја“, а насупрот њему „класицистички идеал равнотеже и хармоније“ песме „Међу јавом и мед сном“, те коначно, одваца из *Максима Црнојевића*, „инспирисан[и] народном поезијом“ насупрот модерности „Спомена на Руварца“, „који својом разговорном интонацијом, слободним стихом, мешавином свечаног и фамилијарног тона, хумора и реторике, широко отвара врата најсавременијим стремљењима“ (Мишић 1956: [70]). Треба уочити да је последњи пар супротности који се наводи у градацијском низању поткрепљен песмама које у своју књигу уноси Богдан Поповић, али и да те супротности чине прву и последњу тачку њеног првог периода: однос са усменом поезијом стоји на почетку, док је завршна позиција периода у „Спомену на Руварца“ баш особинама које Мишић набраја сугерисала оно чиме и закључује своју белешку, питање „није ли све то довољно да, праштајући му хирове језика и ћуди, видимо у Лази Костићу зачетника модерне српске поезије?“.

Хомогеност првог периода Поповићеве антологије, те са њом сензибилизација антологичарског чула за вредности естетике једноставности, имала је своју функцију у смисаоном усмеравању развојног наратива Богдана Поповића, окренутог ка модернизму као временском ентитету саграђеном на слици поетичке диверсификације. За Мишића, са

одбацивањем приче о развоју та потреба престаје да постоји, и то омогућава да се у једном песнику именује више поетика. Још једна последица овакве промене је то што ни доња граница више нема потребе да буде одређена једнозначно, и због тога пре Бранка Радичевића у антологију улазе Његош и Стерија, обојица примери песничке *самосвести*, али и мешовитог поетичког лика.

Његош је посебно занимљив, јер се у вези са њим отварају два питања. Са једне стране, он је одређен као „горостасна фигурна на раскршћу два историска раздобља, први и последњи народни певач чије ће име остати међу врхунским остварењима уметничке поезије“ (20). Необично одређење, јер на први поглед остаје слепо за различите поетичке слојеве које садржи половина „уметничке поезије“, своје оправдање има у *композицији* књиге, на коју се у овој напомени једини пут и изреком упућује. Његош је на првом месту „из хронолошких и композиционих разлога, мада би иначе то место више пристајало Бранку, родоначелнику свих знатнијих поетских подухвата насталих у XIX-ом, па и у XX-ом веку“ (20). Композициони разлози, због којих се даје предност Његошевом „јединственом подвигу“ који „није се више поновио, нити се могао поновити“ над Бранком као „родоначелником“ „свих знатнијих“ поетских струја, у томе су што је композицији књиге на почетку потребна и слика *непоновљиво* великог песника, и то непоновљиво у ономе што је за Мишића централни облик песничког искуства: „да се на *језику* народне поезије и њеним етичким принципима заснује једна моћна и *оригинална уметничка* креација“ (курзив Д. Р.). Иако наизглед сродан Поповићевом опису рађања новије српске лирике у Бранку Радичевићу, Мишићев је опис рођења поезије у Његошу супротног смисла: уметничка поезија настаје свесним *одвајањем* од народне поезије, не постепеним, *органичним* израстањем другог из првог; такође, језик као *песнички језик* припада подвигу „велик[ог] самосвес[ног] уметник[а], какав је Његош био“.

Друго питање које се са Његошем отвара је проблем издвајања фрагмента, у његовом случају додатно усложњен тиме што се трага за лирским местом које треба издвојити из целине чија је „архитектура изграђена превасходно на јединству драмског и епског елемента“. На овом месту се проблем доношења фрагмента појављује у облику отежаног представљања карактеристичности, јер и састављач признаје да његов покушај издвајања „најцеловитијих поетских фрагмената“ може тек „читаоца бар приближити оном особеном, сентенциозно-драматском облику којим се Његошева мисао исказује, ако је неће моћи претставити у пуном опсегу и снази“. Треба запазити да је Мишићева антологија једина која не доноси извештаје о коришћеним изворима, нити посебно образлаже скраћења песама, којих има заиста много – песме чак тринаест песника донете су уз изостављање стихова, обележено у тексту низом цртица. Једним делом је то због избора да се саставља „антологија песника“, у којој песма више није мерна јединица уноса, али је то такође и одустајање од праксе да се аргументацијом о изабирању аутентичног облика песме сугерише поузданост састављачевог принципа избора.

Насупрот непоновљивом Његошу, са родоначелником Бранком се експлицитно уводи стратегија којом Мишићев протокол осмишљава време: „продужетак живота“ песника у временски и поетички удаљеним сродницима којима се граде *токови* песничког и језичког искуства. *Стражиловска линија* (Бранко–Дис–Црњански–Дединац) је вероватно најистицијаније наследство које је Мишићева антологија оставила српској књижевности²⁵⁴, али није једина: један њен парњак, линија „интелектуалне“ лирике „објективизације мисли и форме“, задата је већ у Бранку претходећем Стерији, али је као линија наслеђивања именована тек са Војиславом Илићем, чији „стравични призор ‘Последњег дана’, у коме као да се апокалиптичка визија Миодрага Павловића сусреће са далеком Стеријом“ (94). Оваквих

²⁵⁴ Иако је овако именује тек Александар Петров у студији *Поезија Црњанског и српско песништво* (1971), и да у тој студији значи ипак нешто друго, док је назив који Мишић користи описни, и везује се за мелодиозност танане нити „чисте лирике“ (36) елегичног тона (36).

линија је више, и неке од њих назначене су и у предговору („Лазу Костића не наслеђују његови савременици, већ Станислав Винавер, па и Оскар Давичо“, 11; „велики језички подувати“ такође су сродност низа који им следи у загради: Мушицки, Сарајлија, Кодер, Костић, Настасијевић, надреалисти, 14), и не обавезно у смислу поетске вредности. Тако „позитивистичка традиција наше поезије“, узрок једне од седам конвенционализованих дисторзија *чистог* погледа на поезију, постоји са кореном „у нашем класицизму и псеудокласицизму, али, у већој или мањој мери и у различитим видовима, и у Вуку и у народној песми, и у Његошу. Преузима је затим Змај, подлежу јој не ретко и Бранко и Лаза Костић, приклања јој се и Војислав, усточиљује је Ракић, прихвата је тзв. грађанска литература између два рата, усваја је у много чему и социјална поезија“ (8). И више, у једном се песнику – управо у примеру Војислава Илића – може стећи више линија наслеђивања („Старчева туга“ спаја „Бранка са Дисом и Црњанским“, уз наведену везу коју „Последњи дан“ ствара између Стерије и Павловића, а „поетске медитације о смрти и пролазности“ „наговештавају Ракића“ једнако колико „лирика ‘штимунга’“ његових јесењих и зимских пејзажа наговештава „пре Дучића“ симболизам, 94), те оне међу собом нису паралелни, класификацијски модел за кретање кроз време српске поезије, већ укрштањем чине мрежу која за време нуди могући флексибилнији инструмент разабарања.

На први поглед делује као да Мишића, због концентрације на индивидуалност песничке личности, не занима поетичка идентификација периода, међутим, ова тврдња важи све док се пажња не преусмери на композицију као редослед њиховог смењивања у књизи. Са њим се уочава и још један вид разлике међу песницима, саграђен традицијским линијама које се у појединачном песнику реализују: уз оне попут Бранка или Илића, у којима се стиче неколико токова, постоје и они чија је песничка аутентичност, којом су у књигу доспели, једнотонална. О њима се првобитна критичка рецепција Мишићеве књиге изјашњавала као о „компромисима“, тумачећи присуство песника једном песмом као преживели Поповићев критеријум „целе лепе песме“, пре свега међу песницима који се и код Поповића јављају у другом добу антологије. Међутим, сагледа ли се поетичка терминологија којом су песници у низу од Војислава Илића до Милутина Бојића у уводним напоменама одређени, позиционирање песника једног тона види се и у другом свом ефекту. Након Илића је тако најпре уведен Шантић, најсведенијим избором једне песме, „Вечери на шкољу“, али и тоном „праве сублимације поетског доживљаја“ насупрот осталим стиховима који су „превише прожети примитивним, фолклорно-севдалиским и фамилијарним духом“ (104). За њим су ту Дучић и Ракић, комплекснијих поетичких ликова, да за њима опет дођу песници као што су Стеван Луковић, „најмузикалнији песник нашег симболизма“ (126), Душан Срезејевић, који је у књигу укључен „оригиналношћу мисли и свежином израза“, те Вељко Петровић, који иако „један од најпријатнијих доживљаја у раду на антологији“ и добро претходно антологизован код Богдана Поповића чијем се избору „не би могло много приговорити“, у овој књизи постоји као песник „космичко-визионарске инспирације“, стиховима који су „најоригиналнији, без премца у поезији свога времена“ (134). За Петровићем долазе Сима Пандуровић и Владислав Петковић Дис, овај други на сличан начин „полемички“ ревалоризован у односу на Поповићево изостављање, и нарочито уз уписивање смисла позиције традирања Бранкове „умилне кантлене“ најмлађем нараштају лиричара (146), да се период оконча још једном таквом „исправком“ Поповићевог избора у Милутину Бојићу, али као једнотоналном, песнику „Плаве гробнице“ као „химничне поезије остварене у свечаном реторичком стилу“ (164).

Мање је важно колико је у овим својим оценама Мишић био у *праву*, посебно што их треба посматрати и као *коректив* оних које су већ кристализоване *Антологијом новије српске лирике*, не као прво вреднујуће тумачење ових песника. Занимљивије је како редоследом Мишић коригује и Поповићеву поделу на два доба овог периода, али и њихово одређење: распоређивањем песника које *тумачи* као монотоналне, као резултат добија три генерације унутар периода, а употребљавајући и прецизније именовање (парнасоства за Дучића и

Ракића – уз, јако важно, померање песничког лика Дучића избором, уместо таквих, „неколико изванредних песникових симболистичких визија“, 108 – а симболизма за песнике од Луковића до Диса), уз слободу коју опис индивидуалног песничког лика даје свдећи поетичке одреднице на *тенденције*, слика периода добија *рељефност* која недостаје Поповићевом схематизму, а његове границе сугерисане су *изнутра*, не уопштавајућим описом периода у односу на који се одређује позиција појединачног песника као више или мање карактеристична.

Најзначанији резултат новог антологизацијског модела Зорана Мишића је могућност уклапања међуратног песништва у концептуализацију целине српске поезије. Неке од специфичности могу се уочити поређењем са Михизовом антологијом, која исте године приступа овом периоду. Прва је у сличности позиционирања појединачне поетичке скице непосредно пре песама једног песника, која у упоредном читању показује разлике два антологијска протокола. Како Станислав Винавер изгледа код Михиза и Мишића? Након година и места рођења и смрти, те наведених збирки *Варош злих волшебника*, *Чувари света* и *Ратни другови*, Михајловић пише следеће:

Есејиста, преводилац, лингвиста, пародичар, аниматор – гласан, бучан, ексцентричан – учинили су да помало заборавимо песника. А он је то био. И од сасвим посебне врсте.

Музичар и математичар по образовању, пасиониран језиком, он је у међуратној авангарди наше поезије истраживао ритмове. Заљубљен у реч и слух он се кроз „вароши својих злих волшебника“ и своје „господаре света“ играо језиком, шибао га као чигру бичем ритма, насиљем алитерације, фреквенцијом слика.

Шта је хтео целом том игром Винавер?

„Хтео сам пронаћи звезду у болу линије
Линију бола у звезди
Ископати стварност из сна
Ишчаурити смисао из знака...

Ја сам нагло прогнат из Постојбине Смисла
И све је остало у тешкој опсени пукe вере.“

Била је то, умногоме, произвољна игра „шареним огртачем смисла“ „над морем привидности јаве“, неодољиво инспирисана двоструком жељом:

„Новог и новог, на ово поље плачно,
И дајте зрочно, на ово поље мрачно.“

Али Винавер је умео и да прича. Његова песничка прича „Ратни другови“ наизглед наивна, ноншалантна, фамилијарна уствари је, на махове, ванредно духовита и спиритуална песничка фиксација Србије у Првом светском рату.

Тако је још један шок противречности, и иначе карактеристичне за Винавера, хтео да нам од њега остану два наизглед неспојива песничка пола:

Чисто лирска оркестрација речи и ритма, и епска фабула поетских прича. И једно и друго своје, аутентично (Михајловић 1956: 74).

Насупрот овоме, Мишић:

У поезији Станислава Винавера најчешће су истицани њени музички квалитети, бравурозна версификација, богати, па и бахати ритмови, ингениозна језичка довијања у традицији Лазе Костића. Мени се чини да она има и других одлика, далеко претежнијих. Винавер је један од ретких наших претставника оне интелектуалне поетске струје, блиске Валеријевој, која је сва у грозничавом напону да се допре до врховног склада, да се ослободе простори „за мисао смерну и мудру“, да се докучи последња суштина ствари, она „чиста линија“ која је, према песниковим речима, једина у питању:

Хтео сам пронаћи звезду у болу линија
Линију бола у звезди
Ископати стварност из сна.
Ишчаурити смисао из знака.

Стихови које сам пробрао из „Чувара света“ и „Ратних другова“ углавном су они најчистији и најједноставнији у експресији, неоптерећени иначе честима вербалним вратоломијама. Мислим да је у њима Винавер наоригиналнији и најдубљи (Мишић 1956: 186).

У разликама ова два крокија огледају се разлике две антологијске парадигме. Михајловић полази од задатог ограничења периода (које поставља хронолошки, у односу на политичкоисторијске догађаје) и одређења његове природе (у жељи да антологијом „учини рељефним и присутним многе и велике вредности наше поезије између два рата. [...] да читалачкој публици окрен[е] чеону, авангардну, продорну страну те поезије“), те опис песничког лика Винавера (у коме суштински понавља Скерлићев опис његове „разнобојности, разностраности, разнотоности“ из 1911. године) гради као опис његове специфичности у односу на тај фон. Та се позадина концептуализује изван и пре антологије, и у односу претпостављене различитости у односу на претходно антологизовани књижевноисторијски наратив, али који није и дат у књизи. Тако је Винавер модеран јер тражи „новог и новог, на ово поље плачно“, али *садржину* те новине није могуће идентификовати осим као констатацију рада у језику или тематску новину, а њено вредновање, иако препознато као „аутентично“ саграђено је такође на констатацији разлике у „произвољности“ поигравања са смислом.

Насупрот томе, Мишић полази од онога што је у Винаверу типолошки исто једном виду српске поезије, да унутар костичевске линије укаже на његову оригиналност у облику само њему карактеристичног решења понуђеног за општи проблем песничког третмана језика, те да тако, као резултат, да једну линију за скицу поетичког профила међуратне поезије. Применом овог начина на целокупни песнички низ, Мишићева антологизација периода дата је из више перспектива и уклопљена у временски распон коме антологија приступа не претпостављеном разликом, већ њеним осмишљавањем у односу на оно што је надвремено за Мишићеву целину српске поезије, константу у којој се успоставља поетска вредност. Та замена ограничења периода његовом флуидном типологизацијом начин је на који су у антологију уведени и најмлађи песници, који долазе након Другог светског рата – Бранко В. Радичевић, Стеван Раичковић, Васко Попа и Миодраг Павловић – као нова констелација познатих поетичких токова, не као ново стање након хронолошки заснованог прелома, и њена канонска вредност потврђена је у антологијама које касније понављају Михајловићев гест у односу на старије антологијско осмишљавање, када приступају савременој поезији полазећи од места на коме се Мишић зауставио.

У том смислу треба уочити и необичан начин на који га Мишић именује. Иако у изјави да није желео да *Антологија* „буде модернистичка. Њих, уосталом у књизи нема много“ термин „модернистички песници“ користи у смислу у коме се користи у тада актуелној критичкој полемици, у антологији се „модернизам“ употребљава да именује и поезију пре Другог светског рата, упоредо са изразом „модерна поезија између два рата“, а постоји и термин „послератни авангардни песници“, употребљен да означи Настасијевићеве типолошке сроднике који свој поетски чин граде модерним градским говором. И не само именовањем, већ је и композиционим распоредом прекид између два времена релативизован: Душан Матић, „један од ретких наших песника који су у зрелим годинама дошли до пуног израза“ (268), што на другом месту Мишић изражава и тиме да се „Матић тек након рата родио као песник“, у антологији је и заступљен песмама написаним након рата, не подлежући ономе због чега Михајловић у вези са њим жали и именује „неправдом“: што је као песник који се јавио у међуратном периоду, када треба и избор ограничити на то време,

представљен *неаутентично*, оним што није карактеристично за њега као песничку индивидуалност, већ за временски ограничени период у који се уписује.

Таква флуидна периодизација у Мишићевој антологији дозволила је и унутрашњу хетерогеност генерација међуратне књижевности, такође сугерисану композицијом, односно редоследом: „политоналне“ Црњанског, Растка Петровића и Момчила Настасијевића деле поетички сублимиранији Винавер и Драинац, да за њима уследи једнотонални Жарко Васиљевић и Ристо Ратковић као одвајање у односу на тројицу песника различитих облика надреалистичког искуства: Дединца, Вуча и Матића. Треба уочити да „надреализма“ у облику чисте поетичке линије нема у *Антологији*, те да су ликови све тројице песника остварени оним чиме надрастају своје програмско надреалистичко полазиште укрштањем са традицијским линијама поезије – Дединац језичком подлогом из које је мелодиозност бранковске породице (250), Вучо хумором који од надреализма задржава у укрштању са „распеваном мелодијом“ (262), Матић интелектуалном лириком са „много језичког и стилског рафинмана“ којој подређује надреализам, али се и приближава стеријинско-павловићевском распону. Једнотони су и Десанка Максимовић и Скендер Куленовић, да одвоје додатно трочлану групу песника у односу на Оскара Давича, који је најнеобичније место у Мишићевој књизи.

Статус који Давичо има у Мишићевој, али и Михајловићевој антологији није потврђен каснијим антологизацијама поезије, и по неким особинама упоредив је са Дучићевим примером из *Антологије новије српске лирике*. У 1956. години, након шест збирки песама објављених након рата (*Зрењанин* 1949, *Вишња за зидом* 1950, *Хана* 1951, *Човеков човек* 1953, *Настањене очи* 1954. и *Флора* 1955), Давичо заиста јесте био на врхунцу свог стваралачког напона, чак ако се и изузме друштвени статус књижевника изражен додељивањем награде Савеза књижевника 1952. или *НИН*-ове 1956. за романе *Песма* и *Бетон и свици*. Томе одговарају искази претеривања као што су „највећи мађионичар речи којег је наша поезија икада имала“, или одређењу (које дозива Његоша са почетка *Антологије*!) „великог националног песника, чије стихове можемо без икаквог двоумљења ставити у ред највиших подухвата од Витмена до данас да се поезија врати духу епопеје“ (Мишић 1956: 292), односно „најбурнији песник друге међуратне генерације“ што делује као одмерено суздржан исказ само због тога што „његова најбоља песничка делатност не спада у ову Антологију“ (Михајловић 1956: 291), али у њој ипак доноси убедљиво највише Давичових песама. Томе што се из данашње перспективе у његовој антологизацији највише осећа тумачење као приписивање смисла разлог је и даљи ток живота и писања самог Давича, али и реактивна конвенционализација његових „антологиских“ песама када се, након периода седамдесетих и осамдесетих година (које нису биле заинтересоване за осмишљавање његовог антологиског лика, већ за варирање слике саграђене средином педесетих), он релативно стабилизовао у окосници коју чине „Детињство“, „Хана“, „Љубав“ и „Србија“, уз варијације које сведоче не потребу за новим тумачењем његове поезије, већ за разликовањем самог антологичара.

Последња специфична последица концептуализације периода међуратног песништва *Антологије српске поезије* осећа се управо у проблему „антологиске песме“. Анализа рецепције у антологијама појединачних песника српске авангарде, попут Настасијевића, који је карактеристичан пример опуса који „пред читаоце и тумаче поставља замке о које се није тешко саплести“, чиме се и за њега да употребити исказ Петра Џацића о Бранку Миљковићу: „невоља сваког антологичара“ (Бајчета 2015: 149), води до закључка да је питање *која је антологиска песма* авангардног песника погрешно постављено, јер одговор – у највећем броју антологија заступљене су песме „Пут“ и „Порука“ из циклуса „Магновења“ – није одговор који би именовао *карактеристичну* Настасијевићеву песму.

Разлог за то није мали број песама којима се он јавља у антологијама – у Мишићевој је, третирају ли се појединачне песме циклуса „Речи у камену“ засебно, он бројем песама

најзаступљенији песник међуратног периода – већ управо модел антологизације којим српски међуратни модернизам / авангарда улазе у антологије српске поезије, са књигом Зорана Мишића. Настасијевићев пример важи и за случајеве других великих песника овог периода код Мишића – Растка и Црњанског, пре свих. Важи и обрнуто, исти модел који сажима песнике попут Драинца на песме „Ма Воћете“ и „Глад ми је бескрајна...“ води до тога да увек те песме буду очекиване у антологији, због чега се и изневеравање тог очекивања види не као поступак другачијег приступа песнику, него поступак варирања који ће другачијом учинити – антологију.

4.3. Антологија српског песništва Миодрага Павловића

4.3.1. Могу ли се поредити песничке традиције истог језика?

На самом крају предговора *Антологије српског песništва* из 1964. године Миодраг Павловић поставио је питање могућности „апсолутно непристрасног“ вредновања поезије као проблем његове условљености изворним културним контекстом у коме настаје. За њега је оно другачије формулисано: вредновање „независно од националнокултурне функције, од наших сентименталности и слабости и љубави, независно од нашег читања песника у читанкама, бележења по споменарима, рецитована на клупама по парковима“ значи пре свега „питање о смислу и значају литературе на малим језицима“ (Павловић 1964: 92). У одређењу према томе кроз однос између вредности унутар великих/малих језика и њихових националних традиција према „светском значају“ Павловић долази до закључка који је наличје Елиотове идеје о империјалном карактеру *класика* – „треба разликовати појаве које имају заиста светски значај од оних које су познате у свету само зато што је језик на којем су писане широко распрострањен. [...] не тако ретко писци који су познати у свету и који су у осталим литературама дејствовали, у оквирима националних мерила другачије се мере“ (93). Након што из тога закључи „да је однос вредности националне литературе према такозваним светским стандардима фиктиван, јер заједнички светски стандарди књижевних вредности тешко да могу постојати“ (93), Павловић преокреће ситуацију, не одбацујући идеју стандарда вредновања:

Свака национална књижевност има своје лествице вредности, које се могу упоређивати, боље речено – доводити у везу са лествицама неке друге националне књижевности, али не са таквом извесношћу на основу које би се могле направити јединствене лествице вредновања за више националних књижевности у исти мах. Зато ако бисмо песнике неких наших периода имагинарно укључивали у периоде других великих литература, ми бисмо добијали различите резултате, који би пак више занимали машту него давали одговоре на естетске проблеме (93–94).

Занимљиве су последице које се из оваквог става изводе. Најпре та да се парцијалним упоређивањем са другим књижевностима долази до необичне унутрашње вредносне хијерархије српске, јер би

у таквим упоређивањима наша средњовековна поезија, независно од своје унутрашње уметничке вредности, прошла боље од остале наше поезије. Извесно је да бисмо са осталим нашим песмама имали тренутке химеричних визија прецењивања, као што се десило Црњанском када је рекао да је песма Лазе Костића *Спомен на Руварца* најлепша песма написана не само код нас него у целој Европи деветнаестог века,

а након указивања да из њих не можемо да „точно одредимо вредности нашег песништва“ и друга, да „нам помажу да измеримо величину губитка и празнина у нашем књижевном развоју“ (94). Илустровано примером:

Битно је, када се читаво романтично кретање у нашој поезији сагледа, да се оцени колико смо интегрално ми тај романтизам доживели, шта смо све њиме добили, и шта у нашем романтизму нисмо постигли за разлику од романтичких периода у другим литературама. Исто се то питање поставља и за наш парнас, и за наш симболизам, и за наш класицизам. Све те фазе налазимо и у развоју наше нове поезије, али недовољно развијене, недовољно искоришћене, редуциране и често незреле у већини својих представника (94–95).

То што Павловић изриче на самом крају предговора вишеструко је необично. Најпре због тога што тиме у протокол враћа два старија елемента концептуализације антологија, којих се у читавом претходном тексту одриче: потребе за ипак неким универзалним критеријумом вредновања који би се дао применити на српску књижевност, те идеје о постојању књижевног развоја, из кога такође треба поставити мерило вредности. При том и једно и друго види као засноване *изван* саморазумевања поезије која се процењује – „тај романтизам“ који се у већој или мањој мери остварује, те чије остварење у поређењу са другим остварењима у другим књижевностима треба самерити, Павловић представља објективизовано, као супстанцијално постојеће, али изван конкретизација у било којој појединачној књижевности. Коначно, оно што овај исказ закрива поновљено је у последњој реченици као „ствар која мора да остане заувек у сфери нагађања по сопственом укусу“: „да ли би те песме биле антологијске да су написане на једном другом језику, да постоје у склопу једне друге књижевности“ (97). На ком је језику „тај романтизам“ у односу на који Павловић поставља осу од које удаљеност романтизма појединачне књижевности представља меру његове остварености? Ако би се замислило да није ни на једном, као што у Павловићевој конструкцији изгледа, зар се не би онда вредновање испољавања у конкретном језику појединачне књижевности свело заправо на оно што се заснивањем универзалног критеријума на почетку жели да одбаци – „националнокултурној функцији“, „сентименталностима“, „слабостима“ и „љубавима“, „читању песника у читанкама“, „бележењу по споменарима“, „рецитовању на клупама по парковима“ – *ванестетском* пољу које такође представља *традицију*, у смислу *преношења* вредновања књижевности унутар једне културе?

Заклоњено овим ставом остаје и то што и српска књижевност коју Павловић антологизује настаје на различитим језицима, који се као историјски облици истог језика препознају заједно са уважавањем културноисторијског контекста. Постојање те разлике се јавља у потреби да текстови средњовековне књижевности буду представљени у „модерној језичкој верзији“ „која их чини лако читљивим мада задржава нешто од старе лексике, када су у питању лепе и још разумљиве речи“ (540). За такву верзију Павловић наглашава и свој став да се „иначе неправилно по нашем мишљењу назива ‘преводом’“, што је још један облик прикривања онога што остаје као „неравномерност“ – „у другој половини осамнаестог века, где смо задржали језичку верзију неизмењену, јер бисмо иначе оштетили формалну схему“, због чега „на тренутке наши песници с почетка деветнаестог века могу изгледати даљи него песници тринаестог и четрнаестог века у модерној језичкој верзији, али то су мале рапавости које се нису могле избећи“ (540).

Питање научне (не)оправданости доношења текстова старе књижевности у модернизованом облику овде се може отворити, али и одмах склонити у страну. Најпре због намене антологије – Павловићева „књига за читалачко уживање“ намењена „нестручњацима“ свој разлог настанка изриче као начин „да стара поезија не припада само историји, ни само науци“ (11). Затим и због чињенице да се састављач ослањао на важеће ставове српске медијевалистике у времену у коме је књига настала. Ако су каснија научна истраживања и показала да ритмичку сегментацију фразе средњовековног текста не треба схватити као

стих²⁵⁵, то не мења поетску и поетичку оправданост састављача антологије са којом је одлуку о таквом третману текстова донео за своју књигу, а питање њеног повратног утицаја на науку – што се може уочити поређењем начина на који је Ђорђе Сп. Радојичић доносио исте текстове у изборима непосредно пре и након Павловићеве антологије²⁵⁶ – питање је које треба поставити науци, а не антологији.

Ипак, природу тог третмана код Павловића треба рашчланити да би се осветлила *неизбежност малих рапавости* које у напоменама заклања извештајима о изворима преноса на савремени језик. Она је у вези са концептом *аутентичности* текста, и само на површини своди се на питање премошћавања језичке баријере „преводом“. На другом нивоу је у њој већ могуће видети исти разлог због кога се за Јована Суботића „наша књижевност за известно време не веже“ – дисконтинуитет схватања природе, смисла и функције различитих епоха књижевности, који је у Павловићевом случају виђен као разлика која отежава естетску актуелизацију текста. На том другом степену, као проблем аутентичности поставља се оправданост доношења фрагмента, у коме се такође изјашњава у напоменама:

Песнички текстови наше старе књижевности до осамнаестог века по правилу су фрагменти већих књижевних целина из којих се издвајају како својим другичијим ритмом, тако и посебно интензивним изразом, те се по нашем осећању морају сматрати за интерполиране песничке текстове. Они представљају песничке јединице које се природно или чак графичким ознакама леме у низове стихова, како их ми и објављујемо (541).

Анализиран је већ Павловићев поступак *естетизације* средњовековног текста издвајањем фрагмента на примеру третмана молитве из *Живота Стефана Немање* Светог Саве који се у антологији јавља као фрагмент „Слово о мукама“. Марко Радуловић уочава његово двослојно дејство:

Када се, наиме, молитва која се састоји од топоса самоунижења и топоса обраћања Богу са надом у спасење, сведе само на топос самоунижења, при чему се насловом извоји сугестивна песничка слика, онда средњовековни текст постаје модернији, духовно напетији, уткива се у искуство савременог човека и приљубљује се са његовим духовним напорима. Но, ово је и начин да се део текста који је у старој књижевности постојао као опште место, другачијим осветљењем додатно драматизује, чиме се јасније сагледавају живе духовне енергије које су га твориле (Радуловић 2017: 117),

али такође уочава и да на овом степену посредовања, које раскрива поетске елементе за савременог читаоца, за њега постаје недоступан „смисао средњовековних писаних споменика у њиховој тоталности“, те се преко овако задобијеног поетског не може „нити наслутити средњовековни дух у свој његовој ширини и дубини“ (119).

Павловићев поступак, међутим, није увек само поступак редукције првобитне пуноће смисла, каква своје образложење можда и може имати у ставу да антологија одговара на захтев за представљањем текстова тако да се могу читати данас, онолико колико је у таквом читању до смисла могуће допрети. За илустрацију даљег дејства, треба упоредити два

²⁵⁵ О научном поштењу у примеру признања своје погрешке из касније перспективе често се наводи исказ Ђорђа Трифуновића: „И сами смо у почетку свог рада лутали и тражили ‘стихове’ у средњовековним поетским и реторским списима (вид. нарочито наш избор у књизи *Из тмине појање*, 1962). Била су то времена када су се у славистици, после велике паузе, поново почела да отварају питања стиха, поезије и реторичности средњовековних православних словенских књижевности. У међувремену су текстолошка пракса и теорија показале да стихом не можемо назвати сваку ‘изломљену’ врсту (ред) једног прозног поетског одломка“ (Трифунвић 1994: 77–78).

²⁵⁶ Треба као пример навести два облика фрагмента под насловом „Отачаство претворише у пустош“ из Доментијановог *Житија Светог Симеона*, онако како се јављају у његовој антологији *Стара српска књижевност* (1960) и избору *Старо српско песništво (IX–XVIII века)* (1966). Павловић овај фрагмент доноси у стихованом облику и под насловом „Иноплеменик звани глад“, у преводу Ђорђа Трифуновића, објављеном 1963. као избор Трифуновића и Васка Попе у библиотеци *Живи песници*, али је код њих Доментијанов текст донесен – у прозном облику.

фрагмента која доноси атрибуирајући их Непознатом из Раванице (средина IV в. – после 1404), са обликом који они имају у извору из кога су преузети, код Ђорђа Сп. Радојичића:

ПЛАЧ ЗА КНЕЗОМ ЛАЗАРОМ

Ко је овај?
Говорите у уши моје.

Да ли је овај кога пре жељах,
мој украс,
мојој деци расејаној сабрање?

Да ли је овај кога из зависти
хтедоше непријатељи срушити
и светлост мога вида
као тамницом мрачним тамницама држати,
и не могоше?

Да ли је овај удовству мојему женик?

МОЛИТВА КНЕЗУ ЛАЗАРУ

Дођи, о жениче, дођи,
и подај онима који ми чине зла
по делима њиховим,
јер је разумеше твој долазак
на помоћ моју.

Прими оружје
и устани и не закасни.
Заби стреле изоштрене
у срца њихова,
које за мене изоштрише,
безакони.

Не трпим к тому бремена оних на ме.
Коликим жртвама мрским оскврнуше ме.
Дођи, освети ме крвљу својом.
Приђи, падању моме потпоро.

Сабери ми чеда расточена,
која завишћу врази од мене отргнуше.
Сабери их у ограду моју,
паси чеда моја,
да не једе вук од стада мога,
да не растера их завишћу својом,
као пре, када не би с њима.

Да не задрема око твоје.
Да не ослабе ноге твоје.

Паси ми стадо, које ти уручих.
Прогнај од њих безаконе варваре.
Да не престанеш да се бориш с њима
за мене и за стадо моје! (Павловић 1964: 147–149).

Ко је овај? Говорите у уши моје. Да ли је овај кога пре жељах, мој украс, мојој деци расејано сабрање? Да ли је овај кога из зависти хтедоше непријатељи срушити и светлост мога вида као тамницом мрачним тамницама држати, и не моглоше? Да ли је овај удовству мојему женик? Дођи, о жениче, дођи, и подај онима који ми чине зла по делима њиховим, јер не разумеше твој долазак на помоћ моју. Прими оружје и устани и не закасни. Заби стреле изоштрене у срца њихова, које за мене изоштрише, безакони. Не трпим к тому бремена осим оних на ме. Коликим „жртвама мрским оскврнише ме! Дођи, освети ме крвљу својом. Приђи, падању моме потпоро. Сабери ми чеда расточена, која завишћу врази од мене отргнуше. Сабери их у ограду моју, паси чеда моја, да не једе вук од стада мога, да не растера их завишћу својом, као пре, када ти не би са њима. Да не задрема око твоје. Да не ослабе ноге твоје. Паси ми стадо, које ти уручих. Прогнај од њих безаконе варваре. Да не престанеш да се бориш с њима за мене и за стадо моје. Радуј се, моје око које никада не спава, о Лазаре. И опет на прво да узиђем. Лазар који сијањем све звезде надсијава, Лазар туђинима присвојење, проповедник Тројице, заробљеним ослободитељ, Лазар цркви непоколебљиви стуб, болесним лекар, нагим одећа, Лазар иноцима војвода крепак на бесе и спаситељ. Радуј се, о Лазаре, апостолску ти припевам, и опет кажем: радуј се. Радуј се, крине који нам је од трња засијао, војницима оружје непобедимо. Радуј се, пустињацима наставниче. Радуј се, Лазаре, оним који плове крманоше и тихо пристаниште. Радуј се озлобљеним осветниче и лажљивцима обличитељу. Радуј се плачним утешитељу, и сиротим хранитељу и нагим одећа. Радуј се крепких благолепије, и удовицама хранитељу. Благословен заиста јеси, о Лазаре, благослови мене који тебе благосиљам. Нема похвале, којој ниси достојан. Но ум изнемогава... (Радојичић 1960: 129–130).

Код Радојичића је, међутим, ауторство приписано Кнегињи Милици – монахињи Јевгенији. Истина, Павловић даје податак о томе, када у напоменама набраја творце савремених верзија песама и Радојичића као извор за „*Плач за кнезом Лазаром и Молитву кнезу Лазару* непознатог аутора из Раванице (код проф. Радојичића Милица Хребелјановић означена као аутор тих текстова)“ (544), али не и објашњење због чега текст у антологији атрибуира другачије. Нарочито је то занимљиво види ли се како Радојичић образлаже своје разлоге:

Одломак коме смо дали наслов *Удовству мојему женик* припада *Похвали кнезу Лазару* (свакако из 1403 год.) из Зборника с почетка XV века, оног у коме је и *Слово љубави* деспота Стефана. И Похвала и Слово нигде другде нису нађени. За Зборник, не за цео већ за оне делове са Словом и Похвалом, оправдано се сматра да је био аутограф деспотов (изгорео 1941 год.). Све говори да је и Похвала дело Миличино. Смета само један партицип који је у мушком облику: „благослови ме убо тебе благословештаго“. Очекивао би се женски род: „благовештују“. Биће да је то омашка преписивачева. Толико се унео у текст, да га је замишљао као свој. Нарочито је то могуће, ако је преписивач заиста сам деспот Стефан. Похвали недостаје крај. Прекида се ускоро после тог партиципа који нам задаје тешкоће. Наш одломак иде све до тог прекида (Радојичић 1960: 331).

Оно што може изгледати као Павловићев избор да на овом месту не пристане уз научно знање са којим се овај текст јавља на површини српске културе у времену у ком саставља антологију, заправо је сасвим супротно кретање: у својој докторској дисертацији одбрањеној следеће 1965. године, Ђорђе Трифуновић, други централни Павловићев сарадник медијевалиста, стилском анализом показао је, а 1968. године објавио, да рука која текст пише ипак није Милице Хребелјановић (Трифуновић 1968: 260–264). То је, међутим, за антологију споредно. За смисао текста, за разлику од преноса на савремени језик и у стих, као и избора фрагмената из целокупног текста – што је и за Радојичића *прихватљиво* прилагођавање, има ли се у виду да у *Старом српском песничству* (1966) под истим насловом и сам доноси читав свој фрагмент, али сада у стихованом облику (додуше у другачијој подели на стихове и без строфичке организације) – Павловићев избор да не ауторство, него глас који говори одреди према записивачу текста пре него према ономе коме те речи припадају, представља јасно интерпретативни гест. У њему је могуће уочити и *приписивање* смисла које не долази само,

деконтекстуализацијом која се сматра нужном да би текст „проговорио“ савременом читаоцу, већ свесним деловањем антологичара којим је реконтекстуализација у антологији истовремено и тумачење у једном одређеном правцу, тим уочљивија јер и каснија, стихована Радојичићева верзија испод текста носи потпис „Благоверна Јевгенија – кнегиња Милица (1403)“.

Ово је занимљиво јер је управо супротно „посебној естетској функцији историјског контекста“ средњовековне књижевности која се излаже у предговору: „када читамо песму у којој се нека историјски позната и значајна личност обраћа другој, или сама за себе говори, или помиње важне историјске догађаје у којима је учествовала или о којима је одлучивала, онда та околност постаје димензија самог песничког дела која се не може заобићи, јер она неопозиво обогаћује његов садржај. [...] Својом нехотичном историчношћу ове песме постају и богатије у значењу и убедљивије у својој уметничкој уобличености, и им ове врлине, које су последица ванпоетске привилегије, не можемо одузети“ (26). Због чега Павловић онда брише „нехотичну историчност“ овом тексту и одузима „ванпоетску привилегију“ Милице Хребељановић? Шта овим постиже? Ако би намеру требало препознати као истицање доминантне улоге жанра за обликовање текста у односу на индивидуализованост ауторског гласа, због чега раздваја два става од којих је жанр сачињен? На другој страни, ако је намера раздвајања била издвајање за савременог читаоца сугестивнијег, његовом искуству ближег фрагментисаног облика текста, због чега у функцију такве сугестивности не ставља и знање о гласу који говори, без обзира на могуће недоумице о имену руке која је текст записала? Остављајући за сада ово питање отвореним, можемо закључити да је за целину коју Павловић ствара од средњег века до његовог времена на неким местима било неопходно не само да покаже да средњовековна књижевност постоји *као књижевност*, већ и да постоји на начин чији смисао обликује интерпретативна воља антологичара.

Другачије је осетљиво место на коме се гради зглоб континуитета између средњовековне поствизантијске књижевности са другим периодом који „може да понуди релативно највећи број случајева за књижевноисторијско ревалоризирање, па и за права мала књижевноисторијска открића“ (28). Пре него што започне низ „класициста“ Јованом Пачићем и Лукијаном Мушицким, само три песме, након Кипријана Рачанина и Арсенија Јовановића Шакабенте, чине танку нит прелаза која води у модерно доба. Прва међу њима је „Финикс древо превисоко“, популарна песма грађанске лирике коју доноси према верзији из збирке Тихомира Остојића и Владимира Ћоровића. За њом је „Сетованије“ Захарије Орфелина (код Павловића „Сјетованије“), да би за њом дошла „Монашка песма“ непознатог аутора с краја XVIII века. Све три се могу сматрати открићима, иако Павловић за прве две не наводи извор. Почетак шездесетих година био је и време обновљеног научног интересовања за књижевност осамнаестог века, а након антологије Младена Лесковца (1953) резултате свог систематичног испитивања грађанске лирике од почетка шездесетих објављује и Боривоје Маринковић (капитални зборник песама *Српска грађанска лирика XVIII и с почетка XIX столећа* објављен је тек 1966, али је рад на њему био завршен већ 1964). Орфелинова песма била је, осим по наслову, до 1948. године и дословно непозната, и тек педесетих година је, као и „Тренодија“ (која је привукла много више истраживачке пажње) објављена, најпре фототипски (1950), затим и у прилагођеној језичкој верзији (1954), по којој је Павловић доноси. О последњој ће пак песми Павловић навести да му је „као рукопис ставио на располагање Милорад Павић, [и] објављује се, колико нам је познато, у овој антологији први пут уопште“ (546).

Једина чији се извор наводи, „Монашка песма“ занимљива је на више начина. Са једне стране, она са грађанском песмом „Финикс древо...“ уоквирује Орфелинову љубавним мотивом, али у себи спаја и обе које јој претходе – жаловање Орфелиново над узалудношћу учености и љубавну чежњу „Финикс древа...“, тако да заједно све чине прелаз од

средњовековних плачева (последња која им претходи је „Надгробно слово Београду“ Арсенија Јовановића Шакабенте), ка сонету Јована Пачића са мотивом сна који ће донети драгу. На другој страни, њен је облик изузетно некарактеристичан за поезију којој припада – од петсто песама грађанске лирике које је Б. Маринковић објавио 1966. тек неколико их је написано у септимама, а ниједна од њих нема шему римовања и овакав распоред дужина стихова у строфи. Једнако необична ствар је и опкорачење које се јавља у њеној последњој строфи. Следеће 1965. године Милорад Павић је у часопису *Књижевност* објавио песму и са текстолошким описом њеног извора и необичним начином којим је дошао до ње:

Пажњом Илије Николића дошао нам је до руке микрофилм једне рукописне песмарице с границе два прошла века. Оригинал се данас чува у *Academia romana* у Букурешту, под сигнатуром V.A.R. cod. Slavici, 451, и сматра се бугарским рукописом. На први поглед међутим, може се закључити да је то у ствари рукописна песмарица српске грађанске лирике. Она данас има 49 страна, али првобитно их је имала више. Она нема почетка и после једне странице немачког текста долази одмах наставак једне песме (од друге строфе) тако да је очигледно да листови и ту недостају. На 33. стране следи текст песама на српском и немачком, затим четири стране некаквог речника опет руком исписаног, а затим један дужи напис (осам страна) о руској историји; у њему се сретају године до 1796. Песмарицу су испуњавале најмање три руке које не припадају истом времену. Најмлађа је она која је оставила прозни историјски текст; две руке бележиле су поезију. Од прве, старије руке, има осам песама забележених на српском и две на немачком. Те су песме све бележене финим, калиграфским рукописом, немачке нешто ситнијом готицом, српске крупном, јако манирираном ћирилицом. Од исте руке је, како изгледа, само немарније писан и немачки прозни текст у самом почетку песмарице. Песме су уписане овим редом: [...] *У Бледи месец ми не сјаје...* Песма је колико нам је познато забележена само у овој песмарици. По нашем мишљењу, од изузетне је вредности и спада међу најбоља остварења нашег грађанског песништва. Први пут је публикована према нешто скраћеном тексту, који смо уступили приређивачу, у *Антологији српског песништва* Миодрaга Павловића. Дали смо јој наслов *Монашка песма* и њен текст гласи: [...] (Павић 1976а: 40).

У овом исказу нејасно је да ли је скраћени текст уступљен приређивачу, или је уступљени текст приређивач скраћивао, као што је нејасно и да ли наслов песми даје Павић, или ауторско *ми* подразумева и Павловића. Ово прво није безначајно: ако је Павловић имао начелни став спремности и за „неравномерност“ која „настаје у другој половини осамнаестог века, где смо задржали језичку верзију неизмењену, јер бисмо иначе оштетили формалну схему“ (Павловић 1964: 540), зашто би скраћивао песму ретке формалне схеме тако да из ње изостане половина једне и цела следећа строфа? Цела песма, у Павићевом доношењу, гласи (курзивом су означени изостављени стихови):

МОНАШКА ПЕСМА

Бледи месец ми не сјаје,
Нит топлоту веће даје
Ларка сунца златни круг.
Све јестество ход окренуло,
Тужно срдце ми је увенуло,
Птице поју смутне гласе,
Чувства моја вуку на се.

Нестала ми јест утеха,
Нејма шале нити смеха,
Оном кој се свег одриче.
Трава мени в руци вене,
Радост јест мртва за мене,
Од кад те морам оставити,
У тавној ризи тавнити.

Черна ризо, покри тужно,
Од жалости, туге сужно
Срдце које сада вене;
Творцу треба оно дати,
А за бео свет нејмати
Нити мисли нити воље
От данашњег дана боље.

В мрачно место ступа нога.
Душа мора самог Бога
От сад до век искати.
*Жалостни ми пути туда,
Молчаније влада свуда;
Као што јагње пред смерт блене,
Тако срдце моје вене.*

*Један сам пут већ љубио
Произволност изгубио,
По један пут сваки љуби.
Душо! теб' љубит свобода
И не гледат мога хода;
Тајне стазе мене зову
И скривајут љубов ову.*

Неће ризу луча проћи,
Неће љубав в очи доћи,
Коју сам за тебе имао.
Нек позната буде теби,
Само док ме тужна себи
Черна земља наша мати,
Узме јоште покој дати.

Сва ми радост јест у теби,
Ја ћу тужан тужит себи,
Ником другом, ах, довека!
Таман буди, сунчном кругу,
Никад не покажи дугу,
Месец света лишен буди,
Свака птица за њим худи.

Кад последњи дан ми суда
Буде, а ти мене худа
Озари, осветли светом!
Да ми душа видит камо
Ићи ваља и да само
Ах, до драге своје дојде, –
Жизњ вечну с њоме пројде. (Павић 1976а: 41–42).

Поређење Павловићеве верзије са пуним обликом песме може водити закључку да су стихови изостављени из два разлога: као места извесне наивности („ко што јагње пред смерт блене, / тако срдце моје вене“), али и због исказа који би могао деловати помало необично за песму осамнаестог века и неуком оку („По један пут сваки љуби.“). Такође је овим скраћењем уклоњено и алтернирање лексичког избора *љубов/љубав* у два суседним

строфама²⁵⁷. Ипак, то и даље не решава недоумицу због чега Павловић уште такву песму и уноси у *Антологију*, и то као једну од укупно три из друге половине осамнаестог века у њој. Један могући одговор даје опис рукописа под сигнатуром Ms. Slav. 451 у библиотеци Румунске академије:

XIX век (након 1817). 24 листова. Три свеске различитог формата: 9*12 цм, 42*9 цм, 28*22 цм. Неповезано: недостаје почетак прве свеске, почетак и крај треће.

Прва свеска:

Листови 1–12: збирка српских песама, почетак недостаје. На листовима 7v–8v и 12r немачки превод неколико песама. Л. 13r~v чиста, са пробама пера. Л. 14–18v друге српске песме, писане другом руком.

Друга свеска:

Л. 19–20. Мали словенско-грчки речник. Л. 20v чист.

Трећа свеска:

Л. 21–24. Белешке из историје Русије у петнаестом веку (без почетка и краја).

Све свеске писане су другом руком [...]. 16–17 редова на страници (прва свеска), 60 редова (друга свеска). Рукопис. Неповезано. Писано у Србији. Језик српски. Купљено од антиквара И. Вогела 24. априла 1900.²⁵⁸

Међу разликама у односу на Павићев непоуздани извештај о овом егзотичном извору (како је физички могућ рукопис од 49 страница?), нарочито је важно његово релативно прецизно датирање, јер оно открива још једном интерпретативну вољу антологичара. Необичности версификације која би се дала описати Поповићевим изразом „сувише напредна“, какве би могле бити разлог за њено уношење у књигу, јер управо тиме она јесте „право мало књижевноисторијско откриће“, престају то да буду ако се посматра као песма друге деценије деветнаестог века. Штавише, она постаје *типична* песма онога што ће *Павић* касније именовати као *предромантизам*:

Једна велика тема српског романтизма крунише лирско стварање и љубавну поезију предромантичара. То је тема умрле драге, тема љубави јаче од смрти. Онаква каква се јавља код Бранка Радичевића и код Лазе Костића у „Santa Maria della Salute“, ова тема је уобличена већ у предромантизму. Један анонимни песник с краја XVIII века и Јован Пачић највише су придонели њеноме уобличавању. У једној српској рукописној песмарици која се данас чува у Румунији налази се забележена песма неког непознатог монаха из XVIII века који се јада на своју судбину: „Јарка сунца златни круг“ њега не греје више, „Бледи месец“ му не сија, трава му вене у руци, и сва природа „ход је окренула“ јер га зову „тајне стазе“ у монахе, где „неће ризу луча проћи“, где неће његова драга више моћи да га досегне. Иво Андрић је сматрао да у тој песми „блесне понегде један стих, чист као кап росе на сунцу, који својим сјајем наговештава како ће некад у будућности наши песници тим истим језиком моћи и умети да пишу... И данас, ево, кад год тај стих прочитам, мени се чини да видим, и не само да видим него и чујем, како младо створење живо и радосно поскакује низ невидљиве степенице сачињене од саме светлости...“ Завршетак ове необичне песме, разрешење раскола који се у песнику јавља, води ка љубави јачој од смрти; песник се обраћа Месецу, са поруком да сачува своју светлост за последњи судњи дан и да тада сине уместо што сада троши свој блесак.“ (Павић 1983: 484).

Остављајући по страни проблематику Павићевог разграничавања и одређења књижевноисторијских периода²⁵⁹, и Павићу и Павловићу могло би се поставити исто питање:

²⁵⁷ Наравно, под условом да тог алтернирања заиста и има, а да није реч о штампарској грешци. Библиотека САНУ, где је Николић провео читав радни век нема податке о овом микрофилму, а његова оставштина данас се налази у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“ и није доступна истраживачима.

²⁵⁸ Посебну захвалност дугујем господину Флори Попи из одељења међународне размене Библиотеке Румунске академије, за добру вољу да усред пандемије са мном води преписку и прегледа каталоге за сада још увек недоступне библиотеке.

²⁵⁹ О томе је врло исцрпно писано са интересовањем за књижевноисторијску заснованост, уп. Николић 2019: 319–335.

да ли *једна* песма једног *анонимног* песника, која постоји у само *једној* рукописној песмарици која *није преписивана* и није имала свој читалачки живот, заснива *било шта*, а нарочито *традицију*? За разумевање антологије требало би на то пристати, а затим у разлици Павићевог описа и Павловићевог позиционирања уочити разлике смислова који јој се баш антедатирањем њеног појављивања придају, у оба случаја са амбицијом „књижевноисторијског ревалоризирања“. За Павића ће „анонимни песник са краја осамнаестог века“ бити потребан да би појаву „предромантизма“ померио у прошлост и тиме *имену* стила дао карактер књижевноисторијског периода, и то периода који је „у ствари прва фаза или увод у потоњи романтизам“ (Павић 1983: 515), док је Павловићевој књизи у песми потребно *све осим* поетичке идентификације под тим именом. Због тога и сонет Јована Пачића, који за њом следи, остаје поетички неодређен: након дугог средњег века у периодизацији која се даје у предговору следи класицизам, а танки „зглоб“ који премошћује празнину потребан је као пример да континуитета има, јер има *песма* између касног средњег века и Лукијана Мушицког, али је сувишан у облику у коме би се разликовно могао идентификовати као *другачији* од *истовременог* класицизма, чија се поетичка особеност и књижевноисторијски значај образлажу и у предговору.

Каква му воља даје овакав лик? Онај који ће касније одредити „анонимног песника“ као предромантичара који је „велику тему српског романтизма“ – тему умрле драге – у српској књижевности уобличио већ крајем осамнаестог века, годину дана пре *Антологије српског песништва* је у чланку „Од барока до симболизма: предговор ненаписаној историји књижевности“ почетак предромантизма сместио у 1774. годину и објављивање књиге *Viaggio in Dalmazia* Алберта Фортиса. Још важније, разлику између предромантичара и романтичара у том тексту засновао је у тежњи ових каснијих „да се приближе народној песми“, али уз њено *оцењивање* као оно што „упропастило је читав један песнички нараштај у другој половини века [...] све што је дошло после у том правцу, било је префорсирано, неуспело и непотребно, можда због једностраности интересовања, које се углавном кретало у правцу подражавања народној епској песми“ (Павић 1976б: 464). Иако као последицу имају супротне третмане саме песме – Павић ће је касније одредити као *типичну* предромантичарску, али у времену када на другачијим основама покушава да концептуализује предромантизам као засебни период; Павловић је обезличава да би се неприметно могла подвести под „класицизам“, оба третмана могућа су тек када се временски песма смести у касни осамнаести век – оба геста чине се из позиције коју треба назвати *антиромантичарском*, у оном смислу у коме романтизам у српској књижевности значи и довођење усмене књижевности у хоризонт заснивања парадигме поезије. Та позиција, као и (пост)романтичарска парадигма песништва припада *Павловићевом*, односно Павићевом тренутку, и у њеном управљању интерпретативним кретањем треба препознати границе Павловићеве воље за приступом смислу које изневеравају почетни импулс естетске актуелизације прошлости која је ипак само налик Гадамеровом преклапању хоризоната. Ако и опстаје начелна сродност Павловићевог става о томе да „наша је песничка традиција увек жива“ са Гадамеровим да

Хоризонт садашњице, уистину, треба појмити у сталном образовању, ако све наше предрасуде увијек морамо стављати на пробу. У такве пробе спада, не на последњем мјесту, сусрет с прошлосту и разумијевање предаје из које долазимо. Хоризонт садашњице се, дакле, уопште не образује без прошлости. Неког садашњег хоризонта за себе нема, као што нема ни историјских хоризоната које би требало стећи. *Разумијевање је, напротив, увек процес стапања таквих хоризоната*. Снагу таквих стапања познајемо, прје свега, из старијих времена и њиховог наивног понашања према себи и свом поријеклу. У дјеловању традиције увијек имамо таквог стапања. Јер тамо старо и ново непрестано сраста у живо важење, а да се ни једно ни друго изричито не одваја једно од другог (Гадамер 1978: 339–340),

то више није тако са њему надређеним упозорењем о опрезу којим се признаје „посебност ситуације, у којој разумијевање постаје научни задатак“, и којим она постаје *херменеутичка ситуација*:

Сваки сусрет с предајом који се спроводи с историјском свијешћу, искушава по себи однос напетости између текста и садашњости. Херменеутички се задатак састоји у томе да се ова напетост не прикрије наивним прилагођавањем, већ да се свесно развије. Због тога у херменеутичко држање нужно спада скица историјског хоризонта, који се разликује од хоризонта садашњице. Историјска свијест је свјесна своје друготности и стога она одваја хоризонт предаје од сопственог хоризонта. С друге стране, међутим, она је сама, као што покушавамо да прикажемо, попут наслаге преко једне трајне традиције и стога она одмах поново спаја оно што једно од другог одваја, како би себе посредовала са собом самом у јединству повијесног хоризонта, који се тако стиче (340).

Смисао овог изневеравања, које управља антологизацијским поступком *Антологије српског песништва*, јер на њему почива облик њеног протокола, у Павловићевом случају потребно је проверити у светлу односа *Антологије* према усменој књижевности, као најзначајнијем месту промене коју је она кроз своје трајање доживела.

Пре тога, нек буде изречена и сугестија могућег разлога уклањања „ванпоетске привилегије“ кнегиње Милице. У „Белешкама о писцима“ које Ђорђе Сп. Радојичић доноси на крају своје антологије из 1960, у белешци о другом аутору записа о Миличином оплакивању кнеза Лазара кога идентификује као Раваничанин III, о сличностима између његове и *Похвале кнезу Лазару* Данила Млаћег изречено је и следеће:

И по једној и по другој Похвали кнегиња Милица пада на Лазарево тело и извесно време бива у несвести. То после разрађује Андоније Рафаил Епактит (1419/20). Зар ова потресна појединост из старих похвала не потсећа на народну песму „Цар Лазар и царица Милица“? војска се креће на Косово и кнегиња Милица задржава редом своју браћу, свих девет Југовића, да не иду у бој, да би она имала брата од заклетве. Ниједан од њих не испуњава њену молбу. Кад и последњи „проћера коња на капију“, Милица „паде на камен студени, она паде, пак се обезнани“. У народној песми се то дешава уочи битке, а у похвалама после ње. Кнез Лазар и косовски јунаци у песми су у борбеном заносу, а тело Лазарево у Похвалама приказује најјасније и најјезовитије у шта се тај занос претворио (Радојичић 1960: 330).

Сви побројани писци заступљени су у *Антологији српског песништва*, али ни код једног од њих – пре свега се мисли на Андонија Рафаила Епактита и монаха из Раванице, јер се патријарха Данила доноси најпре фрагмент који тематизује занос о коме Радојичић говори у последњој реченици („Умримо да свагда живи будемо“ у Лазаревом обраћању војсци), а фрагменту са насловом „Исповест мртвог кнеза Лазара“ непосредно претходи сцена Миличиног тужења у којој „и изван себе је била, као и полумртва да је била“ (Радојичић 1960: 112), али што је контекст који се у *Антологији* избором фрагмената потпуно изоставља – није из облика којим су текстови код Павловића донесени могуће закључити чији је глас који говори и каква је ситуација у којој се јавља изговорено. Једнако невидљиво остаје и то што се у овим текстовима касног средњег века може поставити и питање о контаминацији средњовековног жанра *тужбалицом*, једним од најстаријих облика обредне усмене књижевности. Његово постављање било би сасвим сагласно Павловићевој исказаној намери да у средњем веку не тражи „текстове који би били карактеристични за одређену епоху, него такве текстове, најчешће одломке, који превазилазе канонске и друге церемонијалне књижевне конвенције, текстове у којима је личност песникове успела да пробије кору хијератичнога облика и да се објави својим интимним унутрашњим дрхтајем, неочекиваним потезом своје маште, или, најзад, тренутком реалистичке опсервације, која даје веродостојност осталом делу песме и освежава њен емотивни набој“ (Павловић 1964: 24). Он то, ипак, не чини, што се може разумети и као продужетак почетног става „да би присуство ‘народне’ поезије у антологији било неспојиво са врстом поезије“ која је у њој нашла место,

а чему је разлог „у неупоредивости једне и друге поезије, у немогућности да оне, нашавши се заједно, чине једну иоле хомогенију уметничку целину“ (19–20). Ова *неравнина* неће постојати и двадесет година касније, када у пето издање *Антологије српског песничтва* (1984), са уношењем и усмене поезије, уместо питањем о сврси антологија предговор буде започео другом необично аподиктичном тврдњом: „Српска песма траје од пре памтивека“ (Павловић 1984: VII).

4.3.2. *Неромантичарска институција књижевности?*

Треба почети од начина којим се у предговору првог издања *Антологије српског песничтва* образлаже изостављање народне поезије из ње. Централној изреченој тврдњи, да је „разлог [...] у несводљивости премиса усменог и писменог песничког изражавања на сличне или приближне естетске принципе, разлог је у неупоредивости једне и друге поезије, у немогућности да оне, нашавши се заједно, чине једну иоле хомогенију уметничку целину“ (19–20), претходе две управо супротне, које при том говоре о тада савременим научним приступима фолклориста: да се све мање ова књижевност посматра као „плод колективног стваралачког напора народних маса“ и да се иде „у правцу идентификовања индивидуалних стваралаца“, те да је све више потврда о пореклу мотива и сижеа усмене књижевности у писаној, одакле су „преведени, препевани, проширени, прилагођени једном другојачијем канону песничког изражавања“ (19). Након свега овога, наводи се још један разлог против уношења: „сасвим дифузна и неодређена хронологија народних песама (чак и онда ако се зна када су настале и када су певане, – коме раздобљу њихова уметност заправо припада, ком ступњу у развоју цивилизованости) [која] чини немогућним да се оне без насиља уклопе у хронолошке степенице наше писане поезије“ (20). На овом месту укрштају се два схватања о томе како усмена поезија постоји за читаоца у двадесетом веку. Прво је уз свест да српска усмена поезија до нас не долази непосредовано, већ да се, кад се о том корпусу књижевности говори, мисли заправо на њену класичну редакцију у збиркама Вука Караџића и других сакупљача – прихватање овог стања услов је да се бави утврђивањем индивидуалности стваралаца и токова укрштене размене између писане и усмене књижевности. Уз друго, које усмену поезију из тренутка савремености посматра као неодређено трајање из ког произилази проблем уклапања у „хронолошке степенице“ наше писане поезије, пристаје Павловић и користи га да представи естетичку несамеривост два вида постојања књижевности.

Треба приметити да Павловић има у Јовану Суботићу претходника у сусрету са проблемом антологизације усмене књижевности, и да његово решење у односу на Павловићево показује више свести о њеној посредованости: за Суботића, за кога се „наша књижевност за извјестна времена невеже“, усмену поезију било је могуће укључити у нову књижевност, одмах након историографских записа Вука Караџића, и уз наглашавање њене *записаности* навођењем књига из којих је преузета. Такође, у Павловићевом исказу крију се још две недоследности. Ако је посредованост усмене књижевности облик њене неаутентичности, слично би се могло рећи и за текстове средњовековне, који врло ретко до нас долазе као аутографи, већ по правилу у преписима који међу собом показују варијантност, а могу бити – што је случај са *Похвалом кнезу Лазару* о којој је било речи – и извор неслагања по питању одређења ауторства. Још су занимљивије „хронолошке степенице“ у које је усмену књижевност немогуће „без насиља“ уклопити: представљене су објективизовано, као да постоје по себи, и још важније, као да у њиховим претходним концептуализацијама однос према усменој књижевности није био један од кључних елемената.

Под овим се може уочити стратегија којом се целина српске поезије код Павловића заснива тако да обухвати време од тринаестог века, одбацивањем старијег наратива, који је целину темељио на идеји органског развоја на (историјски) истом језику, заснованом на народном говору, заједно са културном парадигмом која га је учинила књижевним језиком. Павловић је свестан разлога који су у његовом темељу – антологичар „зна да српско песништво не почиње половином деветнаестог века, и да реч ‘новије’ у наслову антологије Богдана Поповића није пука формална ограда“ (23) – али *континуитет* који жели да сагради води га до тога да, са једне стране, у критеријуму естетске актуелизације целину приказује као симултанитет, а са друге да наглашавањем естетске *другости* усмене књижевности у односу на „хронолошке степенице“ временски ток не веже за идеју развојности, и тако се привидно ослободи проблема језичког дисконтинуитета, који ће касније у протоколу свести на питања текстологије.

То, ипак, није све. Уклањањем усмене књижевности, и у облику културног слоја чије присуство пригушује интерпретативним захватом представљања текстова старе књижевности, и у облику догађаја којим се заснивао стари наратив о развоју, као проблематично место отвара се осмишљавање *романтизма*, који сада више нема раније границе којима је бивао идентификован. У одељку у предговору који насловљава „Романтизам“ реч је о једном виду проблематике његове идентификације, али је већ у претходном одељку, који „класицизам“ дефинише као књижевни период, а не као поетичко-стилски комплекс, наведено неколико песника који су „под притиском Вуковог рада, новог култа народне поезије и измењене националне ситуације, негде око педесетих година променили свој стил, одрекли се класицизма и старог правописа и прикључили се општем струјању ‘новог таласа’ песничког“ (35).

У светлу „притиска“, како Павловић именује контекст поетичке промене који ће нешто касније описати и као „доста јасан усек који одваја нашу класицистичку поезију од једног новог покрета“ (43), занимљив је случај Никанора Грујића. О њему је речено да је био „нешто боље среће“ јер је био „истакнута личност нашега јавног националног живота, што је код нас скоро редовно, ако се сустекло у истом човеку, обезбеђивало и већи књижевни ауторитет“, а коме се „десило да су његове декламаторске родољубиве песме биле и остале познатије него његови други, дубљи стваралачки тренуци“ (33–34). Ако „усек“ стоји између две „степенице“ о којима говори Павловић, на овом се месту раскрива њихова конструисаност: и Грујић, као и Василије Суботић, Ђорђе Малетић и Јован Суботић смештени су на степеницу „класицизма“ *упркос* ономе што су урадили у свом песничком животу, и што ниједног тренутка није именовано као окретање ка романтизму; у случају Грујића и експлицитно *упркос* ономе што је „уосталом [...] по свој прилици и прижељкивао самим својим псеудонимом“ (34) – Срб Милутин, који Павловић не наводи. Још више, ово је управо место на коме се усмена књижевност *уклапа* у хронолошке „степенице“, и то на начин на који би је уклопио и Јован Суботић, да је под *словесношћу* задржао само поезију: ако би се граница поставила на Сарајлији, који од свих песника из Павловићевог низа од Пачића до Бранка Радичевића није споменут у овом одељку предговора – а који је у књигу ушао одломком „Српски јунак Вељко Петровићу“ – са једне и друге њене стране нашли би се исти они песници које тако дели и Суботић, доносећи Сарајлију одмах након сегмента народних песама.

Међутим, последица овог померања је и то да се изгубио начин да се Стеријина песничка фигура, за чију је „песничку рехабилитацију последњих година прилично учињено (З. Мишић, Ј. Христић)“, унутар конструкције периода која се расипа између тежњи у два смера концептуализује на осмишљен начин *као фигура класицизма*, те све што се о њему има рећи стане у исказ да је он „мисаони песник који треба још да послужи као узор генерацијама које долазе: од њега се може научити како се манипулише песмом сложенијег, вишеструког ткања (*Спомен путовања по дољним пределима Дунава*) и како се мисао може разгранавати

пре своје предвиђене поенте, као у песми *Човек: Ал је на земљи престао сушт бити род човечиј*’.“ (31).

Након што је сусрет са песничком парадигмом саграђеном на односу према усменој књижевности и народном језику као догађај смештен у оквире раздобља „класицизма“, „романтизам“ је уведен најпре негативном оценом, кроз закључак да

тај велики замах поетских амбиција није уродио већим резултатима. Наш романтизам је релативно брзо био поражен: он је морао да капитулира и са својом прозодијом, и са својом емоцијом, и са својом сликом света и са својим схватањем поезије. Испод његове гласне разбарушености најчешће налазимо узан сензибилитет и неразвијену мисао. Велика амбиција стварања посебне националне књижевне формуле у романтизму показала се као химера, као идеал који је почео да бива кочница нашем даљем књижевном развоју (39).

На шта мисли Павловић кад говори о *брзо пораженом* нашем романтизму? Одмах након овог става он наставља поређењем „романтизама“ у бугарској, румунској, затим и новогрчкој књижевности, говорећи о потреби за синоптичким таблицама хронолошког *простирања*, а потом и *географског* смера ширења, које би дале поузданије закључке о српском романтизму. Међу њима се као очекивани издваја и тај да се „треници покрета за национално освешћивање нису увек подударали са почецима романтизма“, односно да „сваки стил песничког изражавања, укључујући ту и барокну и ренесансну поезију, може бити медијум који ће понети националну мисао“ (40). На овом месту Павловић чини још један гест истог кретања којим претходно заснивајућу језичку реформу везује за класицизам, кретања у коме наслеђену представу о *српском романтизму* одваја од њених *карактеристичних* момената.

Након тога се и за сам термин „романтичарски“ констатује да је „постао један од најсумњивијих термина књижевне теорије – много несигурнији него израз класицизам или реализам, на пример“ (41), још једном поткрепљујући примерима из других књижевности, сада немачке (*Sturm und Drang* и Хелдерлин), француске (Бодлер и Готје) и енглеске (Блејк). Читав овај реторички замах растварања наслеђене идеје о значају овог раздобља за српску књижевност заокружује се закључком који фокусира смисао развијања ове проблематизације:

Сматра се да је наша књижевност са Бранком и после њега достигла у толикој мери националну особеност у изразу и садржају да је постала несводљива на светске књижевноисторијске категорије каква је „романтизам“. Ми у том захтеву и претераности тог уверења видимо баш једну романтичарску заблуду. Сама чињеница да су се покрети за обликовањем националних стилова у књижевностима низа малих народа јавили више-мање у исто време, а међу словенским народима чак и у ланцу истих подстицаја, казује да је романтичарски правац по свом карактеру и код нас био колико националан толико и међународан (42).

Све претходно изречено, са кулминацијом у именовању Бранка Радичевића као оног од кога почиње „романтичарска заблуда“ самоосећања националне особености српске књижевности, припрема је за ново ограничење периода романтизма, сада набрајањем два низа разликовних особина којима се његова поезија одређује. У односу на класицистичку, одликује се „спонтанијом песничком дикцијом, једноставнијим строфичким структурама, народскијим језиком, приступачнијим и наивнијим садржајима и активнијим присуством личности и њених осећања у песми“, а у односу на следеће, које започиње са Војиславом Илићем, тиме што „има директнију и агресивнију дикцију, мање строфе, ретка опкорачења, опстинантне риме, настоји да освоји, да опчини, те се обраћа повишеним гласом, служи се духовитошћу, сликовитошћу, или покушава да прекрије сентименталношћу“ (43). Паралелизам ова два низа – саграђен у тачкама дикције, метрике, тона и реторичког обликовања песничког гласа – сада заснива романтизам као период *између*, а преко карактеристика *естетике*, одвајајући га тако од смисаоног померања због ког је он у

старијем наративу био заснивајући моменат *новије српске лирике*, што се на крају овог пасажа набраја као „и низ врлина“ које је „у први мах“ донела ова поезија: „она је проширила спектар песничких тема, освежила језик, обновила интересовање за поезију, и подигла јој јавни углед и друштвени значај“ (43).

Читав овај реторички покрет нема за циљ ново осмишљавање појма *српског романтизма*, јер отворена питања немају разрешење у другој временској или појмовној идентификацији овог периода. Резултат је супротан: након свега овога, он је изнова сведен на већ познату четворку кључних песника – Радичевића, Јакшића, Змаја и Костића – али о којима се каже и нешто што релативизује и последњу особину периода због које је у ранијим антологизацијама низ почињао Бранком Радичевићем као првом великом *песничком личношћу*: „ми не желимо да оспоримо да у њима имамо *веће* песнике наше књижевности, имајући при том у виду сасвим једноставну, а по нашем мишљењу, и најпрепоручљивију поделу песника на *веће* и *мање*, одричући се категорије ‘великог песника’“ (44). Категоријска разлика између „*већег*“ и „*великог*“ значи и везивање значаја песника за време унутар ког делује – *већи* песник једног периода не мора бити *велики* песник читаве књижевности, и по правилу није, јер великом, попут Војислава Илића за Павловића у следећем засебном одељку, није потребно одређење периодом коме припада да би се описала његова поетска физиономија, нити је за „објективно“ самеравање његових квалитета у односу на „универзално“ мерило паралеле у другим књижевностима потребно то самеравање посредовати периодом. Такође, у наглашавању те разлике открива се и мотивација која управља овим третманом романтичара:

Сасвим је разумљиво да су то школски писци и национални песници; једино није разумљиво зашто њихова популарност баца сенку на друге наше песнике, на песнике двадесетог века, на песнике прве половине деветнаестог века, као и на неколицину песника старе књижевности (44).

Неразумљиво је, јер је воља да се разуме не популарност ових песника, већ пуноћа значења периода, чији су они не репрезенти, већ – у укупности која подразумева и популарност, и „низ врлина“, и самоодређујући слој односа према усменој књижевности и исти такав однос према класицистичким претходницима – његова грађа и сложена природа.

У томе је најзанимљивије како се изнова у специфичној позицији јавља Лаза Костић, за разлику од остале тројице који су сведени на оно већ одређено као за период *типично*. Код Костића се одбацује најпре претходна (Мишићева) тежња трагања „за његовим песничким ликом у целини, кроз његову ‘класичност’, ‘титанизам’, ‘дијалектичност’“ (44), потом значај карактеристичности језичких експеримената, на које „ми смо се делом до данас навикли, а делом они заувек остају у области нехотичне (понекад хотимичне) гротеске“ (44), да би се у „садржајном богатству“ његове поезије она констатовала као „раскршће традиције“, али следећим речима: „Костић је творац неколиких наших најлепших песама, али истовремено, и још више, он је аутор извесних фрагмената и појединачних стихова, раздрузганих, не ретко, најнеумеснијим могућим контекстом“ (45). Селективност према „садржајном богатству“ Костића одређује као значајног јер је у њему „понајлакше наћи додирне тачке са нашим средњовековним песницима с једне стране, и са нашом модерном поезијом, са друге“ (44). Сагледавањем у њему наизменично Лонгина, односно Кантакузина и Попу, односно Радомира Продановића (што је још један Павловићев *унокосни* песник кога *тематски* чини делом традиције „песама са апокалиптичном инспирацијом“, установљене као линија песника већ код Мишића, а која – као линија песника – без Продановића суштински остаје иста), Костић је потврђен *као традиција*, али без занимања за оно што је *његов удео у обликовању њеног лика*, већ као место у коме се њене објективизоване линије, по себи и ван свести и воље „индивидуалног талента“, пресецају.

Резултат свега овога је другачија имагинација целине српског песништва, која сада уместо временски, хомогенизацију и разликовност пројектује у простор: сагледана из вертикалног критеријума, целина српске поезије изгледа не као временска лента развојности, већ као просторно ткање у ком ентитет „романтизам“ и даље постоји и и даље има позицију централности, али не као тренутак почетка, већ као простор прекида. Све оно на шта „баца сенку“ обухвата га, и Костићев значај „раскршћа“ такав је јер се у њему спајају нити које прекид чине привременим. Павловићев став је *антиромантичарски* не због тога што у вредновању даје предност неком другом поетичком комплексу, стилу или школи, већ пре свега због тога што се код њега заправо први пут у српским антологијама концептуализује *крај романтизма*, не као преображај новине, у развоју којим би био надићен и тако уграђен у њу, чиме би то био „лажни“ крај – како је код Поповића сугерисано везом са трећим раздобљем, већ као завршетак који омогућава да све оно што је у односу на „романтизам“ друго буде надцелина која постоји ван времена. Због тога је традиција *препород сећања у поворци* народа, а „време не одлази, ми смо ти који одлазимо“ (91).

Последица је, међутим, и то да антологизација *традиције* која се у потпуности одриче осмишљавања времена које у њу улази са историјом књижевности у деветнаестом веку, одриче не само инструмента којим је у везама између различитих тачака времена могуће засновати и *обећање неке будућности*, већ и оног којим се позиција модерности може саморазабрати у односима истости и разлике према недиференцираној прошлости унутар које се *сналажење по именима песника* види као деловање навике. Ако су „навике“ и „предрасуде“ кроз читав протокол *Антологије* и разоткривене као несавршене и неадекватне, њихово се потпуно брисање у истом процесу показало и као немогуће (као неизбежност „малих рапавости“), а на следећем кораку и као гранично: конструкција која је спремна да са „навикама“ и „предрасудама“ брише и везу зависности од „националнокултурне функције, од наших сентименталности и слабости и љубави“, и жели песништво „независно од нашег читања песника у читанкама, бележења по споменарима, рецитовања на клупама по парковима“, са том везом, у коначном исходу, брише и *читаоца* са којим би књига могла да комуницира.

У томе је разлог што се након Павловићеве књиге нове антологије враћају не на временски период који је претходно био антологизован као „новија српска лирика“ – било у дословном смислу од почетка у Бранку Радичевићу као епитому тренутка настанка институције књижевности у српској култури, било у оном који започиње у каснијем, али и даље тренутку чија је позиција почетка осмишљена у односу на подразумевани претходни почетак – него на модел антологизације коме полагање тог наратива у темеље даје особину разаберивости у заједничкој прошлости коју је могуће и поделити, учинити је комуникацијом, и тако потврдити разлог за настајање антологије. Само, након Павловићевог показивања крајњих последица пута који је наличје тог модела, искуство повратка на тај модел више неће бити могуће на исти начин, ненагризен свешћу о његовој новој првој условности: потреби да се свесно пристане на обману, за којом, и за састављача и за читаоца, увек заостаје укус цинизма или наивне лажи.

Због тога је посебно занимљиво што крај новог предговора *Антологије* (1984), након уношења усмене поезије и померања доње границе са тринаестог на XI век (која ће нешто касније бити унета и у наслов, док у овом тренутку насловљавање упућује на одустајање од ње)²⁶⁰, показује да након промене Павловићева књига и даље остаје *иста*. Оно што би могло изгледати као концептуални заокрет – уношење претходно „несамеривог“ усменог песништва – то заправо није, јер са њим не уноси и догађај његовог деловања на самоосећање српске књижевности у заснивајућем периоду институционалног постојања нове

²⁶⁰ Преглед промена насловљавања, атрибуције и уноса и редоследа текстова кроз издања *Антологије српског песништва* доносимо табеларно у *Прилогу 4*.

српске књижевности. Након проналажења свог улаза у њу, који за Павловића наизглед естетски актуелизује усмену књижевност – али је заправо неромантичарско читање *иза текста*, које песму не чита више *као песму*, већ као језички облик традирања мита – пронађен је и начин да се она као трајање, не као догађај, унесе у целину која се назива „српско песништво“. Међутим, она не мења претходни избор песама, нити имагинација целине – сада заиста испуњење *тоталности* облика којима се песма јавља – постаје другачија њеним уношењем, чак ни кад се у предговору старији период романтизма сада отвори тврдњом да је „зов народне песме за индивидуалног песника био [...] снажан“ (Павловић 1984: XXV). Заправо, последица је још јача неразаберивост унутар времена које се, насупротив митском, назива *историјским* – покушаје естетског дефинисања поетичких ликова периода старијег предговора у новом су заменили описи ослоњени на културноисторијски контекст. Тако је „класицизам“ сада обележен уводним исказом о грађанству, које „од како је ојачало [...] не може да се определи какву културну физиономију за себе жели. Да ли ће она бити сентиментална или ерудитна, рационално-религиозна или скептична, иронична, еротична? Да ли ће подражавати племству XVIII века или сељаштву свих векова? Мењао се ‘укус’ из деценије у деценију“ (XXIII–XXIV).

Ако и тачан, овај исказ ништа не може да каже што би осмислило однос између контекста и поезије о којој је реч, те у другој антологији, када осмишљено време више не постоји ни у гесту напора за одбацивањем „хронолошких степеница“, раствара се и последњи елемент разликовања међу различитим тренуцима прошлости. Зато је невидљиво и то што се горња временска граница померила тако да антологија у себе прими и поезију Вита Марковића и Љубомира Симовића, нити је њихова антологизација код Павловића бити она којом су антологизовани као „савремени“ песници у панорамама састављеним између првог и петог издања Павловићеве *Антологије*. Због тога и читав период од Војислава Илића до тренутка садашњости сада у предговору стане у један од једанаест одељака – и то да попише песнички низ који је, уз мале варијације, заправо Мишићев часописни низ „Зеленило под снегом“, *припрема* за антологију која још увек, за разлику од Павловићеве, не прекорачује границу поимања књижевности. Због тога и не чуди што, на самом крају новог предговора, уместо *препорода* сећања поворке народа који пролази кроз време, сада сећање чека као *смрт*:

Читање знакова и симбола остављено је појединцу, на његовом рубу. Веровања, памћења, предсказања, све ће проћи кроз кожу појединца, ипак – хорска песма мрмори унаоколо. Општеће се наставља на некој висоравни, али сви путеви не воде ка њој. ПUTEVI се јављају у сну, кад не ходимо. На гозбама, на којима не једемо. Важно је да се неко опроштајно скупљање догађа, у сну и на јави: песма до песме, човек до човека (Павловић 1984: [XXXVI]).

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Да би се сумирање претходних увида сагледало као један могући одговор на питање о канону српске поезије, неопходно је најпре изместити се у тренутак ове њене садашњости, те још једном ословити разлоге за изречено о њеним канонским антологијама. У уводном излагању о токовима теоријске расправе, оријентацијске осе према којима се треба освртати у сусрету са питањем о томе *шта је канон* навели смо као оквир у односу на који треба посматрати овај приступ антологијама, али такође и ограничили досег његовог важења: да би се рекло нешто, најпре се мора одустати од амбиције да се каже све. Због тога и сума задржава погледе са тек две стране. У првом нас занима потврда да су антологије Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића биле тачке које су се позиционирале у односу на канонске осе и то позиционирање осмишљавале на начин који је био суштински при одређивању њихових визија српске поезије, које су извори њихових антологијских протокола. У другом нас занима оно што се кроз те позиције може изрећи о српској поезији током двадесетог века, онако како је она виђена у њеним канонским антологизацијама.

Прва је оса била *политичка*, она у којој канон једне књижевности представља и простор у коме заједница којој та књижевност припада преговара о вредностима. Тим поступком оне постају заједничке вредности и везивно ткиво којим култура као друштвени феномен потврђује себе, у својим просторима каноничности, као вредност. У антологијама о којима је било речи ово се питање јавило на три различита начина.

У првом случају, код Богдана Поповића, границе које је постављао и осмишљавао његов антологијски протокол истовремено су биле и границе националне књижевности. Унутар књиге, питање језика, почетка књижевности у њеном „рађању“ из усмене књижевности, те јединствености, односно органској природи непрекинутог развоја поезије која се антологизује било је темељ на коме се обликовао књижевноисторијски наратив. У односу књиге према рецепцијском контексту, одлучивање о овим елементима, као и укупно уцелињавање књижевноисторијским начелом, треба препознати као довршетак деветнаестовековног процеса *стварања нације* као заједнице повезане културом. За тај су процес синтезе попут Поповићеве *Антологије новије српске лирике* или *Историје српске књижевности* Јована Скерлића биле повлашћени жанрови.

Порекло ове потребе препознаје се у претходним покушајима стварања национално значајне књиге српских песама, али Поповићев одговор на ту потребу није био наметнут споља – ако се узму у обзир околности и повод састављања, може се закључити да је чак супротно. Још важније, то није био примарни и надређени разлог састављања књиге. Вредност *националног значаја* књижевности и културе, као политичка вредност за Поповићеву књигу могућ је тек након што књижевност којој приступа применом свог естетског начела потврди *као књижевност*. Тек за тим долази покрет уобличења у чијем подтексту можемо препознати Поповићеву свест о политичности *тог* избора. Парадигматски облик жанра антологије у српској књижевности се успоставља са антологијом Богдана Поповића због тога што истовремено даје одговор и на питање *шта је књижевност* и *шта је српска књижевност*, и то чини преплитањем начела због ког су два Поповићева одговора остала нераздвојива и у деценијама које су уследиле.

Због тога се може уочити да и у каснијим ситуацијама, када је епоха на прво (као у периоду тридесетих година или код Светислава Стефановића) или на друго (као у *Југословенској поезији* или током педесетих, закључно са Зораном Мишићем) питање давала другачије идентификације природе књижевности и књижевне националности, модел антологизације, у коме су опстајале Поповићеве, остајао исти.

За Зорана Мишића се политичност отворила на други начин, не као избор између литерарне и друштвено значајне природе књижевности, већ као питање о односу књижевности и политичких идентитета и могућности њихове вишеструкости. Испод површинске игре сакривања и одговора на политичке налоге његове садашњице, може се уочити процес сазнања који је потврда Поповићевог – да само књижевност која остаје књижевност може бити елемент политичког идентитета који је саграђен на вредностима изнутра. Односно, да декретативна вредност политичког која не уважава литерарну природу књижевне вредности поништава могућност књижевности као темеља на коме политичност значи *преговарање* о вредностима. На путу који Мишић прелази, од радикално модернистичког критичара савремене поезије до аутора *Слова светлости* и есеја „Шта је то косовско опредељење?“, тачка у којој се концентрише догађај преображаја је састављање *Антологије српске поезије*.

Миодраг Павловић је пак у парадоксалној позицији. Модернистичка жудња за тоталитетом која управља његовим напором да се антологизацијом обухвати целина књижевне културе перципирана је као политички гест, иако је у импулсу свеобухватања Павловић кренуо од одбацивања наратива у коме се институција књижевности јавила и као политички догађај везивања естетске и националне вредности. Прикривеним интерпретативним захватима он настоји да елементе тог догађаја развенча и тако релативизује његову појаву као догађаја (таквог јер изазива смисаоно померање унутар временски сагледаног саморазумевања српске књижевне културе). Заједно са тим, покушајем установљавања мерила књижевне вредности које неће бити засновано као национално ограничено мерило (у чему има за претходнике и Поповића и Мишића) води протокол *Антологије српског песничтва* и до границе са које се види немогућност не само осмишљеног одговора на питање о специфичности националног у српској књижевности, већ до немогућности идентификација граница књижевности уопште.

Највеће удаљавање од романтичарске културалне парадигме институционалног постојања књижевности, позиција високог модернизма Миодрага Павловића имала је за резултат парадоксално морфостатички ефекат – не само што морфогенетски напор његовог концепта тоталне антологије није постао нова антологијска парадигма српске књижевности, већ је и њена каноничност управо у томе што је учврстила пољуљани старији модел антологизације, чак упркос успешном корозивном дејству сопствене антиромантичарске парадигме на концепцију књижевности као важног заједничког простора не представљања, него осмишљавања идентитета.

Другу смо осу назвали *методолошком*, и под њом се у теоријској свести јавља одређење канона кроз питања локализације и особина вредности. За антологичаре је реч о објекту процеса антологизације. Иако су у сва три случаја у питању песме као грађа антологије – што је важно већ сад приметити, јер указује на контекстуалну условљеност каноничности жанра: да би антологија поезије била повлашћени жанр за дефинисање вредности једне књижевности, неоподно је најпре да хоризонт епохе метонимијом изједначава та два – и насловљавања и експлицитни искази о томе чега је антологија збирка показује разлику онога што се као вредност целине изабраним песмама концептуализује.

Књига Богдана Поповића антологија је *лирике*, Зорана Мишића *поезије*, Миодрага Павловића *песништва*. Разлике између ова три одређења мање су важне начином на који утичу на формулисање критеријума уноса или искључивања, што је видљиво у секундарним одредбама у којима се прекорачење тог критеријума оправдава разлогом у коме заправо треба видети природу вредности која се антологизацијом бира. Тако Богдан Поповић и насловљавањем и експлицираним критеријумом антологизује *лирску песму*, али њену дефиницију коју формулише кроз своја три позната захтева одмах и релативизује. Тиме раскрива вредност на којој заправо почива избор: то је поезија чија граница није граница књижевне врсте (па стога и баладе, хумористичне и наративне песме могу постати „лирска песма“), већ граница доминантне естетске вредности, књижевности пречишћене од оних својих слојева чије је наслеђено вредновање саграђено на поступку надређивања естетској њених других могућих функција.

За Зорана Мишића мерна јединица поезије није успела песма, већ „аутентични“ и „оригинални“ поетски *олус*, а антологија је избор песника. Ипак, „песници једне песме“, којих у антологији има, и то не „компромисом“ који значи повратак на критеријум „целе лепе песме“ Богдана Поповића, већ такође местом оригиналности и аутентичности, показују да је права грађа антологизације Зорана Мишића у ствари успели стваралачки чин. Да би био такав, више није пресудан ни број нити формална „успелост“ песама као „песничких производа“, већ новина којом се у вечито понављајућој драми модерности – за Мишића: проблема моделовања песничког језика – појединачни песник одваја од оног што је типично, рутинизирано и естетски неизазовно.

Павловићева јединица антологизације је опет песма, али сада без атрибута „лепа“, „добра“ или било ког другог. Штавише, ширењем временског распона тако да антологичар песму, именовану и као „стихове“, тражи и у књижевности која почива на потпуно различитом поимању поетике, природе и функције књижевног текста, Павловићева песма постаје песнички чин, али више не „аутентичан“ односно „оригиналан“, као код Мишића, већ песнички чин уопште. Он је могућ у оној мери у коме му је такву природу могуће приписати естетском актуелизацијом у читалачкој савремености. Вредност коју Павловић антологизује је *трајање* књижевности као естетске вредности писаног (касније и певаног) текста, што опет води до граничне позиције уписане у антологијски протокол: трајање, којим се традиција замишља као симултани систем веза од којих је исткана целина која не познаје временитост, на крају губи могућност да у књижевном тексту издвоји књижевну вредност. Тако усмену поезију на крају антологичар „чита“ као мит, једнако као што је претходно стару поезију „читао“ као доказ којим се потврђује изабрана конструкција трајања насупрот конструкцији промене кроз време.

Овакве ненамераване последице уочене су и код претходне двојице антологичара, и треба приметити да је дејство појединачне антологије на будуће концептуализације често било супротно ономе што је састављач канонске антологије имао на уму. Иако бира песму, а не песника, резултат *Антологије новије српске лирике* била је баш разликовна антологизација фигура песника. Два смо њена облика анализирали на примерима Јована Дучића и Лазе Костића, и те закључке нећемо овде понављати. Разлика међу каснијим облицима њиховог уношења у антологије српске поезије показује да деловање оне канонске није садржано у једнозначном односу потврђивања или оспоравања вредновања једног избора (песме или песника) у следећем. Свака нова антологизација и понављање једне песме и њено изостављање мора да осмисли унутар свог протокола, да би претходни избор потврдила, односно оспорила.

Такав је случај и са резултатом Мишићеве антологије у кристализацији поетичког лика *периода*, уместо изабране усредсређености на индивидуални лик песника. Друго од њих је мера вредновања коју бира и антологијски протокол када одлучује о распореду и проблемски заснован критеријум вредности. Ни на овом месту последице нису једнозначне. Иако је, насупротив његовој претходној антологизацији код Богдана Поповића којом је управљала естетика једноставности и покрет хомогенизације, Мишићев третман романтизма био заинтересован за уочавање полиперспективне природе појединачног песника, резултат је био привид поједностављења, односно сужења хоризонта његовог представљања. И обрнуто: у односу на друге антологије које настају у истом временском тренутку Мишићева је упутила дубљи поглед у прошлост (једина која је у том тренутку превазилази је Ковачевићева антологија, која пак не успева да сагради кохерентну везу између протокола и изабраних песама), а ипак је, и не само у првобитној рецепцији, доживљена као „модернистичка“ у оном смислу да у вредновању предност даје „новини“ у значењу „савремености“.

Трећа оријентацијска оса говора о канону тиче се *историје* као начина за осмишљени приступ прошлости. Жанр антологије нарочито је погодан за увиде о сличностима, али и разликама између канона и историје књижевности. На једној страни, уочено је да у свакој од три одабране антологије постоји однос према историчности феномена књижевности. Код Поповића је то функционализација наратива о органском развоју са циљем ограничења и обједињавања целине којој се приступа антологизацијом. Код Мишића је он замењен вишеслојним типолошким премрежавањем које неразвојно хронолошко јављање песничког чина укршта са развојним кретањем језика, да прошлост осмисли проблемски. Код Павловића је реч о недовршеном покрету прелаза на херменеутичко „осећање историје“, које као поступак *разумевања* бива поражено у надређеном му покрету изградње естетског доживљаја који време раствара у симултаности. У остварењу представе естетског као нужно савременог, антологичар је спреман и за редукацију смисла, али и за интелектуално приписивање новог, такође обликованог из позиције савремености.

На другој страни, као правилност се уочава и напор за њеним прикривањем, потискивањем у позадину или експлицитним порицањем значаја за обликовање или намену књиге. Необично је што је то највидљивије у *Антологији новије српске лирике*, у којој се јавља у више облика – исказима у предговору и композицијом песама у књизи, пре свега – али о којој је, такође, уочено и да је рад антологичара са већим напором усредсређен на поступак успостављања књижевноисторијске приче као приче са смислом. И још важније, са више успеха да тај рад, укључујући и колебања и фино дотеривање детаља, за читаоца учини неприметним. Штавише, ефекте књижевноисторијског наратива *Антологије новије српске лирике* најдуже је и могуће пратити кроз рефлексе током двадесетог века. То се такође види у антологизацијским случајевима Јована Дучића и Лазе Костића, а види се и у томе што је у амбициозним антологизацијским подухватима на почетку овог века, у којима треба видети жељу за састављањем нове канонске антологије која би у осмишљену и целовиту прошлост увела и песнике након генерације антологизоване у панорамама с почетка седамдесетих година које су још увек могле да ослонац почетка пронађу на крајњој тачки *Антологије српске поезије* Зорана Мишића, наратив на који се враћају да заснују почетак српске поезије и даље остаје исти као онај Богдана Поповића, или је у односу на његово заснивање почетка оријентисан. За то разлог није то што се Поповићева књига најраније појавила, претходећи готово пола века Мишићевој, већ пре свега нераздвојност идеје о књижевности и наратива о њеном развоју, због порекла у истом временском тренутку, али пре свега културној парадигми.

То што канонске антологије српске поезије настају у временском периоду који се књижевноисторијски може идентификовати под именом модернизма, потврда је става о антологизацији у смислу напора прикупљања, обједињавања и селекције као кључној модернистичкој пракси. Паралелу овом процесу теорија културе познаје у деловању јавних галерија, односно музеја различитих облика савремене уметности. Њихова културна логика почива на стварању сопствене публице представљањем уметничких дела као јавно доступне вредности, односно обликовање рецептивне заједнице њеним уједињењем заједничком особином укуса који разликује уметничке вредности и тиме разликује заједницу од „непосвећених“, оних чијем су разумевању уметничке вредности изабране целине недоступне.

Због тога канонске антологије српске поезије могу да кажу понешто и о књижевности двадесетог века. Најпре то да се период макар од краја прве његове деценије до седамдесетих година може идентификовати и кроз повлашћени статус поезије унутар целокупног књижевног стварања. Тек у таквом контексту канонска антологија поезије може представљати замену за канон целине књижевности, што се потврђује и тиме што се накнадне књижевноисторијске периодизације при именовању и ограничењу периода целокупне књижевности ове епохе користе терминолошким, стилским и другим периодизацијским разликовањима која су се прво јавила унутар антологијских протокола.

Друго је да у преображају стваралачких, али и рецепцијских парадигми улогу антологија треба изнова сагледати и оценити. Каноничност самог жанра, у овом ограниченом периоду, долази и из његове особине флексибилности, односно спремности да брже реагује на поетичке новине са тежњом њиховог уклапања у претходни облик разумевања вредности. При том тај однос није једнозначан, нити се своди на избор или неизбор појединачне песме, односно песника. Осмишљавање новине из перспективе читавог претходног разумевања целине саграђене на књижевној вредности различито је од примарне критичке рецепције, иако се често дешава у истом тренутку. Различито је и од накнадних књижевноисторијских синтеза, између осталог и због развијеније свести о сопственој ефемерности. Време мења и хлади првобитне оцене дела, и антологије са тим рачунају, нарочито модернистичке које своју оријентацију према новом задовољавају без чекања на такво његово дејство. Међу њима већина не досеже статус канонске књиге, али својом особином прилагођавања потребама у којима идентификују налог тренутка померају рецептивни оквир за будућу нову канонску антологизацију.

Такође, културни значај који у овом периоду поседују има и своје повратно дејство на настанак књижевних промена. Антологије су, пре свега, а нарочито канонске, књиге намењене читању, и у њима је присутно друго лице модернизма – песник који стваралачки мења наслеђено стање књижевности истовремено је и читалац антологија, које су облик којим за њега наследство претходног постоји. То је посебно важно за другу половину века, када се свест о том односу кристализује у опсесију појмом *традиције*, али о таквом односу још је занимљивије мислити посматрајући периоде историјских авангарди – многе тврдње о радикалним раскидима са традицијом као поетички заснивајућим гестовима могу се нијансирати и преиспитати осветљавањем из угла антологија које у истом тренутку настају.

На крају, коначно, мора се поставити и питање о прекиду ове праксе, не у смислу престанка објављивања нових антологија – јер бројеви нових оваквих књига говоре управо супротно – већ са потребом разумевања разлога из којих ниједна од њих није, чак и поред будног и аналитички спремног и доброхотног непосредног рецептивног контекста, успела да стекне статус канонске књиге српске поезије. Да сва предвиђања, па

чак и она која се називају „научним“ немају у себи дозу смешне произвољности, одговор на ово питање требало би дати другачије, променом питања смештањем у футур могућност појаве нове овакве књиге. Та будућност морала би да буде изнова време у коме је поезија значајна, не појединцу, коме Павловић на крају оставља „читање знакова и симбола“, већ заједници која ће се темељити на вољи да се буде, на начин Кермоудових „људи који непрестано говоре, на стотинама језика и са свим ауторитетом који могу да досегну, ‘Ово је вредно. Ово траје колико и ми’“. Осим тога, делује да би за каноничност књига морала да покаже интерпретативну вољу разумевања сва три поља вредности о којима је било речи – литерарне природе књижевности, историчности њеног постојања и обавезујућег значаја за читаву заједницу, не за појединца или партикуларност појединачне групе. Она би, на другој страни, као воља за трајање морала да се најпре покаже кроз пристанак на ризик пролазности у напору новог осмишљавања – релевантност трајања није могуће засновати *само* на потреби да се не нестане. У чему би се могло засновати поверење да тога може и бити? Са једне стране, у непорецивој жудњи за каноном, која га држи у фокусу неразрешивости на теоријском нивоу. Са друге, на искуству да је све то једном већ било, до кога се долази тек са жељом да се спозна у начинима на које јесте било. Један од тих начина за српску књижевност у двадесетом веку биле су и њене антологије поезије.

6. ЛИТЕРАТУРА

I

1. **Поповић 1911:** Bogdan Popović, *Antologija novije srpske lirike*, Zagreb: Matica hrvatska
2. **Поповић 1912:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: С. Б. Цвијановић.
3. **Поповић 1919:** Bogdan Popović, *Antologija novije srpske lirike*, Zagreb: Z. i V. Vasić.
4. **Поповић 1920:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: С. Б. Цвијановић.
5. **Поповић 1924:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: С. Б. Цвијановић.
6. **Поповић 1928:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: С. Б. Цвијановић.
7. **Поповић 1936:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.
8. **Поповић 1937:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.
9. **Поповић 1953:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
10. **Поповић 1956:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
11. **Мишић 1956:** Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*, Нови Сад: Матица српска.
12. **Мишић 1963:** Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, Beograd: Nolit.
13. **Поповић 1964:** : Bogdan Popović, *Antologija novije srpske lirike*, Beograd / Ljubljana: Savremena škola / Mladinska knjiga.
14. **Павловић 1964:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*, Београд: Српска књижевна задруга.
15. **Мишић 1967:** Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, Beograd: Nolit.
16. **Поповић 1968:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
17. **Павловић 1969:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*, Београд: Српска књижевна задруга.
18. **Поповић 1971:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
19. **Павловић 1973:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*, Београд: Српска књижевна задруга.
20. **Поповић 1976:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
21. **Павловић 1978:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*, Београд: Српска књижевна задруга.
22. **Поповић 1983:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
23. **Мишић 1983:** Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, Beograd: Nolit.
24. **Павловић 1984:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд: Српска књижевна задруга.
25. **Поповић 1988:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.

26. **Поповић 1990:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
27. **Павловић 1990:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд: Српска књижевна задруга.
28. **Поповић 1994:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
29. **Павловић 1994:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд: Српска књижевна задруга.
30. **Поповић 1996:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
31. **Поповић 1997:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
32. **Павловић 1997:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд: Српска књижевна задруга.
33. **Павловић 1998:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (од XI века до данас)*, Београд: Просвета.
34. **Павловић 1999:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (од XI века до данас)*, Београд: Просвета.
35. **Поповић 2000:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
36. **Поповић 2001:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Источник.
37. **Павловић 2010:** Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XI–XX век)*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
38. **Поповић 2011:** Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
39. **Поповић 2011:** Богдан Поповић, *Антологија Богдан Поповић*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.

II

1. **АБП 2000:** *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*, eds. Barbara Corte, Ralf Schneider, Stefanie Lethbridge, Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
2. **Аврамовић 2012:** Marko Avramović, „Antologije proze u srpskoj književnosti“, *Treći program*, temat *O antologijama*, Broj 153, (zima), 88–107.
3. **Агић 1992:** Nihad Agić, „Moderno srpsko pjesništvo, Sarajevo, 1991“, *Oslobođenje*, god. 49, br. 15688 (22. februar), 9.
4. **Алексић 2011:** Милан Алексић, „Антологија новије српске лирике Богдана Поповића (Поводом сто година од објављивања)“, *Годишњак Катедре за српску књижевност и језик са јужнословенским књижевностима*, VI, 313–343.
5. **Алексић 2013:** Милан Алексић, „Зоран Мишић као проучавалац српске поезије“, *Развојни токови српске поезије, том 1*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: Међународни славистички центар, 467–477.
6. **Алексић 2014:** Милан Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

7. **Алексић 2019**: Милан Алексић, „Традиција и идеологија: (полемика Зорана Мишића и Марка Ристића или Шта је то косовско опредељење)“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 67, св. 2, 515–528.
8. **Алтијери 1983**: Charles Altieri, „An Idea and and Ideal of a Literary Canon“, *Canons*, Spec. Issue of *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1 (Sept), 37–60.
9. **Алтијери 1990**: Charles Altieri, *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
10. **Андерсон/Занети 2000**: Earl R. Anderson and Gianfrancesco Zanetti, „Comparative Semantic Approaches to the Idea of a Literary Canon“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 4, 341–360.
11. **Андерсон 2001**: Earl R. Anderson, „Defining the Canon“, *PMLA*, Vol. 116, No. 5 (Oct), 1442–1443.
12. **Антологије 2000**: *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 5–179.
13. **Антонијевић 1980**: Damjan Antonijević, „Za jednu moguću antologiju“, *Ulaznica*, 75, 15–21.
14. **Асман 1998**: Aleida Assmann, „Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft“, in *Kanon – Macht – Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen* (DFG-Symposion 1996), Hr. Renate von Heydebrand, Stuttgart: Metzler, 47–59.
15. **Асман 2008а**: Aleida Assmann, „Canon and Archive“, in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young, *Medien und kulturelle Erinnerung* 8, Berlin / New York: de Gruyter, 97–107.
16. **Асман 2008б**: Aleida Assmann, „Sammeln, Sammlungen, Sammler“, in *Erleben, Erleiden, Erfahren: die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*, Hgs. Kay Junge, Daniel Suber, Gerold Gerber, Bielefeld: transcript, 345–353.
17. **Асман 1988**: Jan Assman, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, *Kultur und Gedächtnis*, Jan Assmann, Tonio Hölcher, eds., Frankfurt/Main: Suhrkamp, 9–19.
18. **Асман 2011**: Jan Assman, *Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, prev. Nikola B. Cvetković, Beograd: Prosveta.
19. **Астон 2017**: Robert Aston, „A Culture of Text: The Canon and the Common Core“, *Journal of Curriculum Theorizing*, Vol. 32, No. 2, 39–52.
20. **Астон 2020**: Robert Aston, *The Role of the Literary Canon in the Teaching of Literature*, New York: Routledge.
21. **Бадалић 1889**: Hugo Badalić, [Uvod], u: Jovan Sundečić, *Izabrane pjesme*, Zagreb: Matica hrvatska, III–XVII.
22. **Бадалић 1892**: Hugo Badalić, *Hrvatska antologija. Umjetno pjesništvo starijega i novijega doba*, Zagreb: Matica hrvatska.
23. **Байчета 2015**: Владан Байчета, „Поезија Момчила Настасијевића у антологијама“, *Момчило Настасијевић – магновења и одјеци*, ур. Јован Делић, Београд / Горњи Милановац: Институт за књижевност и уметност / Библиотека „Браћа Настасијевић“, 149–156.
24. **Баке 2015**: Hans-Joachim Backe, „The Literary Canon in the Age of New Media“, *Poetics Today*, Vol. 36, No. 1–2, June, 1–31.
25. **Балинте 2011**: Cristina Balinte, „National Enlisting / European Rallying. Access Criteria to the Continental Space for Romanian Literature“, in *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, eds. Liviu Papadima, David Damrosch, Theo D'haen, Amsterdam: Rodopi, 313–321.
26. **Бандић 1957а**: Милош И. Бандић, „Антологија српске поезије“, *Политика*, год. LIV, бр. 15685 (11. јануар), [додатак, 3915].

27. **Бандић 1957б**: Милош И. Бандић, „Примене схватања, примена поезије, примери некритичности (О једној антологији, једном приказу и разним стварима тим поводом)“, *Књижевност*, књ. XXIV, бр. 5, 456–460.
28. **Бегич 1957**: Midhat Begić, „Beogradska antologija“, *Izraz*, knj. 1, god. I, br. 2, 97–102.
29. **Белоу 1994**: Saul Bellow, „Papuan and Zulus“, *New York Times Book Review*, 10. 3, A25.
30. **Бегли 1994**: Adam Begley, „Colossus Among Critics: Harold Bloom“, *The New York Times Magazine*, 25. Sept, 32.
31. **Бенедикт 1996**: Barbara Benedict, *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*, Princeton: Princeton University Press.
32. **Бенедикт 2000**: Barbara M. Benedict, „Collecting and the Anthology in Early Modern Culture“, *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*, eds. Barbara Corte, Ralf Schneider, Stefanie Lethbridge, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 43–55.
33. **Бен 1954**: Gottfried Benn, „Wer kauft eigentlich Anthologien?“, *Die Neue Zeitung* (24. November), 7.
34. **Бенет 1994**: William J. Bennett, *To Reclaim a Legacy: a Report of the Humanities in Higher Education*, Washington: NEH.
35. **Бернстин 1988**: Richard Bernstein, „In Dispute on Bias, Stanford Is Likely To Alter Western Culture Program“, *New York Times*, Jan 19, 12.
36. **Бич 1989**: Christopher Beach, „Ezra Pound and Harold Bloom: Influences, Canons, Traditions, and the Making of Modern Poetry“, *ELH*, Vol. 56, No. 2 (Summer), 463–483.
37. **Бјелогрлић Голдсворти 1994/95**: Vesna Bjelogrić – Goldsvorti, „Kako to već žene znaju. Ispovedna beleška o feminizmu i književnoj istoriji“, *Profemina*, br. 1 (zima), 145–146.
38. **Блашковић 2012а**: Ласло Блашковић, *Деца воле чудне ствари: избор из савремене поезије за децу југословенских народа и националних мањина*, Нови Сад: Ризница лепих речи.
39. **Блашковић 2012б**: Ласло Блашковић, *Улица дивљих кестенова: избор из савремене југословенске приповедачке прозе*, Нови Сад: Ризница лепих речи.
40. **Блум 1990**: Alan Blum, *Sumrak američkog uma*, превели s engleskog Aleksandar Spasić, Ivana Spasić, Miroslava Smiljanić-Spasić, Beograd: Prosveta.
41. **Блум 2000**: Lynn Z. Bloom, „Once More to the Essay: The Essay Canon and Textbook Anthologies“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 20–35.
42. **Блум 1975**: Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press.
43. **Блум 1994**: Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York – San Diego – London: Harcourt Brace & Company.
44. **Блум 1995**: Харолд Блум, „Од књижевности не постајемо бољи“, разговор водила Мирјана Калезић Мандић, *Политика*, бр. 29264, 29265, 29266, 8–10. април, 17; 20; 16–17.
45. **Блум 1996**: Харолд Блум, „Фројдово тумачење Шекспира“, превела са шпанског Татјана Бошковић, *Књижевност*, год. 49, књ. 101, св. 7/8 (авг–сеп), 910–925.
46. **Блум 1997**: Harold Blum, „Doba haosa: Frojd – jedno čitanje Šekspira“, превела s engleskog Mirjana Kalezić, *Reč: časopis za književnost i kulturu*, god. 4, br. 29, 65–73.
47. **Блум 2013**: Харолд Блум, „Елегијски закључак западног канона“, превео са енглеског Иван Велисављевић, *Мостови: часопис књижевних преводилаца Србије*, год. 41, бр. 157/158, 125–134.
48. **Блум 2020**: Harold Bloom, *Take Arms Against a Sea of Troubles: The Power of the Reader's Mind over a Universe of Death*, New Haven – London: Yale University Press.
49. **Бобета 2007**: Patricia Anne Odber de Baubeta, *The Anthology in Portugal: A New Approach to the History of Portuguese Literature in the Twentieth Century*, Bern: Peter Lang.

50. **Бобета/Гато/Сампајо 2013:** Patricia Anne Odber de Baubeta, Margarida Vale de Gato, Maria de Lurdes Morgado Sampaio, *The Anthology in Portugal: Literature, Translation and the Margins*, Bern: Peter Lang.
51. **Богдановић 1955:** Milan Bogdanović, izlaganje unutar diskusije nakon referata, *Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije (10 – 13 novembra 1954)*, Beograd: Savez književnika Jugoslavije, 157–167.
52. **Бојовић 2006:** Злата Бојовић, „Антологије у српској књижевности“, *Књижевност и језик*, LIII, бр. 1–2, 1–9.
53. **Брајковић 2010:** Драгомир Брајковић, *Гласови неумрли, антологија песника*, Београд: РДУ РТС – Радио Београд 2.
54. **Бребановић 2011:** Predrag Vrebanović, *Antitetički kanon Harolda Bluma*, Beograd: Fabrika knjiga.
55. **Бркић 1965:** Светозар Бркић, „Белешке уз Антологију српског песништва“, *Летопис Матице српске*, год. 141, књ. 395, св. 3 (март), 275–279.
56. **Брукс 1988:** Peter Brooks, „Concluding Remarks“, „Positions: Selections from the Symposium on *Literary Theory and the Curriculum*, Whitney Humanities Center, May 2, 1987“, *Yale Journal of Criticism*, Vol. 1, Iss. 2, 223–224.
57. **Булкина 2016:** Инна Булкина, „Опыты в антологическом роде“, *Новое литературное обозрение*, No. 139 (3), 354–358.
58. **Велек 1970:** Rene Wellek, „The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School“, in: *Discriminations: further concepts of criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 275–303.
59. **Велмар-Јанковић 1960:** Светлана Велмар-Јанковић, „Неколико речи поводом антологије Зорана Мишића на француском језику“, *Књижевност*, год. XV, бр. 1–2, 140–142.
60. **Велмар-Јанковић 1978:** Svetlana Velmar-Janković, „О mudrom тумачу“, u: *Zoran Mišić 1921–1976*, ur. Sveta Lukić, Đordije Vuković, Jovan Hristić, Beograd: Nolit, 272–287.
61. **Вендел 1924:** hw. [Herman Wendel], „Blütenlese der neueren serbischen Lyrik“, *Prager presse*, vol. 4, iss. 95 (5. april), 4.
62. **Веселиновић 2018:** Соња Веселиновић, *Рецепција, канон, циљна култура: слика модерног англоамеричког песништва у савременој српској књижевности*, Нови Сад: Академска књига.
63. **Веселиновић 2021:** Соња Веселиновић, „Шта каже ‘тата’ Елиот? Т. С. Елиот као културна фигура у визури двеју генерација српских песника/песникиња“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Vol. 50, No. 2, 209–218.
64. **Винко 1998:** Simone Winko, „Negativkanonisierung. August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung“, in: *Kanon – Macht – Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen* (DFG-Symposion 1996), Hr. Renate von Heydebrand, Stuttgart: Metzler, 341–363.
65. **Винко 2002:** Simone Winko, „Literatur-Kanon als *invisible hand* – Phänomen“, in: *Literarische Kanonbildung*, Heinz L. Arnold and Hermann Korte, eds., Munich: Text und Kritik, 9–24.
66. **Винко 2008:** Simone Winko, „Kanon, Literarischer“, in: *Metzer Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*⁴, Ansgar Nünning, ed., Stuttgart: Metzler, 344–345.
67. **ВН 1964а:** „Ваља – не ваља! (Данас одговарају Васко Попа, Душан Костић, Милосав Мирковић)“, анкета *Шта мислите о Павловићевој Антологији српског песништва*, *Вечерње новости*, год. (19. новембар), стр. 9.
68. **ВН 1964б:** „Христићева ода Павловићу. Данас одговарају Јован Христић, Матија Бећковић, Божо Булатовић“, анкета *Шта мислите о Павловићевој Антологији српског песништва*, *Вечерње новости*, год. (23. новембар), стр. 7.

69. **ВН 1964в:** „Ко да прави антологије? (Данас одговарају Десанка Максимовић, Никола Дреновац, Тоде Чолак)“, анкета *Шта мислите о Павловићевој* Антологији српског песништва, *Вечерње новости*, год. (24. новембар), стр. 7.
70. **ВН 1964г:** „Три прелазне оцене (Данас одговарају Брана Црнчевић, Предраг Палавестра, Мирко Милорадовић)“, анкета *Шта мислите о Павловићевој* Антологији српског песништва, *Вечерње новости*, год. (25. новембар), стр. 7.
71. **ВН 1964д:** Добрица Ћосић, „Читаоци, добро га погледајте! Јесу ли му се зацрвенеле уши?“, анкета *Шта мислите о Павловићевој* Антологији српског песништва, *Вечерње новости*, год. (26. новембар), стр. 7.
72. **ВН 1964ђ:** „Аплаузи и грдње (Данас одговарају Душко Радовић и Богдан А. Поповић)“, анкета *Шта мислите о Павловићевој* Антологији српског песништва, *Вечерње новости*, год. (27. новембар), стр. 7.
73. **ВН 1964е:** „Јављају се сами! (Данас одговара Велимир Лукић)“, анкета *Шта мислите о Павловићевој* Антологији српског песништва, *Вечерње новости*, год. (28, 29. и 30. новембар), стр. 10.
74. **ВН 1964ж:** „Тамјанописци! (Данас одговарају Бранко Ћопић и Александар Вучо)“, анкета *Шта мислите о Павловићевој* Антологији српског песништва, *Вечерње новости*, год. (1. децембар), стр. 9.
75. **ВН 1964з:** „Два гласа за (Данас одговарају Иван В. Лалић и Данило Киш)“, анкета *Шта мислите о Павловићевој* Антологији српског песништва, *Вечерње новости*, год. (2. децембар), стр. 7.
76. **ВН 1964и:** Ј. Хаџи-Костић, „Крај анкете – на време“, анкета *Шта мислите о Павловићевој* Антологији српског песништва, *Вечерње новости*, год. (3. децембар), стр. 7.
77. **ВН 1964ј:** М[илан] Г[лишић], „Ваља ли та антологија, или не?“, *Вечерње новости*, год. (22. децембар), стр. 7.
78. **ВН 1964к:** М. Глишић, „Антологија вреди!“, *Вечерње новости*, год. (23. децембар), стр. 18.
79. **Ворд 1880:** Thomas Humphry Ward, *The English Poets: Selections with Critical Introductions by Various Writers and a General Introduction by Matthew Arnold, I–IV*, London and New York: Macmillan & co.
80. **Вортам 2000:** Simon Wortham, „Anthologizing Derrida“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 151–163.
81. **Вуловић 1890:** Светислав Вуловић, *Бранко Радичевић. Прилог историји нове српске књижевности* (други део), *Глас XIV*, Београд: Краљевска државна штампарија.
82. **Гавела 1937:** Ђуро Гавела, *Антологија српскохрватске поезијске лирике*, саставио и предговор написао Ђуро Гавела, Београд: Српска књижевна задруга.
83. **Гавела 1945:** Ђуро Гавела, *Српска књижевна задруга под окупацијом. Извештај о раду Комесарске управе*, Београд: Српска књижевна задруга.
84. **Гавела 1957:** Đuro Gavela, „Kao pokvaren sat koji jedno izbija a drugo pokazuje“, *Književne novine*, год. VIII, br. 33 (20. januar), 4.
85. **Гаврилов 1959:** Aurel Gavrilov, „Zoran Mišić: Antologija savremene jugoslovenske poezije“, *Delo*, год. IV, br. 11 (novembar), 1385–1387.
86. **Гавриловић 1957:** Zoran Gavrilović, „Ne postoje potpuno objektivne antologije“, *Književne novine*, год. VIII, br. 32 (6. januar), 4.
87. **Гадамер 1978:** Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, prev. Slobodan Novakov, Sarajevo: IP „Veselin Masleša“.
88. **Гауенс 1903:** Adam L. Gowans, *The Hundred Best Poems (lyrical) in the English Language*, Glasgow / London: Gowans & Gray / R. Brimley Johnson.
89. **Гауенс 1905:** Adam L. Gowans, *The Hundred Best Blank Verse Passages*, Glasgow / London: Gowans & Gray / R. Brimley Johnson.

90. **Гејтс 1992:** Henry Louis Gates Jr., *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, New York and Oxford: Oxford University Press.
91. **Гилори 1983:** John Guillory, „The Ideology of Canon Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks“, *Canons*, Spec. Issue of *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1 (Sept), 1–35.
92. **Гилори 1987:** John Guillory, „Canonical and Non-Canonical: A Critique of the Current Debate“, *ELH*, Vol. 54, No. 3 (Autumn), 483–527.
93. **Гилори 1990:** John Guillory, „Canon“, in: *Critical Terms for Literary Study*, eds. Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin, Chicago: University of Chicago Press, 233–249.
94. **Гилори 1991a:** John Guillory, „Canon, Syllabus, List: A Note on the Pedagogic Imaginary“, *Transition*, No. 52, 36–54.
95. **Гилори 1991b:** John Guillory, „The English common place: lineages of the topographical genre“, *Critical Quarterly*, Vol. 33, Iss. 4 (December), 3–27.
96. **Гилори 1993:** John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago: University of Chicago Press.
97. **Гилори 1995:** John Guillory, „The Ordeal of Middlebrow Culture“, Review of *The Western Canon: The Books and School of the Ages* by Harold Bloom, *Transition*, No. 67, 82–92.
98. **Гиљен 1980:** Klaudio Giljen, *Književnost kao sistem: ogledi o teoriji književne istorije*, prev. Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.
99. **Гиљен 1993:** Claudio Gillen, *The challenge of comparative literature*, trans. Cola Franzen, Cambridge/London: Harvard University Press.
100. **ГТСП 1998:** „Ћитанка: Gledajući u tišinu, slušajući prazninu – deset godina Šuma Vavilona“, temat, prir. Saša Jelenković, *Reč*, br. 50, 51–79.
101. **Глигорић 1937:** Велибор Глигорић, *Из књижевног и позоришног живота*, Београд: [б. и.].
102. **Глигорић 1957:** Велибор Глигорић, „Једна пристрасна антологија“, *Борба*, год. XXII, бр. 13 (15. јануар), 5.
103. **Глинтић 1994:** Dragan Glintiћ, „Zadužbina mnogih“, *Dom omladine Beograda 1964–1994*, prir. Ratko Peković i Ratko Šutić, Beograd: Dom omladine Beograda, 194–199.
104. **Горак 1991:** Jan Gorak, *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London: The Athlone Press Ltd.
105. **Граф / Ди Лео 2000:** Gerald Graff and Jeffrey R. Di Leo, „Anthologies, Literary Theory and the Teaching of Literature: An Exchange“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 113–128.
106. **Гришакова 2004:** Marina Grishakova, „Poetics of the Return: On the Formation of Literary Canon“, *Senoji Lietuvos Literatura*, knyga 18, 23–29.
107. **Гробмен 2004:** Laurie Grobman, „The Value and Valuable Work of Multi-Ethnic Literature“, *Pedagogy, Canon, and Context: Toward a Redefinition of Ethnic American Literary Studies*, In *Celebration of Katherine D. Newman's Life and Legacy*, guest eds. Amritjit Singh and C. Lok Chua, *Melus*, Vol. 29, Numbers 3&4, (Fall/Winter), 81–90.
108. **Грујичић 2012:** Ненад Грујичић, „Предговор“, *Антологија српске поезије (1847–2000)*, Сремски Карловци: Бранково коло, 5–76.
109. **Грчевић 1971:** Franjo Grčević, *Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
110. **Гумбрехт 1992:** Hans Ulrich Gumbrecht, *Making Sense in Life and Literature*, translated by Glen Burns, foreword by Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press.
111. **Гумбрехт 2014:** Hans Ulrich Gumbrecht, *Our Broad Present: Time and Contemporary Culture*, New York: Columbia University Press.
112. **Давичо 1965:** Оскар Давичо, „Писац је дужан да се бори за програсивне идеје, за све што проширује, допуњује и развија човечанство“, *Јединство*, год. XXI, бр. 19 (1. мај), 6.
113. **Давичо 2007:** Оскар Давичо, „Грађанине Павловићу“ (уз пратећу белешку Дејана Вукићевића „Окетове стилске вежбе: о седамнаест верзија једног писма Оскара Давича“), *Београдски књижевни часопис*, бр. 6 (пролеће), 83–97.

114. **Дамрош 2000**: David Damrosch, „World Literature Today“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 7–29.
115. **Дамрош 2003**: David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
116. **Дамрош 2006**: David Damrosch, „World Literature in a Postcanonical, Hipercanonical Age“, in: *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Haun Saussy, ed., Baltimore: Johns Hopkins University Press.
117. **Дамрош 2009**: David Damrosch, *How to read world literature*, Wiley-Blackwell.
118. **Дамрош 2011**: David Damrosch, „Comparative World Literature“, in: *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, eds. Liviu Papadima, David Damrosch, Theo D'haen, Amsterdam: Rodopi, 167–178.
119. **Дан 2012**: Theo D'haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, London and New York: Routledge.
120. **Дан 2011**: Theo D'haen, „How Many Canons Do We Need? World Literature, National Literature, European Literature“, in: *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, eds. Liviu Papadima, David Damrosch, Theo D'haen, Amsterdam: Rodopi, 17–37.
121. **Даунинг 2000**: David B. Downing, „The 'Mop-up' Work of Theory Anthologies: Theorizing the Discipline and the Disciplining of Theory“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 129–150.
122. **Деановић/Петравић 1922**: Dr. Mirko Deanović i Ante Petravić, *Antologija savremene jugoslovenske lirike*, Split: Knjižara Vinko Jurić.
123. **Дебељак 1912**: Anton Debeljak, „Bogdan Popović. Antologija novije srpske lirike“, *Ljubljanski zvon*, vol. 32, br. 4 (april), 219–221.
124. **Делић 2010**: Јован Делић, „Косово и косовско опредељење у поезији и критици прве генерације српских послератних модерниста“, у: *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима: међународни тематски зборник. Књ. 2, Књижевност*, ур. Драги Маликовић, Валентина Питулић, Косовска Митровица: Филозофски факултет, [367]–380.
125. **Делић 2011**: Јован Делић, „Лаза Костић и српско пјесништво двадесетог вијека“, *Лаза Костић 1841–1910–2010*, ур. Љубомир Симовић, Београд: Српска академија наука и уметности, 381–398.
126. **Делић 2012**: Јован Делић, „Uvod: sto godina jedne žive antologije“, *Treći program, temat O antologijama*, Број 153, (зима), 9–15.
127. **Деретић [1979]**: Јован Деретић, *Алманаси Вуковог доба*, Београд: Институт за књижевност и уметност / „Вук Караџић“.
128. **Деретић 1989**: Јован Деретић, *Поетика просвећивања. Књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића*, Београд: Књижевне новине.
129. **Ди Лео 2000**: Jeffrey R. Di Leo, „Editor's notes“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 5–6.
130. **Ди Лео 2004**: Jeffrey R. Di Leo, „Analyzing Anthologies“, *On Anthologies: Politics and Pedagogy*, edited and with an introduction by Jeffrey R. Di Leo, Lincoln – London: University of Nebraska Press.
131. **Дојчиновић Нешић 2000**: Biljana Dojčinović – Nešić, „Моје име је nemogućnost: razmišljanja o drugoj književnoj istoriji“, *Profemina*, god. 6, br. 21/22 (proleće–leto), 203–213.
132. **Дојчиновић 2012**: Биљана Дојчиновић, „Док сазревамо као култура“, у: Магдалена Кох, *Када сазremo као култура: стваралаштво српских списатељица на почетку XX века (канон – жанр – род)*, превела с пољског Јелена Јовић, Београд: Службени гласник, 331–352.
133. **Доршен 1905**: Auguste Dorchain, *Les cent meilleurs poèmes (lyriques) de la langue française*, Glasgow / London / Paris: Gowans & Gray / R. Brimley Johnson / A. Perche.

134. **Драгојловић 1983:** Драгољуб Драгојловић, „Филозофски флорилегијум попа Драгоља“, у: *Зборник прилога филозофији и науци: поводом 80-годишњице рођења академика Душана Недељковића*, уредници Јован Ђорђевић, Милош Мацура, Обрен Благојевић, Београд: Српска академија наука и уметности, 303–311.
135. **Дучић [1929]:** Јован Дучић, *Сабрана дела Јована Дучића, књ. 1. Песме сунца*, Београд: Народна просвета.
136. **Ђурић 1992:** Дубравка Ђурић, „Век и поезија. Стеван Тонтић, *Модерно српско пјесништво – велика књига српске поезије од Лазе Костића до данас*, Свјетлост, Сарајево, 1991“, *Књижевне новине*, год. 45, бр. 838 (15. март), 14.
137. **Ђурић 2013:** Мина Ђурић, „*Антологија српског песништва (XIII–XX век)* Миодрага Павловића у контексту антологија поезије других словенских народа“, *Развојни токови српске поезије, том 2*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: Међународни славистички центар, 899–912.
138. **Егерић 2008:** Мирослав Егерић, *Антологија српског песништва XIX–XX век I–III*, Нови Сад: Orpheus.
139. **Елиот 1963:** T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, prev. Milica Mihailović, Београд: Prosveta.
140. **Елиот Фокс 2004:** Robert Eliot Fox, „Ted Joans and the (B)reach of the African American Literary Canon“, *Pedagogy, Canon, and Context: Toward a Redefinition of Ethnic American Literary Studies, In Celebration of Katherine D. Newman's Life and Legacy*, guest eds. Amritjit Singh and C. Lok Chua, *Melus*, Vol. 29, Numbers 3&4, (Fall/Winter), 41–58.
141. **ЕЛОК 1981:** *English Literature: Opening up the Canon. Selected Papers from the English Institute, 1979*, eds. Leslie A. Fielder and Houston Baker Jr., Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
142. **Ејхенбаум 1972:** Boris Ejhenbaum, *Književnost*, izabrao Aleksandar Petrov, prev. Marina Војић, Београд: Nolit.
143. **Ерор 2010:** Gvozden Eror, *Književna terminologija i domen komparatistike*, Београд – Панчево: Institut za književnost i umetnost – Mali Nemo.
144. **Ерор 2010:** Гвозден Ерор, „‘Канон’, компаратистички?“, *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, год 20, бр. 95 (март), 54 – 60.
145. **Ехтермејер 1836а:** Theodor Echtermeyer, *Auswahl deutscher Gedichte für die untern und mittlern Classen gelehrter Schulen*, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
146. **Ехтермејер 1836б:** Theodor Echtermeyer, *Auswahl deutscher Gedichte für höhere Schulen*, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
147. **Жежељ 1932:** Andra Žeželj, *Antologija novije jugoslovenske lirike za srednje i stručne škole*, Београд: Izdavačko preduzeće „Narodna prosveta“.
148. **Жежељ 1939:** Андра Жежељ, *Антологија новијег југословенског лирског и епског песништва*, Београд: Геца Кон А. Д.
149. **Женет 1999:** Gérard Genette, *The Aesthetic Relation*, trans. G. M. Goshgarian, Ithaca and London: Cornell University Press.
150. **Живанчевић Секеруш 2003:** Ивана Живанчевић – Секеруш, „Родне перспективе историје књижевности“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик. Жанрови у српској књижевности – порекло и поетика облика*, књ. 51, св. 3, [451]–456.
151. **ЗМ 1921–1976 1978:** *Зоран Мишић 1921–1976*, ур. Света Лукић, Ђорђије Вуковић, Јован Христић, Београд: Нолит.
152. **ЗБП 1929:** *Зборник у част Богдана Поповића*, Београд: Издвачка књижарница Геца Кона.
153. **Зорић 1957:** Павле Зорић, „Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*“, *Млада култура*, год. VI, бр. 52 (14. фебруар).
154. **Иванић 1978:** Душан Иванић, „Напомене“, у Ђура Јакшић, *Песме*, приредио, предговор и напомене написао Душан Иванић, *Сабрана дела Ђуре Јакшића*, књ. 1, Београд: Слово љубве, 415–474.

155. **Иванић 2002:** Душан Иванић, „Око канона српске књижевности“, Трибина о канону српске књижевности, *Књижевност и језик*, XLIX, бр. 1–2, 2002, 71–74.
156. **Ивковић 1911:** Милош Ивковић, *Српска читанка за прави разред средњих школа*, саставио Милош Ивковић, професор, Београд: Књижара Геце Кона.
157. **Изер 1989:** Wolfgang Iser, *Prospecting: from Reader Responce to Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
158. **Изер 1991:** Wolfgang Iser. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (*The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993).
159. **Игњатовић 1964:** Dragoljub S. Ignjatović, „Simplifikovan antologijski izbor“, *Književne novine*, 236 (13. septembar), 3.
160. **Илић Млађи 1920:** Војислав Ј. Илић – Млађи, *Антологија српске лирике од Бранка до данас*, Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића.
161. **Јевтић 1957:** Miloš Jevtić, „Само – pristojna antologija“, *Život*, knj. X, br. 3, 192–194.
162. **Јевтић 2010:** Милош Јевтић, „Предраг Палавестра“, *Тачке ослонца. Разговори са историчарима књижевности*, Изабрани разговори Милоша Јевтића у 12 књига, књ. 3, Београд: Службени гласник, 403–486.
163. **Јеремић 1957:** Dragan M. Jeremić, „Више теоретичар него антологијар“, *Književne novine*, god. VIII, br. 32 (6. januar), 4.
164. **Јеремић 1964:** Драган М. Јеремић, „Једна традиција српске поезије“, *Борба*, год. XXIX, бр. 322 (22. новембар), 13.
165. **Јерков 2010:** Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha. Knjiga prva: De/konstitucija*, Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo / Beograd: Institut za književnost i umetnost.
166. **Јовановић 1956:** R. Jovanović, „О literarnom suđenju u *Ateljeu 212* u Beogradu povodom његове *Antologije srpske poezije*“, *Vjesnik*, god. XVII, br. 3682 (23. decembar).
167. **ЈП 1949:** *Jugoslovenska poezija*, Beograd: Izdanje Saveza književnika Jugoslavije.
168. **Јутро 1924:** „Antologija novejše srbske lirike“, *Jutro*, god. 5, br. 86 (9. april), 5.
169. **К? П? К? 2019:** *Canon? Practice? Commodity? The Past, Present and Future of the Literary Anthology*, International Conference 14th-15th June 2019, Graduate Centre, Queen Mary, University of London, Conference Programme, доступно на: < <https://www.qmul.ac.uk/sllf/comparative-literature-and-culture/research/literary-anthology-international-conference/#tab691238>>, приступљено 20. априла 2021.
170. **Казанова 2004:** Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, trans. by M. B. DeBevoise, Cambridge – London: Harvard University Press.
171. **Калезић 1965:** Vasilije Kalezić, „Antologija i kriterijumi“, *Polja*, god. XI, br. 78 (februar), 10–11.
172. **Кант 1975:** Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, prev. dr Nikola Popović, redakcija i pogovor dr Milan Damjanović, Beograd: Bigz.
173. **Капетанић/Шполјар 1961:** Davor Kapetanić, Krsto Špoljar, „Antologije poezije, proze i kritike iz jugoslavenskih književnosti“, *Književni godišnjak – pisci jugoslavenskih naroda*, Zagreb: Lykos.
174. **Каплан/Роуз 1990:** Carey Kaplan / Ellen Cronan Rose, *The Canon and the Common Reader*, Knoxville: University of Tennessee Press.
175. **Кашанин 1961:** Милан Кашанин, *Пронађене ствари*, Београд: Просвета.
176. **Кашанин 1968:** Милан Кашанин, *Судбине и људи: огледи о српским писцима*, Београд: Просвета.
177. **КГ 1961:** *Književni godišnjak – pisci jugoslavenskih naroda*, ur. Krsto Špoljar i Miroslav Vaupotić, Zagreb: Lykos.
178. **КД 2002:** *The Canon Debate*, eds. Lee Martin McDonald, James A. Sanders, Peabody: Hendrickson Publishers.

179. **КДД 2011**: *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, eds. Liviu Papadima, David Damrosch, Theo D'haen, Amsterdam: Rodopi.
180. **КЛДГ 2006**: *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Haun Saussy, ed., Baltimore: Johns Hopkins University Press.
181. **КСК 1998**: *Kanon – Macht – Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen* (DFG-Symposium 1996), Hr. Renate von Heydebrand, Stuttgart: Metzler.
182. **Кенеди 1992**: George A. Kennedy, „Classics and Canon”, in: *The Politics of Liberal Education*, eds. Darryl J. Gless and Barbara Herrnstein Smith, Durham and London: Duke University Press, 224–231.
183. **Кермоуд 1971**: Frank Kermode, *Shakespeare, Spenser, Donne: Renaissance Essays*, New York: The Viking Press.
184. **Кермоуд 1975**: Frank Kermode, *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*, New York: The Viking Press.
185. **Кермоуд 1979**: Frank Kermode, *Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge – London: Harvard University Press.
186. **Кермоуд 1983**: Frank Kermode, *The Art of Telling: Essays on Fiction*, Cambridge: Harvard University Press.
187. **Кермоуд 1987а**: Frank Kermode, *History and Value*, The Clarendon Lectures and the Northcliffe Lectures, Oxford – New York: Clarendon Press – Oxford University Press.
188. **Кермоуд 1987б**: Frank Kermode, „The Canon“, in: *Literary Guide to the Bible*, eds. Robert Alter and Frank Kermode, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
189. **Кермоуд 1989**: Frank Kermode, *An Appetite for poetry*, Cambridge: Harvard University Press.
190. **Кермоуд 1995**: Frank Kermode, *Not Entitled: A Memoir*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
191. **Кермоуд 2004**: Frank Kermode, *Pleasure and Change: the Aesthetics of Canon*, The Berkeley Tanner Lectures, with commentaries by Geoffrey Hartman, John Guillory, Carey Perloff, edited and introduced by Robert Alter, New York: Oxford University Press.
192. **Кермоуд 2012/2013**: Френк Кермоуд, „Задовољство, промена и канон“, *Бележница*, год. 15, бр. 24/25, 141–151, бр. 26, 120–132.
193. **Килкап 2000**: Karen L. Kilcup, „Anthologizing Matters: The Poetry and Prose of Recovery Work“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 36–56.
194. **Кимбал 1986**: Roger Kimball, „Debating the Humanities at Yale“, *The New Criterion*, Vol. 4, No. 10, (June), 23.
195. **Клеут 1988а**: Марија Клеут, „Рукописне песмарице у доба српског романтизма“, у: Томислав Бекић, Сава Дамјанов, Зоја Карановић, Марија Клеут, Јелка Ређеп, Мирјана Д. Стефановић, *Српско грађанско песништво: огледи и студије*, Нови Сад: Матица српска, Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, 7–23.
196. **Клеут 1988б**: Марија Клеут, „Доситејеве песме у рукописним песмарицама“, у: Томислав Бекић, Сава Дамјанов, Зоја Карановић, Марија Клеут, Јелка Ређеп, Мирјана Д. Стефановић, *Српско грађанско песништво: огледи и студије*, Нови Сад: Матица српска, Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, 118–123.
197. **Клуге 1878**: Hermann Kluge, *Auswahl deutscher Gedichte: im Anschluss an die Geschichte der deutschen National-Litteratur von Dr. Hermann Kluge*, Altenburg: Oskar Bonde.
198. **Ковачевић [1926]**: Божидар Ковачевић, *Антологија љубавне лирике*, Београд: Књижара Здравка Спасојевића.
199. **Ковачевић 1939**: Божидар Ковачевић, „Бој Аполов с Марсијом“, *Српски књижевни гласник*, књ. LVII, бр. 2 (16. мај), 97–108, бр. 3 (1. јун), 181–194.

200. **Ковачевић 1955**: Божидар Ковачевић, *Парнас. Зборник лирике српске и хрватске*, Нови Сад: Бранково коло.
201. **Ковачевић 1957**: Božidar Kovačević, „Ne samo najbolji pesnici, nego jedino dobre pesme“, *Književne novine*, god. VIII, br. 32 (6. januar), 4.
202. **Којен 1989**: Leon Kojen, *Umetnost i vrednost*, Београд: „Филип Вишњић“.
203. **Којен 2001**: Леон Којен, *Антологија српске лирике 1900–1914*, Београд: Чигоја штампа.
204. **Колбас 2001**: Dean Kolbas, *Critical Theory and the Literary Canon*, Boulder and Oxford: Westview.
205. **Комненић 1970**: Milan Komnenić, *Novije srpsko pesništvo, Delo*, god. XVI, br. 1 (januar).
206. **Комненић 1972**: Милан Комненић, *Новије српско песништво*, Београд: Књижевна омладина Србије.
207. **Корте 2000**: Barbara Corte, „Flowers for the Picking: Anthologies of Poetry in (British) Literary and Cultural Studies“, in: *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*, eds. Barbara Corte, Ralf Schneider, Stefanie Lethbridge, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1–32.
208. **Костић 1909**: Лазар Костић, *Песме*, Нови Сад: Издање Матице српске.
209. **Кох 2012**: Магдалена Кох, *Када сазремо као култура: стваралаштво српских списатељица на почетку XX века (канон – жанр – род)*, превела с пољског Јелена Јовић, Београд: Службени гласник.
210. **Крамник 1998**: Jonathan Brody Kramnick, *Making the English Canon: Print-Capitalism and the Cultural Past 1700–1770*, Cambridge: Cambridge University Press.
211. **Кржић 2010**: Станко Кржић, „Концепт континуитета у Антологији српског песништва Миодрага Павловића“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 483–505.
212. **Крњевић 1985**: Vuk Krnjević, *Među javom i med snom, antologija srpske poezije XX veka*, Београд: NIRO „Književne novine“.
213. **Куиперс 2003**: Christopher M. Kuipers, „The Anthology/Corpus Dynamic: A Field Theory of the Canon“, *College Literature*, Vol. 30, No. 2, 51–71.
214. **Курцијус 1996**: Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, прев. Јосип Бабић, Београд: Српска књижевна задруга.
215. **КЦ 1987**: *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, Aleida Assmann, Jan Assmann, eds., München: Fink.
216. **Лазих 1954**: Лаза Лазих, „Један Србин у Паризу“, *Млада култура*, год. 3, бр. 30 (7. октобар), стр. 1–2.
217. **Лалић/Пупачић 1958**: Ivan V. Lalić, Josip Pupačić, *Vrata vremena. Poslijeratni jugoslavenski pjesnici*, Zagreb: Lykos.
218. **Лалић 1997**: Иван В. Лалић, „Достигнуће првог антологичара“, у: *О поезији*. Дела Ивана В. Лалића IV, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 244–248.
219. **Лаутер и др. 1990**: Paul Lauter, Juan Bruce-Novoa, Jackson Bryer, Elaine Hedges, Amy Ling, Daniel Littlefield, Wendy Martin, Charles Molesworth, Carla Mulford, Raymond Paredes, Hortense Spillers, Linda Wagner-Martin, Andrew Wiget, Richard Yarborough, *The Heath Anthology of American Literature*, Vol 1–2, Lexington, Massachusetts, Toronto: D. C. Heath and Company.
220. **Лаутер 1991**: Paul Lauter, *Canons and Contexts*, New York: Oxford University Press.
221. **Лаутер 2001**: Paul Lauter, *From Walden Pond to Jurassic Park: Activism, Culture & American Studies*, Durham and London: Duke University Press.
222. **Лаутер 2004**: Paul Lauter: „Taking Anthologies Seriously“, *Pedagogy, Canon, and Context: Toward a Redefinition of Ethnic American Literary Studies, In Celebration of*

- Katherine D. Newman's Life and Legacy*, guest eds. Amritjit Singh and C. Lok Chua, *Melus*, Vol. 29, Numbers 3&4, (Fall/Winter), 19–39.
223. **Лаш 1979**: Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York: W.W. Norton.
224. **Лемер 1887/1888**: Alphonse Lemerre, *Anthologie des poètes français du XIXème siècle I–IV*, Paris: Alphonse Lemerre.
225. **Линденбергер 1990**: Herbert Lindenberger, *The History in Literature: On Value, Genre, Institutions*, New York: Columbia University Press.
226. **Лич 2000**: Vincent B. Leitch, „On Anthology Headnotes“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 177–179.
227. **Лукић 1957**: Sveta Lukić, „Kultura, poezija, kriterijumi (povodom *Antologije srpske poezije* Zorana Mišića)“, *Delo*, god. III, br. 1 (januar), 12–27.
228. **Лукић/Крњевић 1970**: Света Лукић, Вук Крњевић, *Послератни српски песници*, Београд: Нолит.
229. **Лукић 1974**: Sveta Lukić, *Antologija srpske poezije*, Zagreb: Školska knjiga.
230. **Лукић 1976**: Света Лукић, „Мишићева одбрана поезије“, предговор у Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: Српска књижевна задруга, [VII]–XXXIII.
231. **Љуштановић 2010**: „Културно и духовно јединство света и ‘косовско опредељење’ у есејистичкој визији Зорана Мишића“, у: *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима: међународни тематски зборник. Књ. 2, Књижевност*, ур. Драги Маликовић, Валентина Питулић, Косовска Митровица: Филозофски факултет, [357]–366.
232. **Магарашевић 1981**: Mirko Magarašević, „Pavlović kao antologičar“, *Savremenik*, god. XXVII, knj. LIII, sv. 6 (jun), 469–472.
233. **Мајсторовић 1954**: Стеван Мајсторовић, „Разговор са француским песником и есејистом Пјером Еманиелом“, *НИН*, год. 4, (27. јул), 8.
234. **Максимовић 1900**: Јован Максимовић, *Песнички зборник: угледни производи српског, хрватског и страног песничтва за школску и домаћу употребу, са кратким теоријским прегледом песничких врста*, Мостар: Пахер и Кисић.
235. **Максимовић 1994**: Miodrag Maksimović, „Suđenje i ‘presuda’ *Antologiji* Miodraga Pavlovića (Reč predsedavajućeg Miodraga M. Maksimovića)“, у: *Dom omladine Beograda 1964–1994*, прир. Ratko Peković i Ratko Šutić, Beograd: Dom omladine Beograda, 191–192.
236. **Маринковић 1966**: Боривоје Маринковић, *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX столећа I–II*, прир. Боривоје Маринковић, Београд: Просвета.
237. **Маринковић 2013**: Боривоје Маринковић, *Знањем против заборава*, приредио Радомир В. Ивановић, Нови Сад: Филозофски факултет, ИТП „Змај“.
238. **Марчетић 2015**: Adrijana Marčetić, *O novoj komparatistici*, Beograd: Službeni glasnik.
239. **Матицки 1989**: Миодраг Матицки, „Календар *Ружница* и месецослов *Ружични венац*“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 37, св. 2, 211–217.
240. **Матош 1912а**: A[ntun] G[ustav] M[atoš], „Srpska liriska antologija“, *Vienac*, god. III (veljača), 45–47.
241. **Матош 1912б**: M[atoš] A[ntun] G[ustav], „Lirika“, *Hrvatsko kolo*, knj. VII, 475–480.
242. **Мекај 1868**: Charles Mackay, *A Thousand and One Gems of English Poetry*, London: George Routledge and Sons.
243. **МекКормик 2004**: Adrienne McCormick, „Theorizing Difference in Asian American Poetry Anthologies“, *Pedagogy, Canon, and Context: Toward a Redefinition of Ethnic American Literary Studies*, In *Celebration of Katherine D. Newman's Life and Legacy*, guest eds. Amritjit Singh and C. Lok Chua, *Melus*, Vol. 29, Numbers 3&4, (Fall/Winter), 59–80.
244. **МекЛафлин 2000**: Robert L. McLaughlin, „Anthologizing Contemporary Literature: Aesthetic, Cultural, Pedagogical, and Practical Considerations“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 90–100.

245. **Микић 1992**: Радивоје Микић, „Албум модерне српске поезије. Стеван Тонтић: *Модерно српско пјесништво*, издавач: *Свјетлост*, Сарајево, 1991“, *Политика*, год. LXXXIX, бр. 28188 (28. март), 16.
246. **Микић 2002**: Радивоје Микић, „О канону српске књижевности. Уводне напомене“, Трибина о канону српске књижевности, *Књижевност и језик*, XLIX, бр. 1–2, 2002, 75–78.
247. **Милановић 2018**: Jasmina Milanović, „Kulturna saradnja – primeri iz prošlosti: Jugoslovenske izložbe 1904–1912“, in: *Obce – Nasze – Inne, Tom 2, Sąsiedzi W Historiografii, Edukacji I Kulturze*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 189–201.
248. **Милетић 1957**: Slobodan Miletić, „Nekoliko neobaveznih fusnota“, *Polja*, год. III, бр. 19, 8–9.
249. **Милидраговић 1976**: Божидар Милидраговић, *Антологија песника*, Београд: Издавачко предузеће „Рад“.
250. **Милин 2007**: Мелита Милин, „Слово светлости: о обредности у позоришту“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 36, 35–60.
251. **Милосављевић 1996**: Петар Милосављевић, *Систем српске књижевности*, Приштина: Народна и универзитетска библиотека.
252. **Мирковић 1956**: Milosav Mirković, „Zrno po zrno... (Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, Matica srpska)“, *Student*, год. XIX, бр. 18 (10. децембар), [7].
253. **Мисао 1921**: Ур[едиштво]. „Резултат наше анкете“, *Мисао*, књ. VI, св. 5 и 6, 431–432.
254. **Михајловић 1954**: Борислав Михајловић, „Један Србин у ‘Младој култури’“, *НИИ*, год. IV, бр. 199 (24. октобар), 9.
255. **Михајловић 1956**: Borislav Mihajlović, *Srpski pesnici između dva rata: antologija*, Београд: Nolit.
256. **Михајловић 1858**: Димитрије Михайловић, *Цвеће србски пјсама*, књ. 1, Сремски Карловци: Митрополитско-гимназијална типографија.
257. **Мишић 1953**: Зоран Мишић, *Реч и време. Разговори о поезији*, Београд: Издавачко предузеће „Ново покољење“.
258. **Мишић 1955а**: Zoran Mišić, „Међу јавом и међ сном“, referat na sednici, *Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije (10 – 13 novembra 1954)*, Београд: Savez književnika Jugoslavije, 38–48.
259. **Мишић 1955б**: Zoran Mišić, „Iz dnevnika jedne antologije (I). Laza Kostić“, *Delo*, год. 1, бр. 4 (jun), 388–397.
260. **Мишић 1955в**: Zoran Mišić, „Iz dnevnika jedne antologije (II). Jezik i poezija“, *Delo*, год. 1, бр. 5 (jul), 481–491.
261. **Мишић 1955г**: Зоран Мишић, „Неспоразуми“, *НИИ*, год. V, бр. 257 (4. децембар), стр. 8.
262. **Мишић 1956**: Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*, Нови Сад: Матица српска
263. **Мишић 1956а**: Zoran Mišić, „Један век српске поезије“, *Delo*, год. II, бр. 4 (april), 420–430.
264. **Мишић 1956б**: Zoran Mišić, „Sterija“ („Zelenilo pod snegom. Iz antologije srpske poezije“), *Književne novine*, год. VII, nova serija, бр. 13 (15. april), 7.
265. **Мишић 1956в**: Zoran Mišić, „Branko Radičević“ („Zelenilo pod snegom. Iz antologije srpske poezije“), *Književne novine*, год. VII, nova serija, бр. 15 (13. maj), 8.
266. **Мишић 1956г**: Zoran Mišić, „Zmaj“ („Zelenilo pod snegom“), *Književne novine*, год. VII, nova serija, бр. 16 (27. maj), 7.
267. **Мишић 1956д**: Zoran Mišić, „Laza Kostić“ („Zelenilo pod snegom. Iz antologije srpske poezije“), *Književne novine*, год. VII, nova serija, бр. 17 (10. jun), 7.
268. **Мишић 1956ђ**: Zoran Mišić, „Vojislav Ilić“ („Zelenilo pod snegom“), *Književne novine*, год. VII, nova serija, бр. 18 (24. jun), 7.

269. **Мишић 1956е**: Zoran Mišić, „Jovan Dučić“ („Zelenilo pod snegom. Iz antologije srpske poezije“), *Književne novine*, god. VII, nova serija, br. 19 (8. jul), 7.
270. **Мишић 1956ж**: Zoran Mišić, „Milan Rakić“ („Iz antologije srpske poezije. Zelenilo pod snegom“), *Književne novine*, god. VII, nova serija, br. 20 (22. jul), 7.
271. **Мишић 1956з**: Zoran Mišić, „Dušan Srezojević“ („Iz antologije srpske poezije“), *Književne novine*, god. VII, nova serija, br. 21–22 (5. i 19. avgust), 7.
272. **Мишић 1956и**: Zoran Mišić, „Dis“ („Zelenilo pod snegom. Iz antologije srpske poezije“), *Književne novine*, god. VII, nova serija, br. 23 (2. septembar), 9.
273. **Мишић 1956ј**: Zoran Mišić, „Veljko Petrović“ („Iz antologije srpske poezije. Zelenilo pod snegom“), *Književne novine*, god. VII, nova serija, br. 24 (16. septembar), 9.
274. **Мишић 1956к**: Zoran Mišić, „Rastko Petrović“ („Iz antologije srpske poezije. Zelenilo pod snegom“), *Književne novine*, god. VII, nova serija, br. 25 (30. septembar), 9.
275. **Мишић 1956л**: Zoran Mišić, „Stanislav Vinaver“ („Iz antologije srpske poezije. Zelenilo pod snegom“), *Književne novine*, god. VII, nova serija, br. 26 (14. oktobar), 9.
276. **Мишић 1956љ**: Zoran Mišić, „Momčilo Nastasijević“ („Iz antologije srpske poezije. Zelenilo pod snegom“), *Književne novine*, god. VII, nova serija, br. 27 (28. oktobar), 9.
277. **Мишић 1956м**: Zoran Mišić, „Aleksandar Vučo“ („Kraj Antologije srpske poezije Zorana Mišića. Zelenilo pod snegom“), *Književne novine*, god. VII, nova serija, br. 28 (11. novembar), 9.
278. **Мишић 1956н**: Зоран Мишић, „Пријатељске дискусије на помолу“, *НИН*, год. VI, бр. 311 (16. децембар), 6.
279. **Мишић 1956њ**: Zoran Mišić, „Za jedinstveni jugoslovenski kriterijum“, *Delo*, god. II, br. 7 (jul), 805–813.
280. **Мишић 1956о**: Zoran Mišić, „Oko jedinstvenog jugoslovenskog kriterijuma“, *Delo*, god II, br. 12 (decembar), 1687–1692.
281. **Мишић 1957**: Зоран Мишић, одговор на анкету Драгослава Адамовића „Која је личност или уметничко дело на вас пресудно утицало и зашто?“, *НИН*, год. 7, бр. 336 (9. јун), стр. 8.
282. **Мишић 1959**: Zoran Michitch, *Anthologie de la poésie yougoslave contemporaine*, Paris: Seghers.
283. **Мишић 1967**: Зоран Мишић, *Слово светлости. Приказање у пест слова*, драмска обрада Зорана Мишића, Нови Сад: Српско народно позориште.
284. **Мишић 1976**: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: Српска књижевна задруга.
285. **Милисавац 1957**: Živojin Milisavac, „‘Za sebe’ ili ‘za nas’?“, *Književne novine*, god. VIII, br. 32 (6. januar), 4.
286. **Младеновић 1936**: Живомир Младеновић, „Антологија новије српске лирике, саставио Богдан Поповић, Београд, 1936“, *Летопис Матице српске*, год. 110, књ. 346, св. 2, 206–209.
287. **Морети 2000**: Franco Moretti, „Conjectures of World Literature“, *New Left Review*, No. 1, Jan-Feb, 54–68.
288. **МСПЊИ 2001**: *Модерно српско песништво и његова историја*, *Књижевни магазин*, бр. 5–6, (новембар – децембар), I–XXIV.
289. **М. С. П. 1956**: М. С. П., „На ‘оптуженичкој клупи’ Зоран Мишић и његова *Антологија*“, *Вечерње новости*, год. 4, бр. 979 (21. децембар), 4.
290. **Мукаржовски 1987**: Jan Mukaržovski, *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike*, izbor i prevod Aleksandar Ilić, Београд: Nolit.
291. **Мукаржовски 1998**: Јан Мукаржовски, *Огледи из естетике и поетике*, изабрао, превео и поговор написао Александар Илић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

292. **Најт 2003:** Christopher Knight, *Uncommon Readers: Denis Donoghue, Frank Kermode, George Steiner, and the Tradition of the Common Reader*, Toronto: University of Toronto Press.
293. **Николић 1827:** Атанасије Николић, *Сербскій славуј, частица I*, (трудомъ Аѳанасій Николича иждивеніемъже Константина Каулиціи ново-садскогъ книгопродавца), Будим: Писмены Крал. Университ. Пештанскогъ.
294. **Николић 2015:** Ненад Николић, *Проблеми савремене књижевне историје. Критичка пролегомена за обнову националних књижевности и њихових историја*, Нови Сад: Академска књига.
295. **Николић 2019:** Ненад Николић, *Идентитет српске књижевности: прича о књижевноисторијској идеји*, Београд: Српска књижевна задруга / Партенон.
296. **НИ 1906:** „Разно“, *Нова искра, илустровани лист*, год. 8, бр. 1, јануар, 30–32.
297. **НЈП 1962:** *Novija jugoslavenska poezija. Antologija*, sastavili Vladimir Popović i Šime Vučetić (hrvatski i srpski dio), Fran Petre (slovenski), Dimitar Mitrev (makedonski), Zagreb: Naprijed
298. **НЈП 1966:** *Novija jugoslavenska poezija. Antologija*, drugo, dopunjeno izdanje, sastavili Dimitar Mitrev, Fran Petre, Vladimir Popović, Šime Vučetić, Zagreb: Naprijed.
299. **Новаковић 1957:** Boško Novaković, „Neuobičajen način“, *Književne novine*, god. VIII, br. 32 (6. januar), 4.
300. **НСК 2009:** *Teaching World Literature*, ed. David Damrosch, Modern Language Association of America.
301. **Олсон 2000:** Anders Olsson, *Managing Diversity: The Anthologization of „American Literature“*, Upsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
302. **Оман 1983:** Richard Ohmann, „The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960–1975“, *Canons*, Spec. Issue of *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1 (Sept), 199–223.
303. **Опачић 2018:** Зорана Опачић, „Два и по века српске књижевности за децу и младе“, предговор у: *Антологија књижевности за децу I–II*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 17–49.
304. **Павић 1976а:** Милорад Павић, „Рукописна песмарица српске грађанске лирике у архиву румунске академије“ (1965), у: *Језичко памћење и песнички облик*, Нови Сад: Матица српска, 40–44.
305. **Павић 1976б:** Милорад Павић, „Од барока до симболизма: предговор ненаписаној историји књижевности“ (1963), у: *Језичко памћење и песнички облик*, Нови Сад: Матица српска, 450–471.
306. **Павић 1979:** Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма: класицизам*, Београд: Полит.
307. **Павић 1983:** Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности: историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*, Београд: Српска књижевна задруга.
308. **Павлетић 1963:** Vlatko Pavletić, „Antologijski promašaji antologičara. O izboru novije hrvatske poezije u *Novijoj jugoslavenskoj poeziji*“, *Kolo*, god. 1, sv. 2 (veljača), 261–272.
309. **Павловић 1927:** Миливоје Павловић, *Антологија. Први део: песништво*, са предговором Јаше Продановића, саставио у Ници 1917. М. Павловић, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
310. **Павловић 1958:** Миодраг Павловић, *Рокови поезије*, Београд: Српска књижевна задруга.
311. **Павловић 1964а:** Миодраг Павловић, *Осам песника*, Београд: Просвета.
312. **Павловић 1978:** Miodrag Pavlović, *Poetika modernog*, Beograd: Grafos.
313. **Павловић 1982:** Миодраг Павловић, *Антологија лирске народне поезије*, Београд: „Вук Караџић“.
314. **Павловић 1993:** Миодраг Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, приредио и поговор написао Жарко Требјешанин, Београд: Српска књижевна задруга.

315. **Пајовић 2006**: Миливоје Пајовић, *Антологија новије српске поезије. Осамдесете године, двадесети век*, Београд: Граматик.
316. **Палавестра 1955**: Предраг Палавестра, *Антологија послератне српске поезије 1945–1955*, Београд: Омладина.
317. **Палавестра 1956**: Predrag Palavestra, „Antologija Zorana Mišića“, *Mladost*, god. I, br. 8 (28. novembar), 6.
318. **Палавестра 1963**: Predrag Palavestra, „Nejedinственост антологијских мерила. Српска лирика у антологији *Novija jugoslavenska poezija*“, *Kolo*, god. 1, sv. 2 (veljača), 254–260.
319. **Палавестра 1964**: Predrag Palavestra, *Srpska i hrvatska poezija dvadesetog veka*, Београд: Savremena škola.
320. **Палавестра 1973**: Predrag Palavestra, *Lirika pjesnika jugoslovenskih naroda*, Сарајево: „Veselin Masleša“.
321. **Палавестра 2006**: Предраг Палавестра, *Историја Српског ПЕН-а (Лични поглед: 1926–2006: реконструкција и сведочење)*, Београд: Српски ПЕН центар.
322. **Пандуровић 1913**: Сима Пандуровић, „Антологија српске лирике“, *Босанска вила*, год. XXVIII, бр. 23 (15. децембар), 332–334.
323. **Пандуровић/Живојиновић 1921**: Сима Пандуровић, В. Живојиновић, *Антологија најновије лирике*, с предговором С. Пандуровића и поговором В. Живојиновића, Београд: „Мисао“.
324. **Пандуровић 1926/1927**: Сима Пандуровић, *Антологија најновије лирике*, у редакцији и са предговором С. Пандуровића, треће, проширено и илустровано издање, Београд: „Мисао“.
325. **Пантић/Павковић 1988**: Mihajlo Pantić, Vasa Pavković, *Šum Vavilona (kritičko-poetska hrestomatija mlade srpske poezije)*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
326. **Пантић 1992**: Mihajlo Pantić, „Inventar veka. Stevan Tontić, *Moderno srpsko pjesništvo*, Svjetlost, Сарајево, 1991“, *Borba*, god. 70, br. 58 (27. februar), [15].
327. **Пантић 2002**: Михајло Пантић, „Увод у расправу о канону српске књижевности“, Трибина о канону српске књижевности, *Књижевност и језик*, XLIX, бр. 1–2, 2002, 79–82.
328. **Пантић 2003**: Михајло Пантић, „Да ли су данас могуће јужнословенске компаративне студије“, *Капетан собне пловидбе: puzzle IV*, Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 77–82.
329. **Пантић 2014**: Mihajlo Pantić, „Klasik je klasik kad ga prihvati drugi“, *Stan bez adrese: puzzle 7*, Београд: Arhipelag, 52–59.
330. **Пејти 1988**: Douglas Lane Patey, „The Eighteenth Century Invents the Canon“, *Modern Language Studies*, Vol. 18, No. 1, (Making and Rethinking the Canon: The Eighteenth Century, Winter), 17–37.
331. **Перишић 1986**: Miodrag Perišić, *Ukus osamdesetih. Panorama novije srpske poezije*, Београд/Smederevo: Književne novine / Smederevska pesnička jesen.
332. **Перишић 2012**: Nedeljka Perišić, „Antologija srpske poezije Zorana Mišića u ogledalu Antologije novije srpske lirike Bogdana Popovića“, *Treći program*, temat *O antologijama*, br. 153, (zima), 16–24.
333. **Петковић 2006**: Новица Петковић, „Осврт на формалистичко схватање књижевног развоја и његову семиотичку проверу“, *Огледи о српској књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 28–42.
334. **Петров 1975**: Aleksandar Petrov, *Poezija jugoslovenskih naroda. Tokovi, opredeljenja, 1945–1975, Delo*, god. XXI, br. 1 (januar)
335. **Петров 1996**: Александар Петров, *Српски модернизам: гласници, гласила, судије*, Београд: Просвета.
336. **Петров 2008**: Александар Петров, *Канон: српски песници XX века*, Београд: Службени гласник.

337. **Петровић 2019**: Предраг Петровић, „*Пустите ме како ја хоћу*: о ‘трећем добу’ у антологији Богдана Поповића“, *Књижевност и језик*, год. LXVI, бр. 2, 269–279.
338. **Петровић 2021**: Предраг Петровић, *Енциклопедизам и теорија романа*, Београд: Чигоја штампа.
339. **Петровић 1992**: S[vetozar]. P[etrović], „Kanon“, *Rečnik književnih termina, drugo, dopunjeno izdanje*, glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković, Beograd: Nolit, 332–335.
340. **ПКК 2004**: *Pedagogy, Canon, and Context: Toward a Redefinition of Ethnic American Literary Studies, In Celebration of Katherine D. Newman's Life and Legacy*, guest eds. Amritjit Singh and C. Lok Chua, *Melus*, Vol. 29, Numbers 3&4, (Fall/Winter).
341. **ПКММП 2010**: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет.
342. **ПЛЕ 1992**: *The Politics of Liberal Education*, eds. Darryl J. Gless, Barbara Herrnstein Smith, Durham and London: Duke University Press.
343. **Позер 2021**: Rachel Poser, „The Iconoclast. He Wants to Save Classics From Whiteness. Can the Field Survive?“, *The New York Times Sunday Magazine*, Feb. 7, 38.
344. **Полгрејв 1861**: Francis Turner Palgrave, *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*, selected and arranged with notes by Francis Turner Palgrave, Cambridge: Macmillan and co.
345. **Полгрејв 1891**: Francis Turner Palgrave, *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*, revised and enlarged, London and New York: Macmillan and co.
346. **Попов 2003**: Јован Попов, „О употреби термина жанр у новијој српској и хрватској теорији књижевности“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 51, св. 3, 457–471.
347. **Поповић 1904/1905**: Богдан Поповић, „Прва југословенска уметничка изложба“, *Српски књижевни гласник*, књ. XIII, бр. 6 (15. новембар), 463–471, бр. 7 (1. децембар), 533–547, књ. XIV, бр. 1 (1. јануар), 70–77, бр. 3 (1. фебруар), 225–232, књ. XV бр. 1 (1. јул), 48–68.
348. **Поповић 1911**: Bogdan Popović, *Antologija novije srpske lirike*, Zagreb: Matica hrvatska.
349. **Поповић 1911а**: Богдан Поповић: „Начела по којима је састављена *Антологија новије српске лирике*“, *Српски књижевни гласник*, књ. 27, св. 10 (16. новембар), 741–749, св. 11 (1. децембар), 836–846.
350. **Поповић 1932**: Богдан Поповић, *Чланци и предавања о књижевности, уметности, језику, и моралу*, Београд: Српска књижевна задруга.
351. **Поповић 1969**: Богдан Поповић, „Једна варијанта предговора за *Антологију новије српске лирике*“, прир. Богдан Љ. Поповић, *Књижевност*, књ. XLIX, год. XXIV, св. 8 (август), 180–199.
352. **Поповић 2011а**: Богдан А. Поповић, „Критичар у одсудном времену“, *Летопис Матице српске*, год. 187, бр. 488, св. 3 (септембар), 344–359.
353. **Поповић 2011б**: Радован Поповић, *Српски књижевни зверињак. Књижевни живот Србије 1944–2000*, Београд: Службени гласник.
354. **Поповић 2019**: Тања Поповић, *Источни канон*, Нови Сад / Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
355. **Потић 1992**: Dušica Potić, „Više od antologije. Stevan Tontić, *Moderno srpsko pjesništvo, velika kniga srpske poezije od Laze Kostića do danas*, Svjetlost, Sarajevo, 1991“, *Polja*, год. 38, br. 395–396, 51–52.
356. **Пражић 1980**: Milan Pražić, „Šta su antologije“, *Ulaznica*, 75, 34–35.
357. **Прајс 2000**: Leah Price, *The Anthology and the Rise of the Novel: From Richardson to George Eliot*, Cambridge: Cambridge University Press.
358. **Праг 1992**: Mary Louise Pratt, „Humanities for the Future: Reflections on the Western Culture Debate at Stanford“, in: *The Politics of Liberal Education*, eds. Darryl J. Gless, Barbara Herrnstein Smith, Durham and London: Duke University Press, 13–32.

359. **Пресман 2000**: Richard S. Pressman, „Is There a Future for the *Heath Anthology* in the Neo-liberal State?“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 57–67.
360. **Просветни гласник 1900**: „Песнички зборник“ („Белешке“), *Просветни гласник министарства просвете и црквених послова*, год. XXI, свеска за јул, 110–112.
361. **Просветни гласник 1909**: Реферат Павла Поповића, Јована Секрлића и Милутина Драгутиновића о томе да ли треба прештамповати Српске читанке Стојана Новаковића и Милана Шевића, т. VI записника са 991. редовног састанка Главног просветног савета, (16. јун 1909), *Просветни гласник*, год. XXX, бр. 11 и 12, новембар–децембар, 938–945.
362. **Просветни гласник 1910**: Реферат Павла Поповића, Јована Секрлића и Милутина Драгутиновића о рукопису *Српска читанка за I разред средњих школа* од Милоша Иваковића, суплента Друге београдске гимназије, т. VI записника са 1017. редовног састанка Главног просветног савета, (19. октобар 1910), *Просветни гласник*, год. XXXI, број 12, децембар, 1108–1110.
363. **Протић 1957**: Миодраг Протић, „Примена једног схватања поезије (Зоран Мишић: *Антологија српске поезије*, Матица српска, Нови Сад, 1956)“, *Књижевност*, год. XXIV, бр. 3, 265–274.
364. **ПСК 2018**: *Approaches to World Literature*, Joachim Küpper, Akademie Verlag.
365. **Путнам 2000**: Robert D. Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York: Simon & Schuster.
366. **Пуцић 1844**: [Knez Orsat Pocić (Medo Pucić)], *Slavjanska antologija iz rukopisih dubrovačkih pjesnikah*, knjiga prva, Beč: Tiskom O. O. Mekitaristah.
367. – р – 1911: – r –, „Antologija novije srpske lirike“, *Narodne novine*, год. LXX, br. 296.
368. **Радичевић 1847**: Бранко Радичевић, *Песме I*, Беч: Штампарија Јерменског манастира.
369. **Радовић 2005**: Nadežda Radović, *Maštarije o vidljivosti: politike roda i identiteta na kulturnoj sceni Srbije*, razgovore vodila Nadežda Radović, Novi Sad: Misao.
370. **Радојичић 1960**: Ђорђе Сп. Радојичић, *Antologija stare srpske književnosti: (XI-XVIII veka)*, Beograd: Nolit.
371. **Радојичић 1962**: Ђорђе Сп. Радојичић, *Развојни лук старе српске књижевности: текстови и коментари*, Нови Сад: Матица српска.
372. **Радојичић 1963**: Ђорђе Сп. Радојичић, „Српске рукописне и штампане књиге кроз векове“, у: *Творци и дела старе српске књижевности*, Титоград: Графички завод, 35–58.
373. **Радојичић 1966**: Ђорђе Сп. Радојичић, *Старо српско песништво (IX–XVIII века)*, Крушевац: Багдала.
374. **Радонић 2013**: Маја Радонић, „Структурно-стилске одлике *Антологије српског песништва* Миодрага Павловића“, *Књижевност и језик*, год. LX, бр. 3–4, 391–405.
375. **Радонић 2015**: Маја Радонић, *Стуб сећања српске културе: есеји Миодрага Павловића*, Андрићград: Андрићев институт.
376. **Радуловић 2012**: Marko Radulović, „Stara srpska poezija u *Antologiji srpskog pesništva* Miodruga Pavlovića, *Treći program*, temat *O antologijama*, Broj 153, (zima), 25–42.
377. **Радуловић 2017**: Марко Радуловић, *Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму: (Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
378. **Рајдинг/Грејвс 2002**: Laura Riding, Robert Graves, *A Survey of Modernist Poetry and A Pamphlet Against Anthologies*, edited by Charles Mundy and Patrick McGuinness, Manchester: Carcanet.
379. **Ракић 2004**: Војин Ракић, *Богдан Поповић. Из разговора и сећања давних*, прир. Иво Тартаља, Београд: Библиотека града Београда.
380. **Ранчић 2012**: Dunja Rančić, „Anto-logika u ogledalu 'dvojnika iz negativne dimenzije': *Pantologije* Stanislava Vinavera kao preispitivanje modela *Antologije novije srpske lirike* Bogdana Popovića, *Treći program*, temat *O antologijama*, Broj 153 (zima), 50–76.

381. **Ре 1992**: Lucia Re, „(De)contracting the Canon: The Agon of the Anthologies on the Scene of Modern Italian Poetry, *The Modern Language Review*, Vol. 87, No. 3 (July), 585–602.
382. **Ређеп 1958**: Драшко Ређеп, „Врата времена. (Послијератни југославенски пјесници. Уредници: Иван В. Лалић и Јосип Пупачић, Lykos 1958)“, *Летопис Матице српске*, год. 134, књ. 382, св. 2–3 (август–септембар), 220–222.
383. **Решетар 1894**: Милан Решетар, *Антологија дубровачке лирике*, Београд: Српска књижевна задруга.
384. **Рибникар Перишић 1976**: Vladislava Ribnikar Perišić, *Ruski formalizam i književna istorija*, posebno izdanje časopisa *Ideje*, Novi Beograd: Predsedništvo Konferencije Saveza socijalističke omladine Jugoslavije.
385. **Ристић 1965**: Marko Ristić, „O jednoj antologiji, opet“, *Forum*, god. IV, knj. VII, br. 3 (mart), *Svedok ili saučesnik (1961–1969)*, Beograd: Nolit, 185–186.
386. **Ристић 1970**: Marko Ristić, „Pesme moje mladosti (šest emisija na Trećem programu Radio Beograda)“, *Svedok ili saučesnik (1961–1969)*, Beograd: Nolit, 290–298.
387. **Ристић 1980**: Marko Ristić, „Pesme moje mladosti“, *Treći program*, br. 44, 463–577.
388. **Ричи 1907**: Luigi Ricci, *Le cento migliori poesie (liriche) della lingua italiana*, Venezia / London & Glasgow: Gowans & Gray.
389. **РКСК 2012**: *The Routledge Companion to World Literature*, eds. Theo D'haen, David Damrosch, Djelal Kadir, London and New York: Routledge.
390. **РНЛЦС 2015**: *Rethinking National Literatures and the Literary Canon in Scandinavia*, eds. Heidi Grönstrand, Dag Heede, Anne Haith, Ann-Sofie Lönngrén, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
391. **Розендал Томсен 2008**: Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*, New York: Continuum.
392. **Рос 1996**: Trevor Ross, „The Emergence of ‘Literature’: Making and Reading the English Canon in the Eighteenth Century“, *EHL*, Vol. 63, No. 2, 397–422.
393. **Рос 1998**: Trevor Ross, *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Eighteenth Century*, Montreal & Kingston, London and Buffalo: McGill’s – Queen University Press.
394. **Росић 2005**: Tatjana Rosić, „Osionost postmodernističkog ‘mainstreama’“, u: Nadežda Radović, *Maštarije o vidljivosti: politike roda i identiteta na kulturnoj sceni Srbije*, Novi Sad: Misao, 8–21.
395. **Секулић 1957**: Исидора Секулић, „Срчан антологичар“, *НИИ*, год. IV, бр. 313 (1. јануар), 16.
396. **Селарс/Ален 2007**: Roy Sellars, Graham Allen, „Preface: Harold Bloom and Critical Responsibility“, *The Salt Companion to Harold Bloom*, eds. Roy Sellars and Graham Allen. Cambridge: Salt, xii–xxiv.
397. **Серл 1990**: John Searle, „The Storm Over the University“, Review of *How Politics Has Corrupted Our Higher Education*, by Roger Kimball; *The Politics of Liberal Education*, Ed. by Darryl L. Gless and Barbara Herrnstein Smith; *The Voice of Liberal Learning: Michael Oakeshott on Education*, Ed. By Timothy Fuller, *New York Review of Books*, December 6, 34–42.
398. **Симовић 1957**: Љубомир Симовић, „Антологија српске поезије у избору Зорана Мишића“, *Вест*, год. XIII, бр. 501 (7. фебруар), 4.
399. **Сисила 2004**: Joseph Csicsila, *Canons by Consensus. Critical Trends in American Literature Anthologies*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
400. **СГП 1988**: Томислав Бекић, Сава Дамјанов, Зоја Карановић, Марија Клеут, Јелка Ређеп, Мирјана Д. Стефановић, *Српско грађанско песништво: огледи и студије*, Нови Сад: Матица српска, Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.
401. **Н. С. 1912**: N. S. [], „Antologija novije srpske lirike (izdanje Matice hrvatske), *Crvena Hrvatska*, god. XXII, br. 9–10 (31. januar), 2.

402. **СКГ 1910**: „Друштва и установе: Српска књижевна задруга“, *Српски књижевни гласник*, књ. 24, св. 3, 1. фебруар, 237–239.
403. **Скерлић 1906**: Јован Скерлић, *Омладина и њена књижевност (1848–1871). Изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.
404. **Скерлић 1911**: Јован Скерлић, „*Antologija novije srpske lirike*“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVII, бр. 10, 791–792.
405. **Скерлић 1912**: Јован Скерлић, „*Antologija novije srpske lirike* Богдана Поповића – Д-р. Јован Скерлић“, *Летопис Матице српске*, год. LXXXVII, књ. 285, 87–91.
406. **СКП 2008**: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young, *Medien und kulturelle Erinnerung* 8, Berlin / New York: de Gruyter.
407. **СКТ 2014**: *World Literature in Theory*, ed. David Damrosch, Wiley-Blackwell.
408. **СКХБ 2007**: *The Salt Companion to Harold Bloom*, eds. Roy Sellars and Graham Allen. Cambridge: Salt.
409. **СЛ 1847**: *Србска лира, или варошке веселе, любовне, и јуначке пјесме. Књига прва*, Београд: У Правителственој књигопечатњи.
410. **Смит 2008**: David A. Smith, *Money for Art. The Tangled Web of Art and Politics in American Democracy*, Chicago: Ivan R. Dee.
411. **Стамболић 1964**: Милош Стамболић, „Поезија, духовна и световна“, *Политика*, год. LXI, бр. 18355 (6. новембар), 2.
412. **Снајт 1936**: Stanley Snaith, „A Round-Up of Anthologies“, *Library Review*, 5, 64–71.
413. **Стајић 1911**: Васа Стајић, „Данашња лирика, и г. Богдан Поповић“, *Српски глас*, год. V, 50–52.
414. **Станојевић 2009**: Добривоје Станојевић, *Поезија и последњи дани. Три деценије новије српске поезије 1977.–2007.*, *цветорама*, Београд: Србика.
415. **Станчева 2011**: Roumiana L. Stantcheva, „To Label, to Compare, to Appropriate... As a Strategy of Foreign Literary Criticism“, trans. from bulgarian Svetozar A. Dimitrov, in: *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, eds. Liviu Papadima, David Damrosch, Theo D'haen, Amsterdam: Rodopi, 299–311.
416. **Стедман 1895**: Edmund Clarence Stedman, *Victorian Anthology, 1837–1895: Selections Illustrating the Editor's Critical Review of British Poetry in the Reign of Victoria*, Boston, New York, Cambridge: Riverside Press.
417. **Стедман 1900**: Edmund Clarence Stedman, *An American Anthology 1787–1908: Selections Illustrating the Editor's Critical Review of American Poetry in the Nineteenth Century*, Boston: Houghton Mifflin.
418. **Стефановић 1912**: Светислав Стефановић, „Анкета г. Трајка Ћирића – Одговор Светислава Стефановића“, *Пијемонт*, год. II, бр. 258 (18. септембар), 1. (Једини примерак овог броја *Пијемонта* у Народној библиотеци Србије оштећен је тако да доњи део прве странице недостаје, и са њим нешто више од половине Стефановићевог текста. За садржину текста в. Стефановић 2005: 335–339.)
419. **Стефановић 1943**: Светислав Стефановић, *Нова антологија српске лирике. Прво доба*, у избору и редакцији Светислава Стефановића, Београд: Српска књижевна задруга.
420. **Стефановић 1944**: Светислав Стефановић, *Нова антологија српске лирике. Друго доба*, у избору и редакцији Светислава Стефановића, Београд: Српска књижевна задруга.
421. **Стефановић 2005**: Светислав Стефановић, *На раскрсници. Есеји, критике и полемике о модерној српској књижевности*, избор, предговор и редакција Гојко Тешић, Нови Сад: Матица српска.
422. **Стипчевић 1982**: Светлана Стипчевић, *Књижевни архив Српске књижевне задруге 1892–1970*, Београд: Српска књижевна задруга.

423. **Стојановић Пантовић 2009**: Бојана Стојановић Пантовић, „Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 57, св. 2, 297–316.
424. **Стојсављевић Марјановић 1971**: Ljubica Stojšavljević Marjanović, „Kako је компонована *Antologija novije srpske lirike* Bogdana Popovića“, *Књижевност и језик*, год. XVIII, бр. 2, 1–12.
425. **Суботић 1853**: Јован Суботић, *Цвѣтникъ србске словесности, читанка за вѣше гимназіе у Аустрији*, саставио дръ Јованъ Суботићъ, 1. свезакъ, Беч: Трошком ц. к. администрације школскихъ књига кодъ св. Анне.
426. **Тимченко 1965**: Николај Тимченко, „Миодраг Павловић: *Антологија српског песничтва*, Београд, 1964.“, *Књижевност*, год. XX, књ. XL, св. 1, 75–83.
427. **Тињанов 1990**: Jurij Tinjanov, *Problemi stihovnog jezika: Arhaisti i novatori*, prev. Nazif Kusturica i Branko Tošović, Sarajevo: „Veselin Masleša“.
428. **Тонтић 1991**: Стеван Тонтић, *Модерно српско песничтво. Велика књига модерне српске поезије – од Костића и Илића до данас*, Сарајево: Свјетлост.
429. **Трговчевић 1992**: Љубинка Трговчевић, *Историја Српске књижевне задруге*, Београд: Српска књижевна задруга.
430. **Трифуновић 1962**: Ђорђе Трифуновић, *Из тмине појање: стари српски песнички записи*, Београд: Нолит.
431. **Трифуновић 1968**: Ђорђе Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, Крушевац: Багдала.
432. **Трифуновић 1990**: Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, друго, допуњено издање, Београд: Нолит.
433. **Трифуновић 1994**: Ђорђе Трифуновић, *Стара српска књижевност: основе*, Београд: „Филип Вишњић“.
434. **Ћ. 1912**: Ћ. „Bogdan Popović, *Antologija novije srpske lirike*“, *Strossmayer Kalendar*, год. V, LXXV–LXXVII.
435. **Ђурчин 1910**: Milan Ćurčin, „Predgovor“, *Алманах хрватских и српских песника и приповедача / Almanah srpskih i hrvatskih pjesnika i pripovijedača*, Београд / Загреб: Dionička tiskara.
436. **Фаулер 1979**: Alastair Fowler, „Genre and the Literary Canon“, *New Literary History*, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II, 97–119.
437. **Фаулер 1982**: Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge: Harvard University Press.
438. **Фери 2001**: Anne Ferry, *Tradition and the Individual Poem: An Inquiry Into Anthologies*, Stanford: Stanford University Press.
439. **Фидлер 1981**: Leslie A. Fielder, „Preface“, in: *English Literature: Opening up the Canon. Selected Papers from the English Institute, 1979*, eds. Leslie A. Fielder and Houston Baker Jr., Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, vii–viii.
440. **Фиш 1983**: Stanley Fish, „Profession Despise Thyself: Fear and Self-Loathing in Literary Studies“, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 2 (Dec), 349–364.
441. **Фрај 2009а**: Paul Fry, „Lecture 24: The Institutional Construction of Literary Study“, *ENGL 300: Introduction to Theory of Literature*, transcript. Open Yale Courses, 16. 4. 2009. Dostupno na: <<https://oyc.yale.edu/english/engl-300/lecture-24>>, pristupljeno 20. 4. 2020.
442. **Фрај 2009б**: Paul Fry, „Lecture 14: Influence“, *ENGL 300: Introduction to Theory of Literature*, transcript. Open Yale Courses, 26. 2. 2009. Dostupno na: <<https://oyc.yale.edu/english/engl-300/lecture-14>>, pristupljeno 20. 4. 2020.
443. **Френклин 1981**: Bruce H. Franklin, „English as an Institution: The Role of Class“, in: *English Literature: Opening up the Canon. Selected Papers from the English Institute, 1979*, eds. Leslie A. Fielder and Houston Baker Jr., Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 92– 106.

444. **Хадас 1998:** Rachel Hadas, „On Poetry Anthologies“, *New England Review*, Vol. 19, No. 4 (Fall), 126–139.
445. **Халберг 1983:** Robert Von Hallberg, „Editor’s Introduction“, *Canons*, Spec. Issue of *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1 (Sept), iii–vi.
446. **Халета 2015:** Олена Галета, *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX-початку XXI століття*, Київ: Смолоскип.
447. **Хамовић 2010:** Драган Хамовић, „Павловићева књига српског песништва (*Антологија српског песништва* као потпора поетичког програма М. Павловића)“, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 465–481.
448. **Хамовић 2012:** Dragan Hamović, „Poezija i tradicija: skrajnuta antologija Bogdana A. Popovića“, *Treći program*, temat *O antologijama*, Број 153, (zima), 43–49.
449. **Хамовић 2013:** Драган Хамовић, „Концепт модерне поезије у критичкој мисли Зорана Мишића“, у: *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века*, ур. Милан Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 133–151.
450. **Хамовић 2016:** Драган Хамовић, *Пут ка усправној земљи: модерна српска поезија и њена културна самосвест*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
451. **Харис 1991:** Wendell V. Harris, „Canonicity“, *PMLA*, Vol. 106, No.1 (January), 110–121.
452. **Хернстин Смит 1983:** Barbara Herrnstein Smith, „Contingencies of Value“, *Canons*, Spec. Issue of *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1 (Sept), 1–35.
453. **Хернстин Смит 1988:** Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge/London: Harvard University Press.
454. **Хернстин Смит 1989:** Barbara Herrnstein Smith, „Presidential Address 1988. Limelight: Reflections on a Public Year“, *PMLA*, Vol. 104, No. 3 (May), 285–293.
455. **Хернстин Смит 1989:** Barbara Herrnstein Smith, „Cult-lit: Hirsch, Literacy and the „National Culture“, in: *The Politics of Liberal Education*, eds. Darryl J. Gless and Barbara Herrnstein Smith. Durham and London: Duke University Press, 75–94.
456. **Хирш 1987:** E. D. Hirsch Jr., *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*, Boston: Houghton Mifflin.
457. **ХЈИ 1987:** „Postitions: Excerpts from the Symposium on *The Humanities and the Public Interest*, Whitney Humanities Center, April 5, 1986“ (Norman Podhoretz, A. Bartlett Giamatti, Jonathan Culler, Peter Brooks), *Yale Journal of Criticism*, Vol. 1, Iss. 1 (Fall), 183–191.
458. **Хобсбаум 2002:** Erik Hobsbom, „Uvod: kako se tradicije izmišljaju“, u *Izmišljanje tradicije*, ур. Erik Hobsbom i Terens Rejndžer, prev. Slobodanka Glišić i Mladena Prelić, Београд: XX век, 5–25.
459. **Хоксворт 2017:** Silija Hoksvort, *Glasovi u senci: Žene i književnost u Srbiji i Bosni*, prev. Aleksandra Đuričić, Београд: Službeni glasnik.
460. **Храниловић 1912:** Jovan Hranilović, „Antologija novije srpske lirike“, *Prosvjeta*, god. XX, br. 11–12, 491–495.
461. **Христић 1957:** Jovan Hristić, „Pažnje vredan pokušaj da se naša poezija osvetli na jedan nov način“, *Književne novine*, god. VIII, br. 33 (20. januar), 4.
462. **Чејни 1988:** Lynne V. Cheney, *Humanities in America: A Report to the President, the Congress, and the American People*, Washington: NEH.
463. **Чолић 1956:** Милутин Чолић, „Необичан књижевни процес“, *Политика*, год. LIII, бр. 15667 (22. децембар), 7.
464. **Цезар 2000:** Terry Caesar, „Retreating to English: Anthologies, Literature and Theory in Japan“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 68–89.
465. **Шампо/Ли 2000:** Geneviève Champeau, Nadine Ly, *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Bordeaux: Maison de Pays Ibériques.

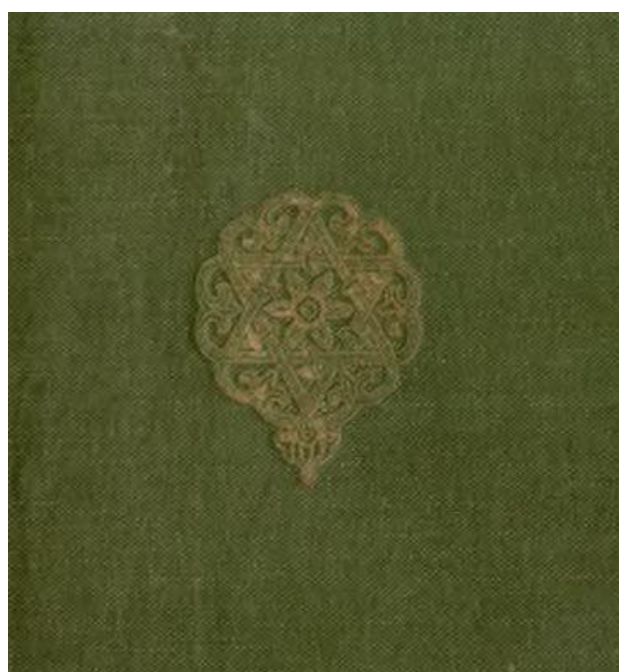
466. **Шеатовић Димитријевић 2012:** Svetlana Šeatović Dimitrijević, „Antologije Vaska Popе“, *Treći program*, temat *O antologijama*, Broj 153, (zima), 77–87.
467. **Шевић 1902:** Милан Шевић, *Молитва у уметничкој песми српској*, Нови Сад: Матица српска.
468. **Шега 1956:** Драго Шега, „‘Критеријум’ и стварност“, *Савременик*, год. 2, бр. 11 (новембар), 534–537 (изворно: „‘Критериј’ in resničnost“, *Naša sodobnost*, год. 4, sv. 10 (oktobar), 957–960).
469. **Шеноа 1876:** August Šenoa, *Antologija pjesništva hrvatskoga i srbskoga narodnoga i umjetnoga sa uvodom o poetici*, Zagreb: Matica hrvatska.
470. **Шеремет 1928:** Акиф Шеремет, *Богдан Поповић (литерарна студија)*, Бања Лука: Штампарија Звонимир Јовић.
471. **Шихан и др. 1994:** James J. Sheehan at all., *Report of the Commission on Undergraduate Education*, Stanford University, доступно на: <https://gcasper.stanford.edu/pdf/CUE_Report.pdf>, pristupljeno 20. 4. 2020.
472. **Шкловски 1929:** Виктор Шкловский. *О теорији прозы*, Москва: „Федерација“.
473. **Шољан 1956:** Antun Šoljan, „Pjesnici i pjesme. Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, Matica srpska, Novi sad, 1956.“, *Narodni list*, год. XII, br. 3566 (23. decembar), [4].
474. **Шриффт 2000:** Alan D. Schrift, „Confessions of an Anthology Editor“, *Anthologies*, ed. Jeffrey R. Di Leo, *sumplokē*, Vol. 8, No. 1/2, 164–176.
475. **Шутић 2002:** Милослав Шутић, *Антологија модерне српске лирике 1920–1995*, Београд: Чигоја штампа

ПРИЛОЗИ

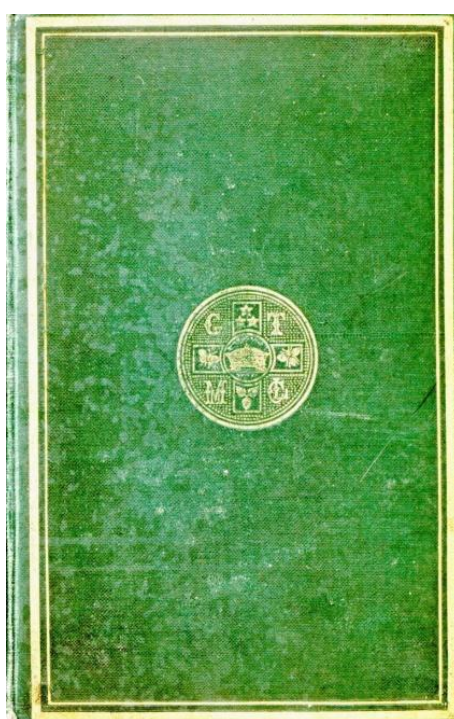
Прилог 1. Визуелно обликовање антологија у српској књижевности



Слика 1. Корице и прва унутрашња страница *Антологије новије српске лирике* (1911), аутор вињете Љубо Бабић.



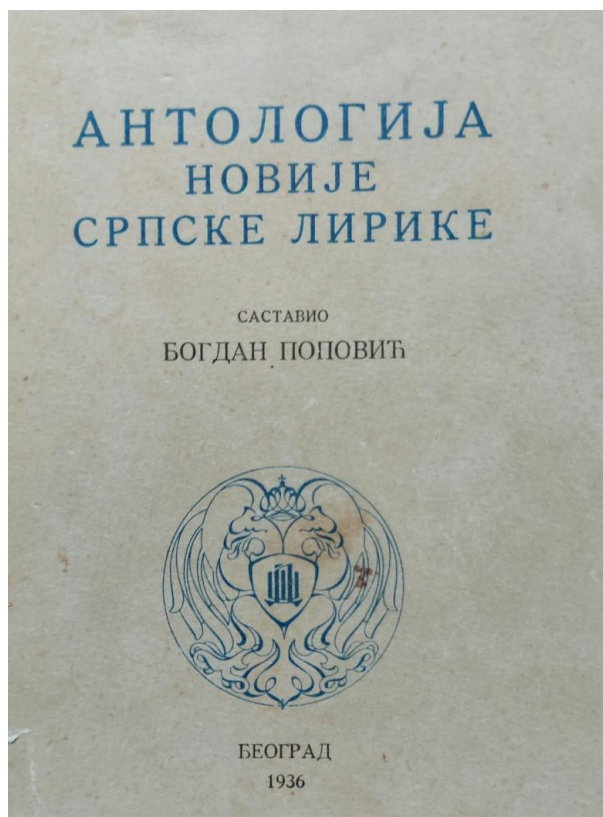
Слика 2. Орнамент са Раванице на корицама другог издања *Антологије новије српске лирике* (1912), аутор Бранко Таназевић. Дигитални објект Народне библиотеке Србије, доступно на: https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_2185ADD8EB3EB3293FD1D5BDE7E998F9.



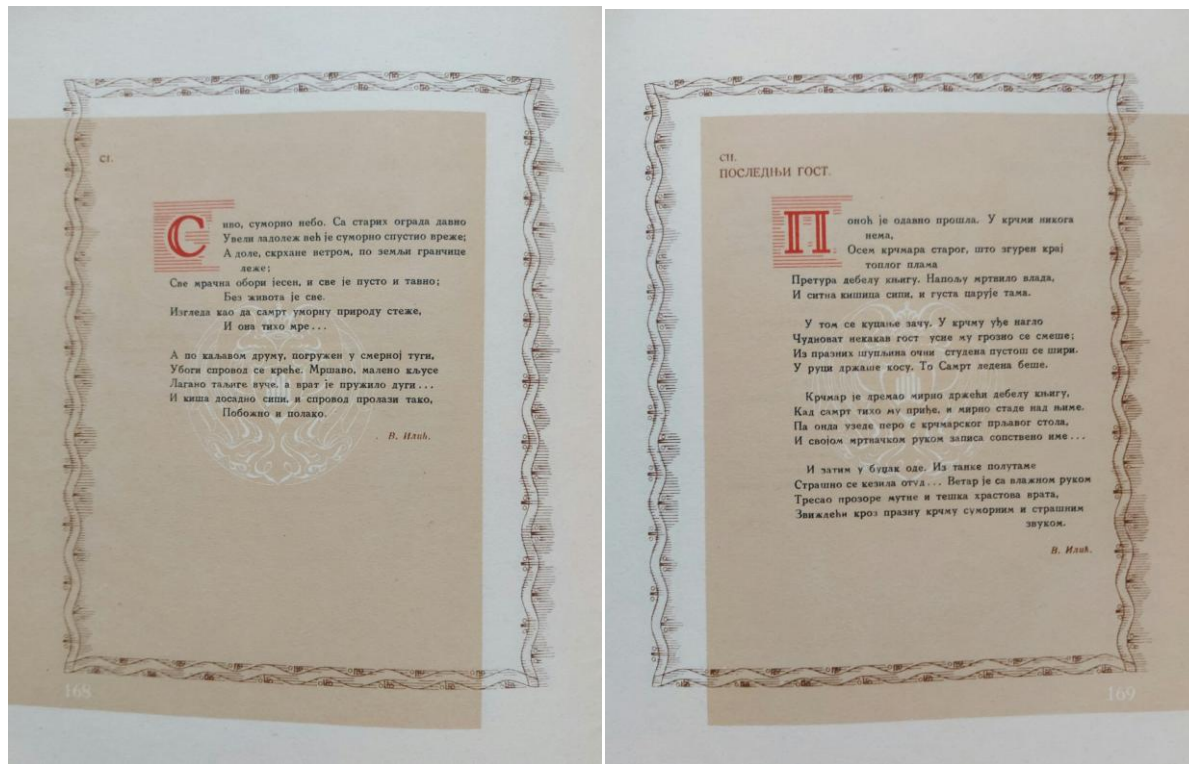
Слика 3. Корице *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language* (1861) Френсиса Полгрејва



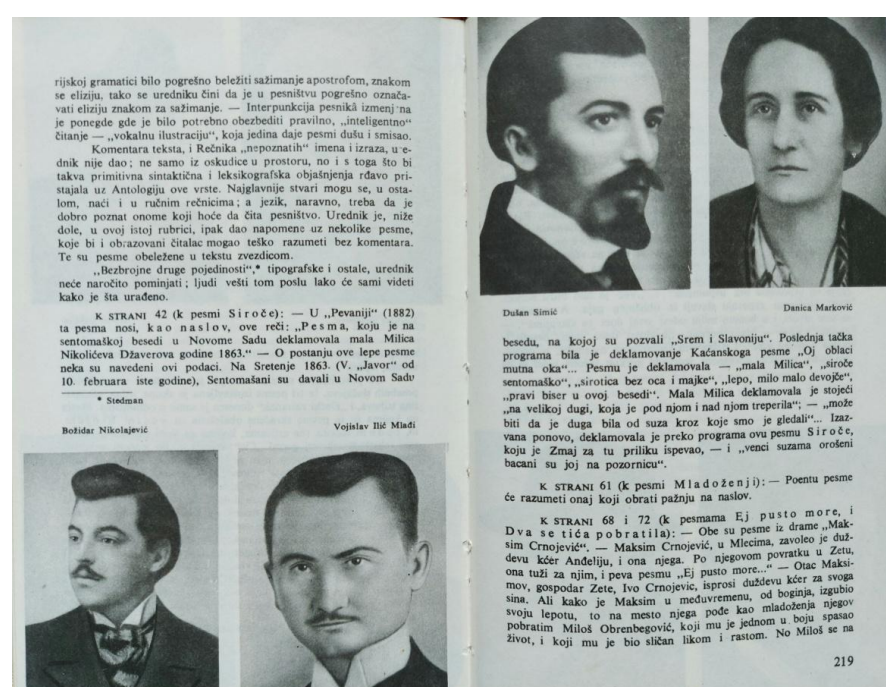
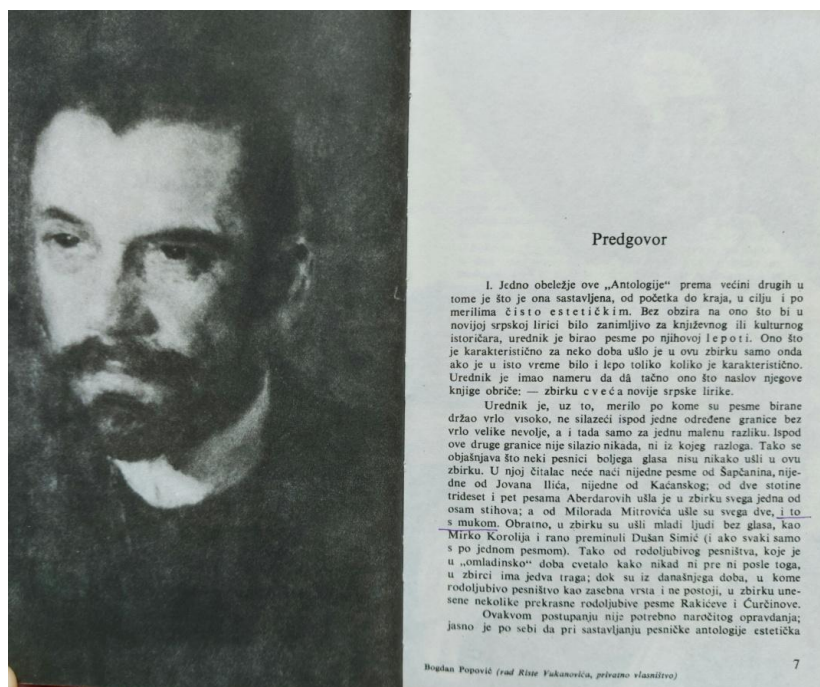
Слика 4. Орнамент са Раванице на корицама првог издања *Антологије српске поезије* (1956).



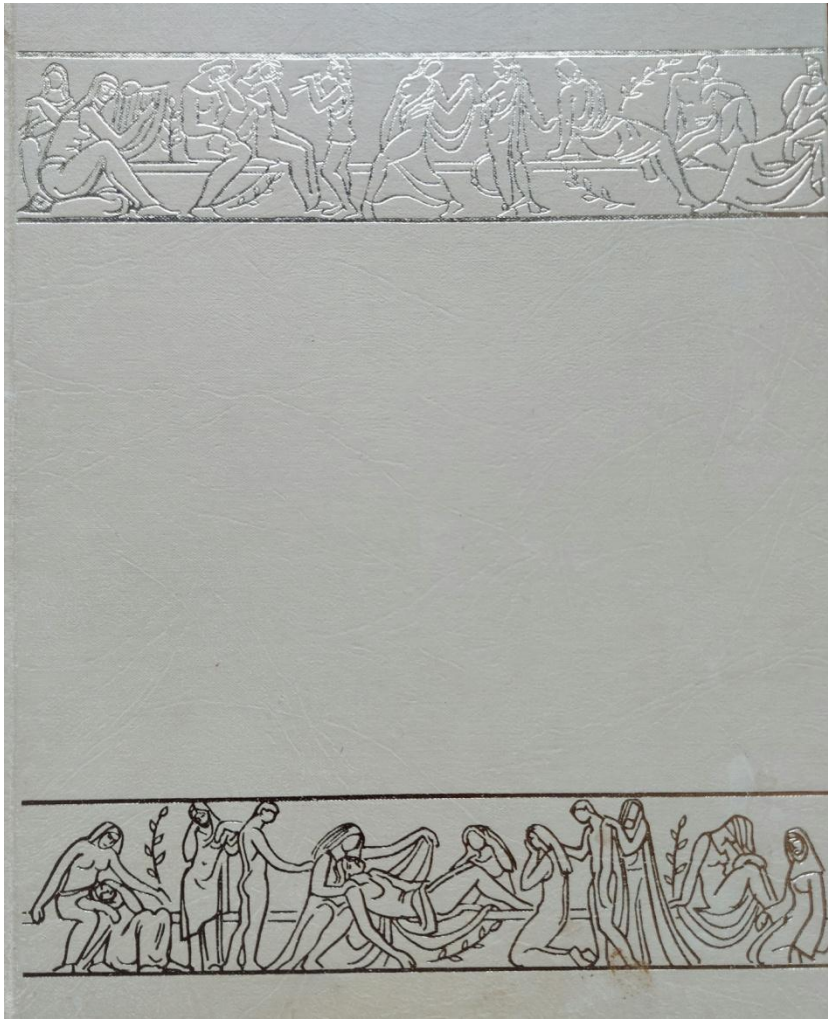
Слике 5 и 6. Корице првог (1936) и другог (1937) „државног“ издања *Антологије новије српске лирике*, аутор Душан Јанковић.



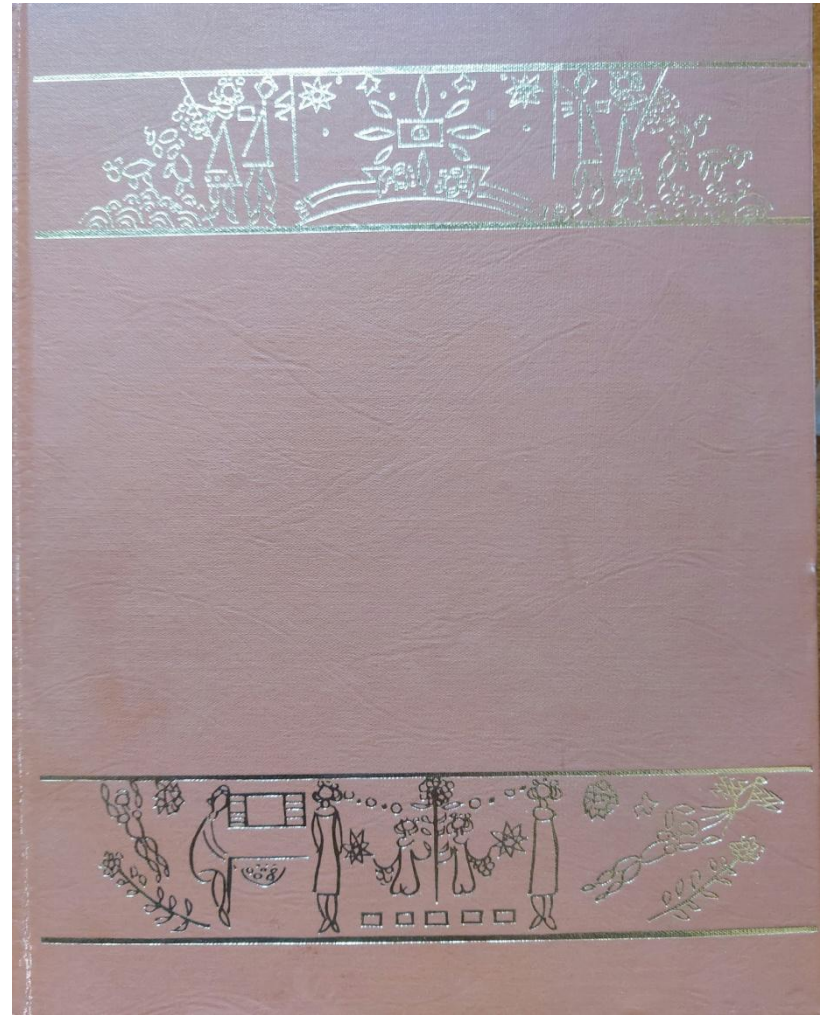
Слика 7. Пример графичког обликовања унутрашњости *Антологије новије српске лирике* (1937), аутор Душан Јанковић.



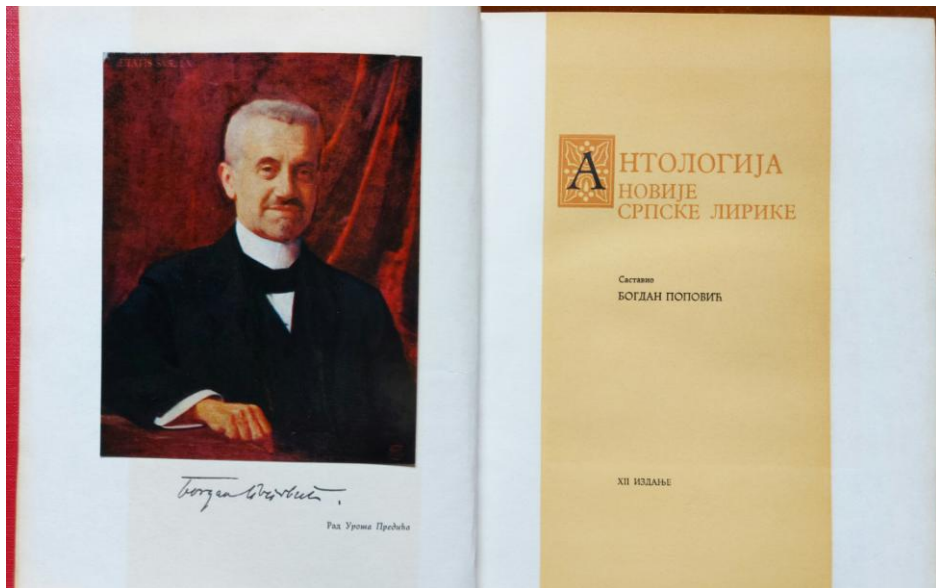
Слике 8 и 9. Пример графичког обликовања унутрашњости *Антологије новије српске лирике* (1964).



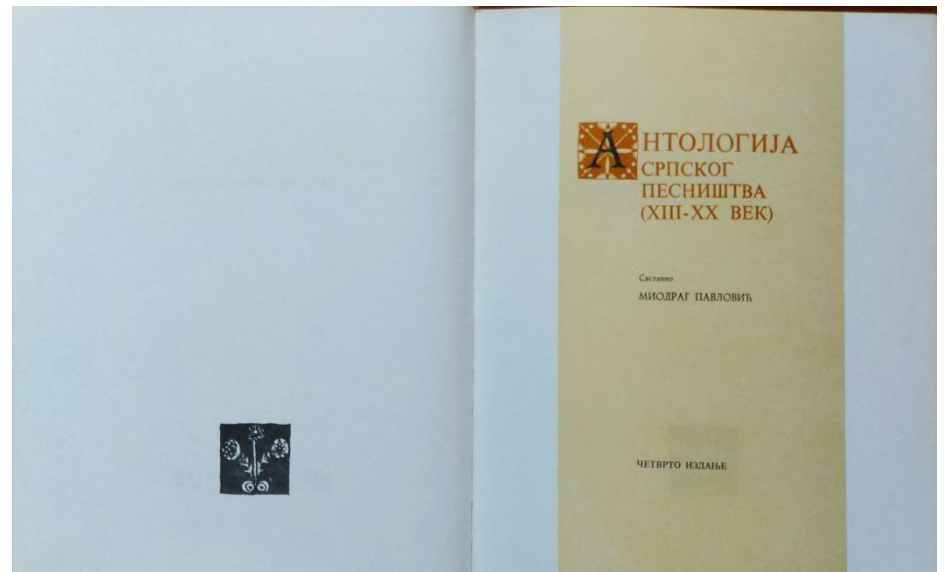
Слика 10. Решење корица *Антологије новије српске лирике* 1968–1976, аутор фриза Душан Ристић.



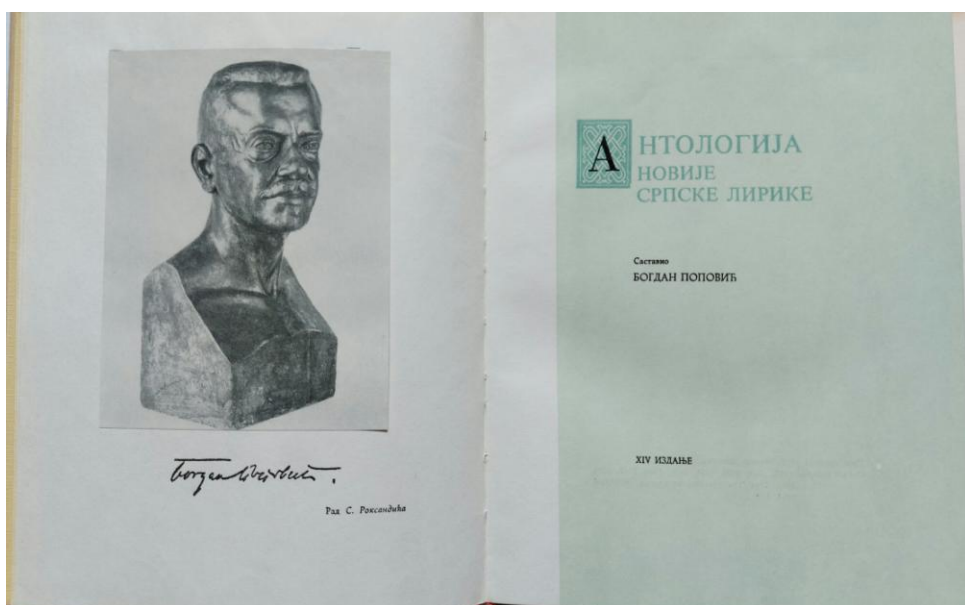
Слика 11. Решење корица *Антологије српског песништва* 1969–1978, аутор фриза Светозар Самуровић.



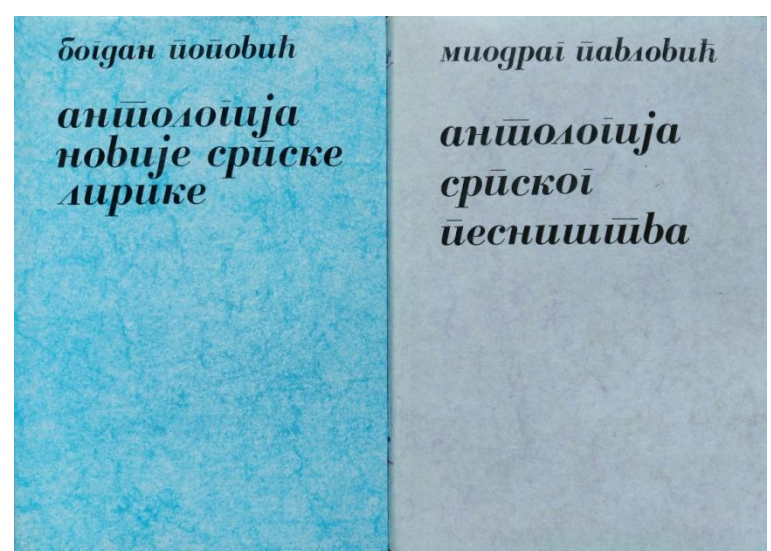
Слика 12. Унутрашња насловна страница *Антологије новије српске лирике* (1968).



Слика 14. Унутрашња насловна страница *Антологије српског песништва* 1969–1978.



Слика 13. Унутрашња насловна страница *Антологије новије српске лирике* (1976).



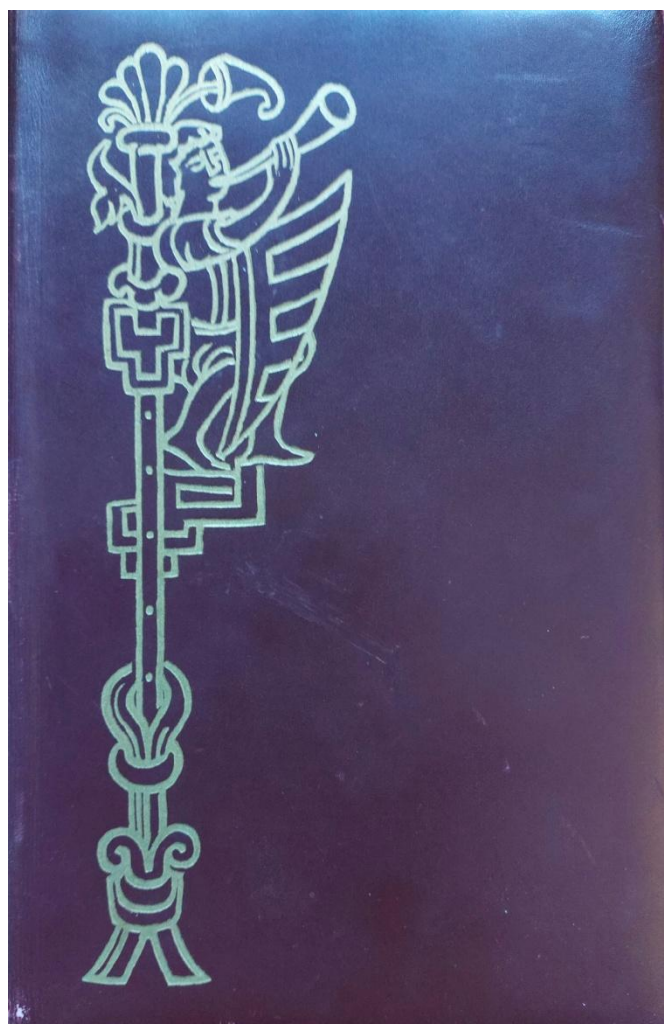
Слика 15. Решење корица едиције *Антологије Српске књижевне задруге* с почетка осамдесетих година, аутор Јовица Бојић.



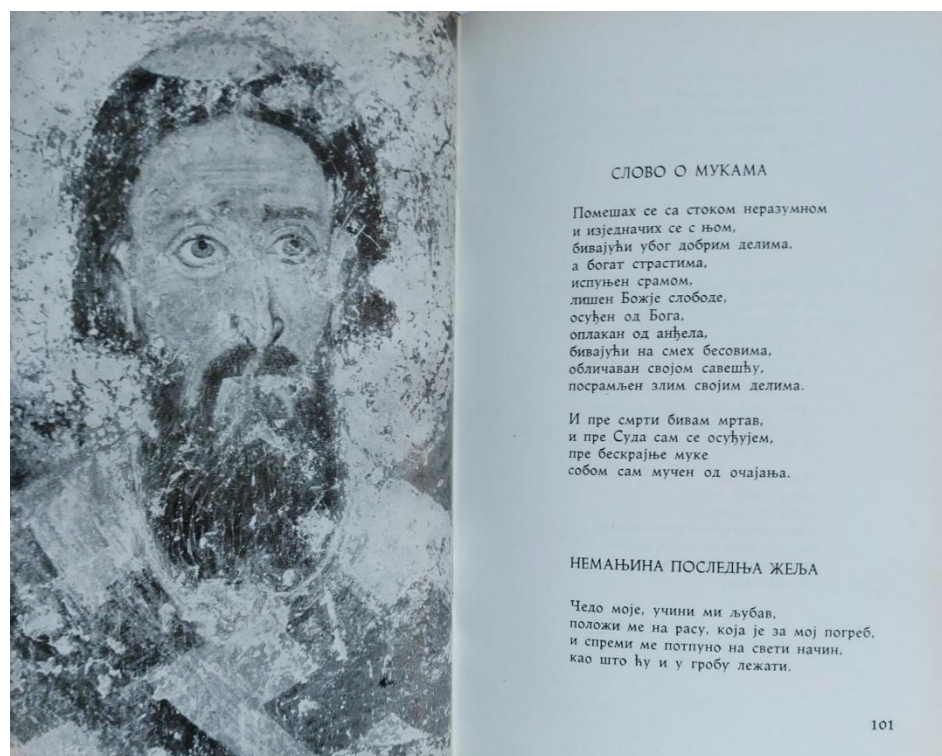
Слике 16 и 17. Решење корица више издања едиције *Антологија* деведесетих, аутор Стојан Милеуснић.



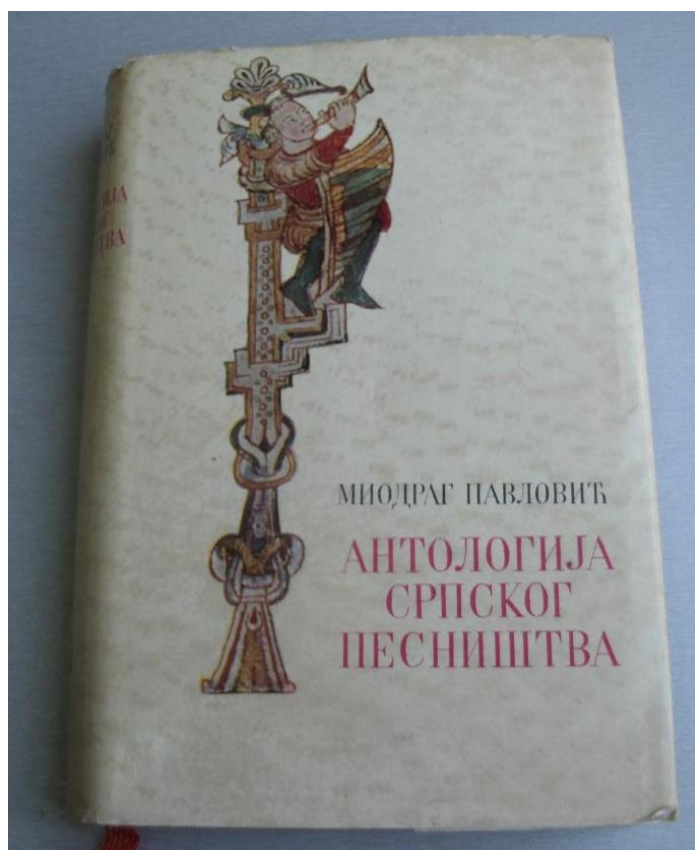
Слика 20. Унутрашња насловна страница *Антологије српског песничтва* (1964).



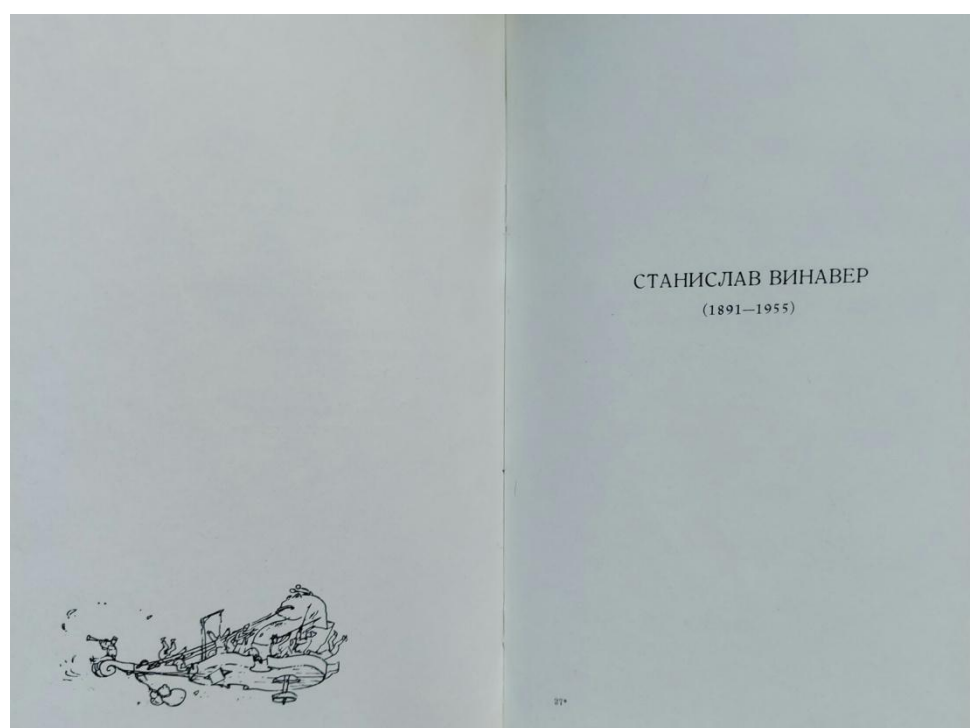
Слика 18. Корице *Антологије српског песничтва* (1964).



Слика 21. Ликовна опрема *Антологије српског песничтва* (1964) – портрет



Слика 19. Заштитни омот *Антологије српског песничтва* (1964).



Слика 22. Ликовна опрема *Антологије српског песничтва* (1964) – симбол песничтва

Прилог 2.

Табела 1. Промене у издањима Антологије новије српске лирике 1911–1937. и коначном 1964. године

	Аутор	Наслов / Први стих	1911.	1912.	1919.	1920.	1924.	1928.	1936.	1937.	1964.
П Р В О Д О Б А	1. Јован Дучић	Хајдмо, о Музо! Амо милу руку	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	2. Бранко Радичевић	Из „Гојка“	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	3. Никола I Петровић Његош	Онамо, 'намо...	3	3	3	3	3	3	3	3	3
	4. Јован Јовановић Змај	Дед и унук	4	4	4	4	4	4	4	4	4
	Јован Јовановић Змај	Сироче	5 ¹	5 ²	5 ²	5 ²	5 ²	5 ²	5 ²	5 ²	5 ²
	Бранко Радичевић	Циц! / Рибарчета сан	6	6 ⁴	6	6	6	6	6	6	6
	Бранко Радичевић	Ђачки растанак	7*	7	7	7	7	7	7	7	7
	Бранко Радичевић	Враголије	8	8	8	8	8	8	8	8	8
	5. Ђура Јакшић	Кроз поноћ	9	10	10	10	10	10	10	10	10
	Бранко Радичевић	Укор	10	9	9	9	9	9	9	9	9
	(Ђура Јакшић)	Љубав (1–18.)	11	11	11	11	11	11	11	11	11
	(Ђура Јакшић)	1. Љубим те, љубим, душо									
	(Ђура Јакшић)	6. Често те у сну снивам	12	12	12	12	12	12	12	12	12
	Ђура Јакшић	13. Јеси ли чула, душо	13	/	/	/	/	/	/	/	/
	Јован Јовановић Змај	Кад се сетим...	14	13	13	13	13	13	13	13	13
	Ђура Јакшић	На ноћишту	15	14	14	14	14	14	14	14	14
	Ђура Јакшић	Мила	16	15	15	15	15	15	15	15	15
	Ђура Јакшић	Пијем...	17	16	16	16	16	16	16	16	16
	Ђура Јакшић	Још...	18	17	17	17	17	17	17	17	17
	Јован Јовановић Змај	Љубим ли те... ил' ме санак вара	19	18	18	18	18	18	18	18	18
	Јован Јовановић Змај	И молио сам очи	20	19	19	19	19	19	19	19	19
	Јован Јовановић Змај	Кажу ми, кажу	21	20	20	20	20	20	20	20	20
	Јован Јовановић Змај	Сниво сам те, а ти пуна цвећа!	22	21	21	21	21	21	21	21	21
	Јован Јовановић Змај	Тихо, ноћи	23	22	22	22	22	22	22	22	22
	Јован Јовановић Змај	Месечина – ал месеца нема	24	23	23	23	23	23	23	23	23
	Јован Јовановић Змај	Да је мени шевче ил' голупче	25	24	24	24	24	24	24	24	24
	6. Милан Кујунџић Абердар	Младожењи	26	25	25	25	25	25	25	25 ³	25 ³
	Јован Јовановић Змај	На гробу Хафисовом	27	26	26	26	26	26	26	26	26
	Јован Јовановић Змај	Мрачни, кратки дани	28	27	27	27	27	27	27	27	27
	Јован Јовановић Змај	Болна лежи, а нас вара нада:	29	28	28	28	28	28	28	28	28
	Јован Јовановић Змај	Пођем, клецам, идем, застајавам	30	29	29	29	29	29	29	29	29
	Јован Јовановић Змај	Зимњи дан	31	30	30	30	30	30	30	30	30
	Јован Јовановић Змај	Спаљена песма	32	31	31	31	31	31	31	31	31
	7. Лаза Костић	Еј, пусто море! Еј, пусти вали!	33 ⁴	32 ⁴	32 ⁴	32 ⁴	32 ⁴	32 ⁴	32 ⁴	32 ⁴	32 ⁴
	Бранко Радичевић	Јадна драга	34*	33	33	33	33	33	33	33	33
	Јован Јовановић Змај	Лем-Едим	35	34	34	34	34	34	34	34	34
	Јован Јовановић Змај	Селим-бег	36	35	35	35	35	35	35	35	35
	Лаза Костић	Два се тића побратила	37 ⁴	36 ⁴	36 ⁴	36 ⁴	36 ⁴	36 ⁴	36 ⁴	36 ⁴	36 ⁴
	Ђура Јакшић	Где ја...	38	38	38	38	38	38	38	38	38
	Ђура Јакшић	На Липару	39	39 ⁵	39 ⁵	39 ⁵	39 ⁵	39 ⁵	39 ⁵	39 ⁵	39 ⁵
	Ђура Јакшић	1. Вече									
	Ђура Јакшић	2. Поноћ	40*	40 ⁵	40 ⁵	40 ⁵	40 ⁵	40 ⁵	40 ⁵	40 ⁵	40 ⁵
	8. Јован Грчић Миленко	Брига материна	41	37	37	37	37	37	37	37	37
	Бранко Радичевић	Кад млидијах умрети	42	41	41	41	41	41	41	41	41
	Јован Јовановић Змај	Бранкова жеља (Причула се З.-Ј. Ј.-ћу)	43 ⁶	42 ⁷	42 ⁷	42 ⁷	42 ⁷	42 ⁷	42 ⁷	42 ⁷	42 ⁷
	Јован Јовановић Змај	Джимо школе!	44	43	43	43	43	43	43	43	43
	Јован Јовановић Змај	Негдашњем пријатељу	45 ⁸	44 ⁸	44 ⁸	/	/	/	44 ⁸	44 ⁸	44 ⁸
	Ђура Јакшић	Отац и син	46 ⁹	45 ⁹	45 ⁹	44 ⁹	44 ⁹	44 ⁹	45 ⁹	45 ⁹	45 ⁹
Ђура Јакшић	Отацбина	47	46	46	45	45	45	46	46	46	
Ђура Јакшић	Падајте, браћо!	48 ¹⁰	47 ¹⁰	47 ¹⁰	46 ¹⁰	46 ¹⁰	46 ¹⁰	47 ¹⁰	47 ¹⁰	47 ¹⁰	

¹ „У Певанији (1882) та песма носи као наслов ове речи: 'Песма коју је на сентомашкој беседи у Новоме Саду декламовала мала Милица Николићева Џаверова године 1863.'“

² „У Певанији (1882) та песма носи као наслов ове речи: 'Песма коју је на сентомашкој беседи у Новоме Саду декламовала мала Милица Николићева Џаверова године 1863. – О постању ове песме нека су наведени ови подаци. На Срећење 1863 (В. Јавор од 10 фебруара исте године), Сентомашани су давали у Новом Саду беседу, на коју су позвали 'Срем и Славонију'. Последња тачка програма било је декламовање Каћанскога песме 'Ој облаци мутна ока'... Песму је декламовала – 'мала Милица', 'сироче сентомашко', 'сироче без оца и мајке', 'лепо, мило мало девојче', 'прави бисер у овој беседи'. Мала Милица декламовала је стојећи 'на једној великој дуги, која је под њом и над њом треперила'; – 'може бити да је дуга била од суза кроз које смо је гледали'... Изазвана поново, декламовала је преко програма ову песму Сироче, коју је Змај за ту прилику испевао, – и 'венци сузама орошени бацани су јој на позорницу'“

⁴ „Песми 'Циц!...' враћен је, према једном аутографском писму Бранковом, њен првобитни наслов 'Рибарчета сан'“ (Поповић 1912: XXIX). Овај наслов задржан је и у свим каснијим издањима.

* Песме означене астериском донете су у одломцима („Ђачки растанак“), односно уз изостављање стихова. Са низом тачкица, којима означава изостављање текста, Поповић је донео и „Поноћ“ Ђуре Јакшића, иако тај облик песме преузима из издања Светислава Вуловића, без додатног скраћивања.

³ „Поенту песме ће разумети онај који обрати пажњу на наслов.“

⁴ „Обе су песме из драме Максим Црнојевић. – Максим Црнојевић, у Млечима, заволео је дуждеву кћер Анђелију, и она њега. По његовом повратку у Зету, она тужи за њим, и пева песму „Еј пусто море...“ – Отац Максимов, господар Зете, Иво Црнојевић, испроси дуждеву кћер за свога сина. Али како је Максим у међувремену, од богиња, изгубио своју лепоту, то на место њега пође као младожења његов побратим Милош Обренбеговић, који му је једном боју спасио живот, и био му сличан ликом и растом. Но Милош се на путу заљуби у Анђелију, а Анђелија не познаде наруженога Максима, те овај би изневерен и од невесте и од побратима. То су мотиви песме „Два се тића побратила“.

⁵ „Како су постале ове две чувене песме Јакшићеве, испричао је Св. Вуловић у својој студији о животу песникову, – 'онако како је њему сам песник причао'. – Јакшић је тада био учитељ у селу Сабанти, у округу јагодинском. 'До школе само црква, а наоколо на далеко ништа друго до сама липа – са чега се то место и зове Липар... Била је красна мајска ноћ, осута звездама, обасјана месечином. Ђура је лежао у авлији школској на трави. Био је сам – сви су му у кући спавали. Тих поветарац доносио му је мирис од липа и цвећа... све је било чаробно, мило', и он је осећао сву 'сласт од те милине; – и опет му је било на срцу тако тешко, да је хтео плакати'. Нису то била осећања везана за непосредне и стварне успомене, – 'већ су се сакупила била непосредно сама осећања од успомена без успомена'... 'Већ је било близу по ноћи. Тада уједанпут запевају славуји из оближњег гаја. А песниково се срце отвори, и у боном миљу удеси овај дует са славујима', – песму Вече. – Мало доцније, 'у глуво доба ноћи, песник је будан у својој соби'. И у будним сањаријама његовим, у поноћној тишини, песнику, обрваном изненада горким јадом, учини се да чује 'неку шум', 'ход', да су 'врата шкринала', да му долази сен његове мајке, – и он почиње овај други двопев, тужнији и грчи од првога – песму Поноћ.“

⁶ „Бранкове кости пренесене су из Беча у Карловце, и укопане на Стражилову, од 8 до 10 јула 1883 године, уз велике свечаности и учешће српског народа из свих крајева српских. Тако се „Бранкова жеља“ испунила.

⁷ „Бранкове кости пренесене су из Беча у Карловце, и укопане на Стражилову, од 8 до 10 јула 1883 године, уз велике свечаности и учешће српског народа из свих крајева српских. Појединости погребна изведена су како се у Змајевој песми тражи. Тако се „Бранкова жеља“ испунила.“

⁸ „У Певанији (1882) ова је песма пропраћена напоменом: 'Приликом када је добио награду (годишњу) од сто дуката'“

⁹ „Амцица: надимак (турски значи: стрицу) Симе Милосављевића Паштрмца, знатнога јунака и барјактара у оба српска устанка и вернога друга и помоћника кнеза Милоша Обреновића' (Песме Ђуре Јакшића, I. 1900; издање Српске Књижевне Задруге).“

¹⁰ „Почетком пролећа 1862 године поче нападати са свих страна велика турска војска, којом је управљао сарашћер Омер паша, на Црну Гору и на суседна херцеговачка и друга погранична племена. У очајној борби својој, беху они сасвим усамљени, те се Јакшић песмом одазва остављеним борцима' (Песме Ђуре Јакшића, I. 1900; издање Српске Књижевне Задруге).“

	Аутор	Наслов / Први стих	1911.	1912.	1919.	1920.	1924.	1928.	1936.	1937.	1964.
49	Лаза Костић	Спомен на Руварца	49	49	49	48	48	48	49	49	49
50	Јован Јовановић Змај	Светли гробови	50 ¹¹	48 ¹¹	48 ¹¹	47 ¹¹	47 ¹¹	47 ¹¹	48 ¹¹	48 ¹¹	48 ¹¹
51	Јован Дучић	Залазак сунца	51	50	50	49	49	49	50	50	50
52	Јован Дучић	Бдење	52	51	51	50	50	50	51	51	51
53	9. Милан Ракић	Љубавна песма	53	52	52	51	51	51	52	52	52
54	Милан Ракић	Серенада (1 – 3.) 1. <i>Са три свирача у црноме плашту</i>	54	53	53	52	52	52	53	53	53
55	10. Милета Јакшић	Летња ноћ	55	54	54	53	53	53	54	54	54
56	11. Алекса Шантић	Не вјеруј...	56	55	55	54	54	54	55	55	55
57	12. Војислав Илић	Циганче	57	57	57	56	56	56	57	57	57
58	Алекса Шантић	Прољеће	58	56	56	55	55	55	56	56	56
59	13. Божидар Николајевић	По зими (1-3.) 1. <i>Доћи ћу ти праћен вихоровом песмом</i>	59	138	138	137	137	137	138	138	138
60	Јован Дучић	Сок	60	58	58	57	57	57	58	58	58
61	Војислав Илић	Тибуло	61	59	59	58	58	58	59	59	59
62	Војислав Илић	Коринтска хетера	62	60	60	59	59	59	60	60	60
63	Јован Дучић	<i>У стаблу кедра, где, те чудне рјечи</i>	63	61	61	60	60	60	61	61	61
64	Јован Дучић	Пјесме Леили (1–7) / →Из „Пјесма Леили“ (1–7) 7. <i>С робом и с дугим бамбусовим копљем</i>	64	62 [→]	62	61	61	61	62	62	62
65	Алекса Шантић	Моја ноћи	65	63	63	62	62	62	63	63	63
66	Милан Ракић	Обична песма	66	64	64	63	63	63	64	64	64
67	Јован Дучић	Враћање	67	65	65	64	64	64	65	65	65
68	Милан Ракић	Искрена песма	68	66	66	65	65	65	66	66	66
69	Јован Дучић	Сусрет	69	67	67	66	66	66	67	67	67
70	Јован Дучић	Замор	70	68	68	67	67	67	68	68	68
71	Јован Дучић	De profundis / →Прошлост	71	71 ¹²	71 ¹²	70 ^{→*}	70 [→]	70 [→]	71 ¹²	71 ¹²	71 ¹²
72	Јован Дучић	Познанство	72	69	69	68	68	68	69	69	69
73	Јован Дучић	Сутон	73	70	70	69	69	69	70	70	70
74	Јован Дучић	Зашто?	74	74	74	73	73	72	74	74	74
75	Јован Дучић	Повратак	75	72	72	71	71	71	72	72	72
76	Јован Дучић	Вече	76	73	73	72	72	72	73	73	73
77	Милан Ракић	Жеља	77	75	75	74	74	74	75	75	75
78	Милан Ракић	Једна жеља	78	76	76	75	75	75	76	76	76
79	Милан Ракић	Орхидеја	79	77	77	76	76	76	77	77	77
80	Алекса Шантић	Јесен	80	78	78	77	77	77	78	78	78
81	Алекса Шантић	Госпођици...	81	79	79	78	78	78	79	79	79
82	Алекса Шантић	Једна суза	82	80	80	79	79	79	80	80	80
83	Алекса Шантић	Претпразничко вече	83	81	81	80	80	80	81	81	81
84	Јован Дучић	Послије много година	84	82	82	81	81	81	82	82	82
85	Јован Дучић	<i>Пустиња лежи дуга и широка –</i>	85	84	84	83	83	83	84	84	84
86	Јован Дучић	У сумраку	86	85	85	84	84	84	85	85	85
87	14. Милорад Митровић	Била једном ружа једна...	87	83	83	82	82	82	83	83	83
88	Милорад Митровић	<i>Далеко, далеко да ми је да бежим</i>	88	86	86	85	85	85	86	86	86
89	Јован Дучић	Јабланови	89	87	87	86	86	86	87	87	87
90	Јован Дучић	Сат	90	88	88	87	87	87	88	88	88
91	Јован Дучић	Тишина	91	89	89	88	88	88	89	89	89
92	Јован Дучић	Морска врба	92	90	90	89	89	89	90	90	90
93	Јован Дучић	Из „Јадранских сонета“ 1. <i>Само ја и једро изнад мртве воде</i> 2. <i>Виторог се месец заплео у грању</i>	93	91	91	90	90	90	91	91	91
94	Јован Дучић	Звезде	94	92	92	91	91	91	92	92	92
95	Јован Дучић	Подне	95	93	93	92	92	92	93	93	93
96	Јован Дучић	Моја поезија	96	94	94	93	93	93	94	94	94
97	Јован Дучић	Анђео мира	97	95	95	94	94	94	95	95	95
98	Војислав Илић	Анђео туге	98	96	96	95	95	95	96	96	96
99	Војислав Илић	Вече	99	97	97	96	96	96	97	97	97
100	Војислав Илић	Јесен	100	98	98	97	97	97	98	98	98
101	Војислав Илић	У позну јесен	101	99	99	98	98	98	99	99	99
102	Војислав Илић	<i>Сиво, суморно небо...</i>	102	100	100	99	99	99	100	100	100
103	Војислав Илић	Последњи гост	103	101	101	100	100	100	101	101	101
104	Војислав Илић	Зимско јутро	104	102	102	101	101	101	102	102	102
105	Војислав Илић	Грм	105	103	103	102	102	102	103	103	103
106	Војислав Илић	Весело је...	106	104	104	103	103	103	104	104	104
107	Војислав Илић	Зимска идила	107	105	105	104	104	104	105	105	105
108	Војислав Илић	Другу	108	106	106	105	105	105	106	106	106
109	Војислав Илић	Емина	109	107	107	106	106	106	107	107	107
110	Алекса Шантић	Дубровачки мадригал	110	108	108	107	107	107	108	108	108
111	Јован Дучић	Дубровачки поклицар	111	109	109	108	108	108	109	109	109
112	Јован Дучић	Дубровачко вино	112	110	110	109	109	109	110	110	110
113	Јован Дучић	Дубровачки епитаф	113	111	111	110	110	110	111	111	111
114	Јован Дучић	Напуштена црква (Из пећске околине)	114	112	112	111	111	111	112	112	112
115	Милан Ракић	Симонида (Фреска у Грачаници)	115	113	113	112	112	112	113	113	113
116	Милан Ракић	Јефимија	116	114	114	113	113	113	114	114	114
117	Милан Ракић	На Вардару	117 ¹³	115 ¹³	115 ¹³	114 ¹³	114 ¹³	114 ¹³	115 ¹³	115 ¹³	115 ¹³
118	Војислав Илић	На Гази-местану	118	116	116	115	115	115	116	116	116
119	Милан Ракић	Остајте овдје!	119	117 ¹⁴	117 ¹⁴	116 ¹⁴	116 ¹⁴	116 ¹⁴	117 ¹⁴	117 ¹⁴	117 ¹⁴
120	Алекса Шантић	Вече на шкољу	120	119	119	118	118	118	119	119	119
121	Алекса Шантић	Сијачи	121	120	120	119	119	119	120	120	120
122	Алекса Шантић	Исповест (1–5) 1. <i>На трошном чуну, без крме и наде</i>	122	121	121	120	120	120	121	121	121
123	Војислав Илић	4. <i>Истина, где је?...</i>	123	122	122	121	121	121	122	122	122
124	Војислав Илић		124	123	123	122	122	122	123	123	123

¹¹ „У Певанији (1882) ова је песма пропраћена напоменом: ‘Декламовано на селу које су приредили ђаци више гимназије београдске 25 јануара у корист породице пок. Ђуре Јакшића.’ Змај је песму написао за ту прилику, умољен од ђака.“ *у Певанији објављени са неколико крупнијих грешака, исправљени су по сећању; уредник их памти по првом препису по коме је та песма декламована на селу даваном у корист породице Ђ. Јакшића 1879.

¹² „Ова песма у песничковој најновијој збирци носи наслов ‘Прошлост’“. У издањима означеним стрелицом, песма је у избору насловљена „Прошлост“, а напомена гласи „Ова је песма до песничкове најновије збирке носила наслов *De profundis*“.

¹³ „Јефимија је жена деспота Угљеше и кћи ћесара Воихне, господара Дrame. Покалуђерила се после марицке погибје. Прочула се побожношћу и образованошћу, ‘и повераване су јој дипломатске мисије’. После косовске трагедије, као калуђерица, била је с царицом Милицом у Једрену, и с Бајазитом је преговарала о државним пословима. У Хилендару се чува покров који је она извезла за дар манастиру. ‘Тај сам покров видео’ (вели песник у једном приватном писму уреднику), ‘и прочитао тужни запис који је Јефимија извезла. Песма представља Јефимију како везе тај покров.’“

¹⁴ “‘Гази-местан’ је узвишица на Косову. Ту је, по легенди, извршен коњички јуриш који је решио битку. (М. М. Ракић, *Нове песме*, 1912)“.

	Аутор	Наслов / Први стих	1911.	1912.	1919.	1920.	1924.	1928.	1936.	1937.	1964.
125	Војислав Илић	<i>Са погледом угашеним</i>	125	124	124	123	123	123	124	124	124
126	Милан Ракић	Мисао	126	125	125	124	124	124	125	125	125
127	Милан Ракић	Долап	127	127	127	126	126	126	127	127	127
128	Милан Ракић	У квргама	128	128	128	127	127	127	128	128	128
129	Јован Дучић	Мала принцеза	129	129	129	128	128	128	129	129	129
130	Јован Дучић	Сунце	130 [↓]	130	130	129	129	129	130	130	130
131	Милета Јакшић	Голгота	131	131	131	130	130	130	131	131	131
132	15. Милан Ћурчин	На странпутици	132	132	132	132	132	132	133	133	133
133	Милан Ћурчин	Пустите ме како ја хоћу!	133	133	133	131	131	131	132	132	132
134	Милан Ћурчин	На балу	134	134	134	133	133	133	134	134	134
135	Милан Ћурчин	У троје	135	135	135	134	134	134	135	135	135
136	Милан Ћурчин	У „Бечкој шуми“	136	136	136	135	135	135	136	136	136
137	Милан Ћурчин	Да л' хоћеш тако?	137	137	137	136	136	136	137	137	137
138	16. Светислав Стефановић	Триумф Венере („У име вечнога“...) (1–2) 2. <i>Дођи, о дођи!</i>	138	139	139	138	138	138	139	139	139
139	Светислав Стефановић	Пред крај лета	139	140	140	139	139	139	140	140	140
140	Светислав Стефановић	Пролеће	140	142	142	140	140	140	141	141	141
141	17. Мирко Королија	Менада	141	143	143	141	141	141	142	142	142
142	Светислав Стефановић	Сан Вука Мандушића	142	144	144	142	142	142	143	143	143
143	Светислав Стефановић	Музичке визије (1–2) 2. <i>Јецјају и струје месечеви зраци...</i>	143	141	141	143	143	143	144	144	144
144	18. Душан Симић	Ноћу	144	145	145	144	144	144	145	145	145
145	19. Велимир Рајић	Расклапа зора	145	146	146	145	145	145	146	146	146
146	Велимир Рајић	Једна интимна историја (1–12) 1. <i>У први сумрак летње ноћи једне</i>	146	147	147	146	146	146	147	147	147
147	Велимир Рајић	2. <i>Од тога часа, у груд'ма ми плану</i>	147	148	148	147	147	147	148	148	148
148	Велимир Рајић	На дан њеног венчања	148	149	149	148	148	148	149	149	149
149	Велимир Рајић	Завет	149	150	150	149	149	149	150	150	150
150	20. Војислав Илић Млађи	Ноћна свирка	150*	151	151	150	150	150	151	151	151
151	Војислав Илић Млађи	Из једне шетње	151	152	152	151	151	151	152	152	152
152	Војислав Илић Млађи	Звони	152	153	153	152	152	152	153	153	153
153	21. Даница Марковић	На бунару	153	154	154	153	153	153	154	154	154
154	Даница Марковић	Galium verum	154 ^{*15}	155 ¹⁵	155 ¹⁵	154 ¹⁵	154 ¹⁵	154 ¹⁵	155 ¹⁵	155 ¹⁵	155
155	Даница Марковић	Априлска елегија	155	156	156	155	155	155	156	156	156
156	22. Стеван Луковић	Јесења кишна песма	156	157	157	156	156	156	157	157	157
157	23. Вељко Петровић	О, зашто?	157	158	158	157	157	157	158	158	158
158	Вељко Петровић	На броду	158	159	159	158	158	158	159	159	159
159	24. Сима Пандуровић	МИ, по милости божјој, деца овога столећа...	159	160	160	159	159	159	/	/	161
160	Сима Пандуровић	Светковина	160	161	161	160	160	160	/	/	162
161	25. Милош Перовић (Pietro Kosorić)	Нашто мисао...	161	126	126	125	125	125	126	126	126
162	26. Душан Срезојевић	Унутрашњи дијалог	162 ^{*16}	162	162	161	161	161	161	161	163
163	Милан Ћурчин	„Пучина је стока једна грдна“	163	163	163	162	162	162	162	162	164
164	Милан Ћурчин	Родољубива песма	164	164	164	163	163	163	163	163	165
165	Милета Јакшић	Песник и песма	(165)	165*	165	164	164	164	167	167	169
166	Алекса Шантић	Бока		118	118	117	117	117	118	118	118
167	Вељко Петровић	Уседелица							160	160	160
168	Вељко Петровић	Верујте прво!							164	164	166
169	Велимир Рајић	Заробљеној браћи							165	165	167
170	Велимир Рајић	Отаџбини							166	166	168

[↓] „У случајевима где је било више верзија, уредник је бирао ону која му се учинила најлепша. То је обично била прва; као нарочито карактеристичан пример може се навести Дучићево „Сунце“, чија је друга, познија верзија толико слабија од прве, да у том поправљеном облику песма не би могла уопште ући у Антологију, док је у првом облику једна од најлепших песама нашега песништва (у њеном роду уредник уопште не зна лепше).“

¹⁵ „Galium verum“ је *Ивањско цвеће*.

¹⁶ „Када од мојих безбројних ја оно / Вечите скепсе злурадо утита... – ‘Оно вечите скепсе’: – то јест, ‘оно ја које вечито сумња’.“

* први пут се у издању из 1912. године „завршна песма“ тим насловом и означава и додаје јој се нумерација. Тако остаје и у свим даљим издањима.

		Максимовић 1902.	Поповић 1911.	Павловић 1917	Илић Млађи 1920.	Деановић /Петровић 1922.	Андра Жежель 1932.	Гавела 1937.	Жежель 1939.	Стефановић 1944.	Ковачевић 1955.	Мишић 1956.	НЈП 1962.	Павловић 1964.	Палавистра 1964.	НЈП 1966.	Кисић 1971.	Милидраговић 1976.	Крњевић 1985.	Тонтић 1991.	Марковић 2000.	Шутић 2002.	Којен 2001.	Егерић 2008.	Грујић 2012.	Радловић 2019.	
63.	Ћук									*																	
64.	Ветар									*																	
65.	Ноћ									*																	
66.	Бескрајна песма									*	*						*										
67.	Очи									*	*																
68.	Житије									*	*																
69.	Запис									*	*															*	
70.	Срце									*	*																
71.	Акорди									*	*																
72.	Песма Христу									*	*																
73.	Химна победника									*	*																
74.	Хорда									*	*																
75.	Ave Serbia									*	*														*	*	
76.	Сунцокрети									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
77.	Чекање									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
78.	Непријатељ									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
79.	Песма									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
80.	Међа									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
81.	Бор									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
82.	Буква									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
83.	Мрави									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
84.	Крила									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
85.	Сенка									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
86.	Коб									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
87.	Тајна									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
88.	Натпис									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
89.	Поред воде									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
90.	Песме тишине									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
91.	Слутње									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
92.	Сунце									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
93.	Наша срца									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
94.	Семе									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
95.	Побожна песма									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
96.	Песма (Господ ме сеја цело време...)									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
97.	Страх									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
98.	Рефрен									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
99.	Хришћанско пролеће									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
100.	Путник									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
101.	Шум									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
102.	Песма мрака									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
103.	Спавање воде									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
104.	Досада									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
105.	Јутарњи сонет									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
106.	Номади									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
107.	Песме Богу 1–3									*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

Песме изостављене из <i>Сабраних дела</i>	
Сенке по води	<i>Сабрана дела</i> , књ. 1, 1929.
Јадрански сонети	
Јутарње песме	
Вечерње песме	
Сунчане песме	
Душа и ноћ	<i>Сабрана дела</i> , књ. 2, 1930.
Песме љубави и смрти	
Царски Сонети, Моја Отаџбина	<i>Сабрана дела</i> , књ. 3, 1930.
Дубровачке Поеме	
Плаве легенде	<i>Сабрана дела</i> , књ. 4, 1931.
Лирика	

Табела 2. Песме Лазе Костића у антологијама српске поезије у двадесетом и почетком двадесет првог века

		Максимовић 1902.	Поповић 1911.	Павловић 1917.	Илић Млађи 1920.	Жежель 1932.	Жежель 1939.	Стефановић 1944.	ЛП 1949.	Ковачевић 1955.	Мишић 1956.	НЈП 1962.	Павловић 1964.	Палавстра 1964.	НЈП 1966.	Кисић 1971.	Милдраговић 1976.	Крњевић 1985.	Тешић 1985.	Тонгић 1991.	Тешић 1993.	Егерић 2008.	Ракигић 2011.	Грујичић 2012.	Радуловић 2019.
1.	Славуј и лала	*		*																					
2.	Еј, путо море! Еј пусти вали		*	*		*	*	*	*	*	*	*			*	*						*		*	*
3.	Два се тића побратила...		*	*		*	*	*	*	*	*														
4.	Спомен на Руварца		*		*	*	*	*		*	*					*		*	*	*	*	*	*	*	*
5.	Минадир			*			*	*		*	*												*	*	*
6.	Максим Црнојевић, други чин, појава друга			*																					
7.	Santa Maria della Salute					*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
8.	Самсон и Делила						*																		
9.	Постанак песме							*															*		
10.	Шести дан							*																	
11.	Под прозором							*								*									
12.	Све што ми је рекла							*																	
13.	Стварање света							*																	
14.	У Срему							*																*	
15.	Погреб							*																	
16.	После погреб							*																	
17.	Ој, та веруј веру мени!							*															*		
18.	Опрости ми!							*									*								
19.	За сестром							*									*								
20.	Међу јавом и мед сном							*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
21.	Моја звезда							*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
22.	Последња ружа							*																	
23.	Прометеј							*	*		*						*						*	*	*
24.	Госпођици Ленки Дунђерској у споменицу							*															*	*	*
25.	Снове снивам										*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
26.	Волимо се										*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
27.	Паризу 1867–1880									*															
28.	Певачка химна Јовану Дамаскину									*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
29.	На поносној лађи											*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
30.	Певачка химна															*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
31.	Еј, несрећо...															*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
32.	Дакле тако...																		*	*	*	*	*	*	*
33.	Пролог за Горски вијенац																		*	*	*	*	*	*	*
34.	Разговор са увученом српском заставом у маџистрату новосадском																					*	*	*	*
35.	Румен-ружо у пупољку																					*	*	*	*
36.	Еј, ропски свете!																					*	*	*	*
37.	Косово (Беседа, II)																					*	*	*	*

1858–1862.	Песме, 1909
1862–1864.	
1864–1867.	
1867–1874.	
Песме уметке и ситнији преводи	
Познице (1877–1909)	
Песме издате посмртно	

Прилог 4.

Табела 1. Промене у издањима Антологије српског песништва Миодрага Павловића

Година издања	1964	1969	1973	1978	1984	1990	1994	1997	1998	1999	2010
Издавач	СКЗ	СКЗ	СКЗ	СКЗ	СКЗ	СКЗ	СКЗ	СКЗ	Просвета (Сабрана дела Миодрага Павловића)	Просвета	Издавачки центар Матице српске (Антологијска едиција <i>Десет векова српске књижевности</i> , књига 110)
Наслов	<i>Антологија српског песништва (XIII–XX век)</i>				<i>Антологија српског песништва</i>				<i>Антологија српског песништва (од XI века до данас)</i>		<i>Антологија српског песништва (XI–XX век)</i>
Посвета	Пријатељу Васку Попи	Песнику Васку Попи									
Народна песма					Женидба сјајнога мјесеца						
Народна песма					Сунце и мјесец просе девојку						
Народна песма					Вила зида град						
Константин – апостол словенски					Проглас						
Сава Немањић	Слово о мукама Немањина последња жеља										
	Слово о уму										
Стефан Немањић Првовенчани	Молитва Светом Симеону										
Доментијан	Иноплеменик звани глад Реч о светлости										
Теодосије	Слово утехе Св. Саве упућено Стефану Немањи										
Силуан			Слави отбегнув, славу обрете, Саво								
Архиепископ Данило	Молитва пред тврдима Сунца Молитва пред анђелима љутим										
	Плач бугарских војника за царем Михаилом										
	Молитва у маловрнеој красоти										
Данилов ученик	Плач бугарских војника за царем Михаилом										
Јефимија Мрњавчевић	Молитва кнезу Лазару										
Патријарх Данило	Слово косовских бораца Исповест мртвог кнеза Лазара										
Народна песма			Пропаст царства српскога								
Народна песма			Обретеније главе кнеза Лазара								
Непознати	Исповедна молитва										
Монах из Раванице	Оплакивање поробљеног отацства Плач за кнезом Лазаром										
Непознати из Раванице	Похвала кнезу Лазару Плач за кнезом Лазаром Молитва кнезу Лазару										
Григорије Цамблак	Враћање вида Стефану Дечанском или чудо Св. Николе										
Стефан Лазаревић	Слово љубави										
Народна песма			Молитва девојчина								
Народна песма			Сунчева сестра и цар								
Народна песма			Сунчева сестра и паша тиранин								
Константин Филозоф	Смрт деспота Стефана Лазаревића										
Андоније Рафаил Елактит	Плач за кнезом Лазаром										
Никон Јерусалимац	Повест туђина и пленика										
Јелена Балшић	Отписаније богољубно										
Смедеревац	Молитва Владичици за спас од непријатеља										
Смедеревски Беседник	Плач за деспотом Ђурђем Бранковићем										
Димитрије Кантакузин	Недокучивост је одасвуд Велико позорје Молитва са жалошћу										
Народна песма			Марко Краљевић и соко								
Народна песма			Попијевка Радића Вукојевића								
Лонгин	Икос првомученику Стефану										
Арсеније Чарнојевић	Молитва заспалом Господу										
Кипријан Рачанин	Речи пророчких казивања										
Гаврил Стефановић Венцловић			Ловци адови								
Арсеније Јовановић Шакабента	Запис у сребру чудотворне иконе Надгробно слово Београду										
Непознати	Финикс древо превисоко										
Народна песма			Виша је гора од горе								
Народна песма			Бисерна брада								
Захарија Орфелин	Сјетованије										
Непознати	Монашка песма										
Народна песма			Лако је познати кнеза Лазара								
Јован Пачић	Сну										
Лукијан МУшички	Натпис о људском роду На среди сиња мора										
Павле Соларић	Песна о гозби 1807.										
Милован Видаковић	Видим небо отворено										
Сава Мркаљ	Море зала ов' је свет										
Филип Вишњић			Почетак буне против дахија (увод)								
Сима Милутиновић Сарајлија	Српски јунак Вељко Петровићу										
Јован Стерија Поповић	Човек Спомен путовања по дољним пределима Дунава На смрт једног зликовца										
Василије Суботић	Час смрти Северни путник к Антики Бесмертије										
Никанор Грујић	Очајање Муза при пожару Нашој старој смоковници										
Петар Петровић Његош	Луча микрокозма Сном је човјек успаван тешкијем Наше жизни прољеће је кратко О свевишњи творче непостижни Свемогућство светом тајном шапти Горски вијенац Пас свакоји своје бреме носи Св'јет је овај тиран тиранину О проклета земљо пропала се		Ал' је ђаво, али су мађије								
Ђорђе Малетић	Природној преступници										
Светозар Вујић	Меланхолија										
Јован Суботић	Бог славенски Знич Дуга Ембриону										
Медо Пуцић	Крила Море Живот										
Бранко Радичевић	Туга и опомена (47–55) Болесников уздисај Кад млидијах умрети										
Милица Стојадиновић Српкиња	Кад се небо мути										
Ђура Јакшић	Божји дар Орао							Божји дан			

Година издања	1964	1969	1973	1978	1984	1990	1994	1997	1998	1999	2010
Јован Јовановић Змај					Љубим ли те... ил' ме санак вара						
	Сунце с' роди па завири										
	Пробудио с' оркан љути										
	Што је јава тако кивна										
	Моје небо јер је мутно										
	Откиде се										
Ђорђе Марковић Кодер					Митологије						
Народна песма					Изједен овчар						
Дамјан Павловић					Виши дух						
Лаза Костић	Међу јавом и мед сном										
	На поносној лађи										
	Певачка химна Јовану Дамаскину										
	Santa Maria della Salute										
Милан Кујунџић Абердар					Ђачки јади						
Јован Грчић Миленко					Планинска слика						
Војислав Илић	Јутро на Хисару код Лесковца										
	Турска				/ Турска						
	Кад се угаси сунце										
	Химна векова										
	Последњи дан										
Алекса Шантић	Мраз										
	Претпразничко вече										
Милета Јакшић	Ствари које су прошле										
Јован Дучић	Бор										
	Буква										
	Мрави										
	Сунцокрети										
	Песма										
	Међа										
	Крила										
	Сенка										
	Коб										
	Тајна										
	Натпис										
Милан Ракић	Јасика										
	У квргама										
Велимир Рајић	Басна о животу										
	Завет										
Сима Пандуровић	Везе										
	Светковина										
Владислав Петковић Дис	Тамница										
	Јутарња идила										
	Утопљене душе										
	Можда спава										
	Нирвана										
Вељко Петровић	Видовити										
	Поноћ										
Душан Срезојевић	Последњи самртник										
	Безимена песма										
Милутин Бојић	Земља олује										
	Сејачи										
	Без узвика										
Велимир Живојиновић Massuka	Лето										
Станислав Винавер	Натпис				Натпис						
	Вековима тице нас кликују				Вековима тице нас кликују						
					Остави						
					Тренутак сунцокрета						
Јела Спиридоновић Савић	Фебруар										
Аница Савић Ребац	Праксителу										
	Ромео и Јулија										
	Magia Naturalis Solstitium										
Милош Црњански	На улици										
	Привиђења										
Душан Васиљев	Жице										
Момчило Настасијевић	Сиви тренутак										
	Предвечерје										
	Родитељу										
	Осама на тргу										
	Траг										
	Порука										
	Пут										
	Туга у камену										
	Речи из осаме										
	Мисао										
Александар Вучо	Хумор заспало										
Растко Петровић	Са светлим пољупцем на уснама										
	Дигнем тад очи небесима										
Десанка Максимовић	Поноћ				Поноћ						
	На бури				На бури						
					Посланица						
					Упозорење						
Душан Матић	Да именујеш сенке звезда										
	Пред буру										
Раде Драинац	Родни брег										
	Класичне строфе										
Ристо Ратковић	Бивши анђели										
Милан Дединац	Шлеско бленије										
	Ноћ дужа од снова										
	Трава у сну и на јави										
Десимир Благојевић	Утва златокрила										
Оскар Давичо	*Слутња				Слутња						
	*Час				Час						
	*Страва				Страва						
	*Изразе из мене црна поколења				Изразе из мене црна поколења						
Скендер Куленовић	Стећак										
Радомир Продановић	Глас										
	Звоно										
Васко Попа	Игре				Свадбе						
					Јурке						
					Пепела						
	Белутак				Срце белутка						
					Сан белутка						
	Подражавање сунца				Смрт сунчевог оца						
					Слепо сунце						
					Сукоб у зениту						
					Поноћно сунце						
	Размирица				Крунисана јабука						
					Плава омча						
					Високи пут						
					Слободан лет						
	Зев над зевовима				Звездозначева оставштина						
					Ништарија						
					Зезде избеглице						
					Зев над зевовима						

Година издања	1964	1969	1973	1978	1984	1990	1994	1997	1998	1999	2010
Стеван Раичковић	Руке бола										
	О врати се										
	Песма и смрт										
	Камена успаванка										
	О сјај су само врата краја										
Мнодраг Павловић	Записи о црном Владимиру (8)										
	Зора у Кареји										
	Хлеб и вино										
	Слутња краја										
	Чим се поклопац спусти										
	То слово (5)										
Иван В. Јалић	Дивно чудо (III, 9)										
	Коњ										
	Гласови мртвих										
	Јутро										
Бранко Миљковић	Поводом воде (3)										
	Прелид										
Јован Христић	Бол и сунце										
	Федру										
Вито Марковић	Шумара										
	Човек – чар – разочар										
Љубомир Симић	Звезда путница										
	Сеоба Србије										
	Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској										

Биографија

Дуња Ранчић рођена је у Пироту 1985. године. Основну школу и гимназију завршила је у Пироту. Дипломирала је на Филолошком факултету на Групи за српску књижевност и језик са општом књижевношћу радом на тему „Пародије Станислава Винавера према *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића“.

Студент је докторских академских студија на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на модулу *Српска књижевност*, на којима је положила све испите и одбранила све самосталне истраживачке радове предвиђене студијским програмом, и тиме је стекла 120 ЕСПБ на докторским академским студијама.

Од новембра 2012. до јануара 2014. године радила је у Средњој школи у Гроцкој као наставник Српског језика и књижевности. Од 2014. године запослена је на Учитељском факултету Универзитета у Београду као сарадник у настави и асистент на предметима *Српска култура у европском контексту* и *Академско писање*.

Током докторских студија учествовала је на научним скуповима у земљи и објављивала радове у оквиру различитих зборника. Сарадник је НОКЦ „Вук Караџић“ у Тршићу на извођењу курса „Историја српске културе“ намењеном средњошколцима. Говори енглески, француски и италијански језик.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: *Дуња Ранчић*

Број досијеа: 13133/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

*Обликовање канона српске поезије у антологијама
Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора: *Дуња Ранчић*
Број досијеа: *13133/д*
Студијски програм: *Језик, књижевност, култура*
Наслов рада: *Обликовање канона српске поезије у антологијама
Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића*
Ментор: *проф. др Јован Делић*

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива 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 аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

***Обликовање канона српске поезије у антологијама
Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића***

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CCBY)
2. Ауторство – некомерцијално (CCBY-NC)
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CCBY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CCBY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CCBY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CCBY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.